

Université de Montréal

Le revers de la ligne : déclinaisons de l'altérité dans les images et
les marginalia des livres illustrés de William Blake

Émile Graham

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise en histoire de l'art (M. A.)

Août 2022

© Émile Graham, 2022

Université de Montréal

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

**Le revers de la ligne : déclinaisons de l'altérité dans les images et
les marginalia des livres illustrés de William Blake**

Présenté par

Émile Graham

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Denis Ribouillault

Président-rapporteur

Ersy Contogouris

Directrice de recherche

Kristine Tanton

Membre du jury

RÉSUMÉ

L'artiste et poète romantique William Blake (1757-1827) produisit, entre la fin du 18^e siècle et le début du 19^e siècle, plusieurs livres illustrés unissant texte, images, et décorations marginales. Ce mémoire se penche sur ces illustrations afin d'en analyser les motifs selon l'orientation théorique de l'« altérité », un concept composite unifiant trois sens : l'infinitude, soit la dimension insaisissable de l'autre ; la distinction, soit l'altérité en tant que différence ; et la déclinaison, soit un mouvement hors du soi. Les chapitres abordent cette « altérité » à travers plusieurs thématiques : la dynamique de la forme visuelle, le lien du sublime et de l'émerveillement à la vision, la représentation du corps et du genre, et le rapport avec la nature. Chaque chapitre exemplifie une manière dont l'« altérité » se lie à des enjeux conceptuels issus de perspectives romantiques et contemporaines. L'analyse considère l'iconographie en tant que reflet et expression de l'imagination blakéenne, guidant la lecture vers une vision et une subjectivité accrues. Le « marginalium », l'élément décoratif marginal du livre illustré, parvient à symboliser cette vision de manière ponctuelle. La « figure flottante », une version humanisée et singularisée de ce marginalium, sous-tend les divers motifs, évoquant l'infinitude du potentiel humain.

Mots-clés : William Blake, altérité, rapport texte-image, sublime, émerveillement, représentation du corps, genre, nature, 18^e siècle, romantisme

ABSTRACT

Between the end of the 18th century and the beginning of the 19th century, William Blake (1757-1827), a romantic artist and poet, produced various illuminated works which unite text, images, and decorations set in the margins of the page. This thesis considers the iconography of these works, attempting to understand their visual motifs through the theoretical standpoint of “alterity”, a composite notion uniting three meanings: infinitude, or a quality of limitlessness; distinction, or the difference of what is “other”; and extension, suggesting a motion outside the self. The different chapters exemplify how this notion of “alterity” relates to contemporary and romantic theoretical constructs. Among the subjects considered are: “alterity” in itself, the significance of Blakean visual form, the sublime and the experience of awe, the representation of the body and of gender, and the relationship to the natural world. The thesis considers the Blakean iconography as a reflection of the imagination, guiding the reader towards a heightened capacity for vision and subjectivity. The “marginalium”, the decorative marginal element of the illustrated books, symbolizes such vision by a punctual means. The “floating figure”, a humanized and singular marginalium, underlies the different motifs, evoking the infinitude of human potential.

Key words: William Blake, otherness, text/image relationship, sublime, awe, representation of the body, gender, nature, 18th century, romanticism

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
ABSTRACT	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	vi
REMERCIEMENTS	xv
PRÉFACE.....	xvi
INTRODUCTION.....	1
État de la question	4
Cadre théorique	7
Résumé des chapitres	10
CHAPITRE UN : L'« ALTÉRITÉ » CHEZ WILLIAM BLAKE	13
1.1. La provenance autre des visions.....	13
1.2. Une différence égalitaire	19
1.3. Urizen et l'inversion de la forme.....	25
CHAPITRE DEUX : LA FORME DE L'ŒUVRE	31
2.1. La nature de la relation texte-image	32
2.2 Une tendance obstructrice dans les marginalia.....	37
2.3 L'hybridité et le lien à l'imagination.....	43
CHAPITRE TROIS: LE SUBLIME ET L'ÉMERVEILLEMENT	48
3.1. La sublimité des figures blakéennes.....	49
3.2. La structure « autre » de l'émerveillement.....	54
3.3. La construction de l'expérience esthétique blakéenne	60
CHAPITRE QUATRE : LES MANIFESTATIONS DU CORPS ET DU GENRE.....	67
4.1. Les thématiques liées au positionnement des membres	67
4.2. La féminité et l'androgynie en lien à l'Éternité.....	74
4.3 L'individualité posturale des figures blakéennes	79
CHAPITRE CINQ : LES MANIFESTATIONS VISUELLES DE LA NATURE.....	85
5.1. Les chaînes marginales et le lien nature-culture.....	85
5.2. Insectes, œufs, et cocons : manifestations d'un potentiel latent	91
5.3. L'imitation des figures par l'environnement naturel	96
CONCLUSION	102
BIBLIOGRAPHIE.....	106
ANNEXE.....	115

LISTE DES ILLUSTRATIONS¹

Figure 1 – *The Song of Los*, copie A, composition en 1795, impression de 1795, gravure à l’eau-forte en relief, avec impression en couleurs et coloration manuelle, sur papier vélin, British Museum, Londres. Objet 5. 23,2 x 17,5 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/s-los.a?descId=s-los.a.illbk.05>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 2 – *Europe a Prophecy*, copie D, composition en 1794, impression de 1794, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec impression en couleurs et coloration manuelle, sur papier vélin, British Museum, Londres. Objet 5. 23,6 x 16,7 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/europe.d?descId=europe.d.illbk.05>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 3 – *The Marriage of Heaven and Hell*, copie H, composition en 1790, impression de 1790, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle importante, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 1. 15,2 x 10,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/mhh.h?descId=mhh.h.illbk.01>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 4 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 75. 22,7 x 16,4 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.75>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 5 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 75. 22,7 x 16,4 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.75>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 6 – *The Book of Thel*, copie K, composition en 1789, impression de c. 1789, gravure à l’eau-forte en relief, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, New Haven. Objet 2. 15,5 x 10,7. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/thel.k?descId=thel.k.illbk.02>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 7 – *Visions of the Daughters of Albion*, copie O, composition en 1793, impression de c. 1818, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, sur papier vélin, British Museum, Londres. Objet 2. 16,3 x 12,9 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/vda.o?descId=vda.o.illbk.02>. Consulté le 27 août 2022.

¹ Les informations des légendes s’appliquent aux copies des livres illustrés plutôt qu’aux illustrations individuelles. *The William Blake Archive* mentionne parfois l’application d’un matériau, par exemple l’aquarelle, mais il n’est pas toujours possible de déterminer à quelle illustration s’applique la spécification matérielle. Conséquemment, chaque légende reflète une copie d’un livre illustré, à l’exception du numéro d’objet et des dimensions, qui s’appliquent à une planche donnée. Par exemple, dans la première légende de la liste des illustrations, les informations concernent la copie A de *The Song of Los*. Le numéro d’objet (5) et les dimensions (23,2 x 17,5 cm) s’appliquent à la planche elle-même, soit cette illustration.

Figure 8 – *Milton a Poem*, copie B, composition en c. 1804-1811, impression de c. 1811, gravure à l'eau-forte et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Huntington Library, Art Collections and Botanical Garden, San Marino. Objet 10. 14,3 x 10,8 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/milton.b?descId=milton.b.illbk.10>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 9 – *Milton a Poem*, copie B, composition en c. 1804-1811, impression de c. 1811, gravure à l'eau-forte et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Huntington Library, Art Collections and Botanical Garden, San Marino. Objet 20. 16 x 12 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/milton.b?descId=milton.b.illbk.20>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 10 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 4. 22,5 x 16,3 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.04>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 11 – *America a Prophecy*, copie O, composition en 1793, impression de 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle importante, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 17. 23,7 x 17 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/america.o?descId=america.o.illbk.17>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 12 – *The Marriage of Heaven and Hell*, copie I, composition en 1790, impression de 1827, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle avec aquarelle et poudre d'or, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 16. 16,6 x 10, 2 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/mhh.i?descId=mhh.i.illbk.16>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 13 – *Visions of the Daughters of Albion*, copie P, composition en 1793, impression de c. 1818, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 10. 16,9 x 12,0 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/vda.p?descId=vda.p.illbk.10>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 14 – *America a Prophecy*, copie M, composition en 1793, impression de c. 1807, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, sur papier vélin, avec coloration manuelle étendue, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 1. 23,4 x 16, 9 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/america.m?descId=america.m.illbk.01>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 15 – *The Marriage of Heaven and Hell*, copie E, composition en 1790, impression de 1794, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec impression en couleurs et coloration manuelle, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 24. 14,8 x 9,8 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/mhh.e?descId=mhh.e.illbk.24>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 16 – *Milton a Poem*, copie B, composition entre c. 1804-1811, impression de c. 1811, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Huntington Library, Art Collections and Botanical Gardens, San Marino. Objet 43. 14,4 x 10,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/milton.b?descId=milton.b.illbk.43>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 17 – *Europe a Prophecy*, copie K, composition en 1794, impression de 1821, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle étendue, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 9. 23, 1 x 16,4 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/europe.k?descId=europe.k.illbk.09>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 18 – *The First Book of Urizen*, copie G, composition en 1794, impression de c. 1818, gravure à l’eau-forte en relief avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Library of Congress, Washington D.C. Objet 6. 15,4 x 10,2 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/urizen.g?descId=urizen.g.illbk.06>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 19 – *The First Book of Urizen*, copie G, composition en 1794, impression de c. 1818, gravure à l’eau-forte en relief avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Library of Congress, Washington D.C. Objet 7. 14,2 x 11,7 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/urizen.g?descId=urizen.g.illbk.07>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 20 – *The First Book of Urizen*, copie G, composition en 1794, impression de c. 1818, gravure à l’eau-forte en relief avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Library of Congress, Washington D.C. Objet 8. 14,5 x 10,4 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/urizen.g?descId=urizen.g.illbk.08>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 21 – *The First Book of Urizen*, copie G, composition en 1794, impression de c. 1818, gravure à l’eau-forte en relief avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Library of Congress, Washington D.C. Objet 9. 14,9 x 10,5 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/urizen.g?descId=urizen.g.illbk.09>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 22 – *The First Book of Urizen*, copie G, composition en 1794, impression de c. 1818, gravure à l’eau-forte en relief avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Library of Congress, Washington D.C. Objet 10. 15 x 10,1 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/urizen.g?descId=urizen.g.illbk.10>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 23 – *The First Book of Urizen*, copie D, composition en 1794, impression de 1974, gravure à l’eau-forte en relief avec impression en couleurs et coloration manuelle, sur papier vélin, British Museum, Londres. Objet 20. 15,6 x 10,1 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/urizen.d?descId=urizen.d.illbk.20>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 24 – *The First Book of Urizen*, copie G, composition en 1794, impression de c. 1818, gravure à l’eau-forte en relief, avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Library of Congress, Washington D.C. Objet 1. 14,9 x 10,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/urizen.g?descId=urizen.g.illbk.01>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 25 – *Songs of Innocence and of Experience*, copie AA, composition en 1789 et en 1794, impression de 1826, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 8. 11,9 x 7,7 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.aa?descId=songsie.aa.illbk.08>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 26 – *Songs of Innocence and of Experience*, copie Z, composition en 1789 et en 1794, impression de 1826, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Library of Congress, Washington D.C. Objet 5. 11,1 x 6,9 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.z?descId=songsie.z.illbk.05>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 27 – *Songs of Innocence and of Experience*, copie AA, composition en 1789 et en 1794, impression de 1826, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 22. 11,6 x 7,7 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.aa?descId=songsie.aa.illbk.22>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 28 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 9. 22,5 x 16,4 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.09>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 29 – *Newton*, composition en 1795, impression de c. 1805, 46 x 60 cm, impression en couleurs planographique avec aquarelle, ainsi que des ajouts à l’encre, sur papier vélin, Tate Collection.

<http://www.blakearchive.org/copy/cpd?descId=but306.1.cprint.01>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 30 – *Europe a Prophecy*, copie B, composition en 1794, impression de 1974, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec impression en couleurs et coloration manuelle, sur papier vélin, Glasgow University Library, Glasgow. Objet 1. 23,4 x 16,9 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/europe.b?descId=europe.b.illbk.01>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 31 – *The Marriage of Heaven and Hell*, copie H, composition en 1790, impression de 1790, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle étendue, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 15. 14,9 x 10,2 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/mhh.h?descId=mhh.h.illbk.15>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 32 – *Visions of the Daughters of Albion*, copie P, composition en 1793, impression de c. 1818, gravure à l’eau-forte en relief, avec encre noire cernée de blanc, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 6. 16,8 x 11,6 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/vda.p?descId=vda.p.illbk.06>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 33 – *America a Prophecy*, copie O, composition en 1793, impression de 1821, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 15. 23,6 x 17,4 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/america.o?descId=america.o.illbk.15>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 34 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 37. 22,6 x 16,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.37>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 35 – *America a Prophecy*, copie M, composition en 1793, impression de c. 1807, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle étendue, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 10. 23,5 x 16,7 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/america.m?descId=america.m.illbk.10>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 36 – *First Book of Urizen*, copie J, composition en 1794, impression de 1794, gravure à l’eau-forte en relief et impression en couleurs, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Albertina, Vienne. Objet 5. 14,9 x 10,5 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/urizen.j?descId=urizen.j.illbk.05>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 37 – *Milton a Poem*, copie A, composition entre c. 1804 et 1811, impression de c. 1811, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, British Museum, Londres. Objet 36. 14,1 x 10,2 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/milton.a?descId=milton.a.illbk.36>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 38 – *The Book of Thel*, copie H, composition en 1789, impression de c. 1789, gravure à l’eau-forte en relief, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Rosenwald Collection, The Library of Congress, Washington, D.C. Objet 8. 14,1 x 10,9 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/thel.h?descId=thel.h.illbk.08>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 39 – *Songs of Innocence and of Experience*, copie Y, composition en 1789 et en 1794, impression de 1825, gravure à l’eau-forte en relief, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Metropolitan Museum of Art, New York. Objet 11. 11 x 7,1 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.y?descId=songsie.y.illbk.11>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 40 – *Songs of Innocence and of Experience*, copie AA, composition en 1789 et en 1794, impression de 1826, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 25. 11,1 x 6,8 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.aa?descId=songsie.aa.illbk.25>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 41 – *Songs of Innocence and of Experience*, copie Z, composition en 1789 et en 1794, impression de 1826, gravure à l’eau-forte en relief, coloration manuelle, sur papier vélin, Lessing J. Rosenwald Collection, The Library of Congress, Washington, D.C. Objet 18. 11,2 x 7 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.z?descId=songsie.z.illbk.18>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 42 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 45. 22,6 x 16,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.45>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 43 – *Songs of Innocence and of Experience*, copie Y, composition en 1789 et en 1794, impression de 1825, gravure à l’eau-forte en relief, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Metropolitan Museum of Art, New York. Objet 16. 11,3 x 7,2 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.y?descId=songsie.y.illbk.16>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 44 – *The Marriage of Heaven and Hell*, copie I, composition en 1790, impression de 1827, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle étendue avec aquarelle et poudre d'or, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 11. 15 x 9,9 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/mhh.i?descId=mhh.i.illbk.11>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 45 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 78. 21 x 16,1 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.78>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 46 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 18. 22,5 x 16,4 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.18>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 47 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 71. 22,1 x 17,1 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.71>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 48 – *The First Book of Urizen*, copie B, composition en 1794, impression de 1795, gravure à l'eau-forte en relief, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Morgan Library and Museum, New York. Objet 2. 16,8 x 10,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/urizen.b?descId=urizen.b.illbk.02>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 49 – *Europe a Prophecy*, copie B, composition en 1794, impression de 1794, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec impression en couleurs et coloration manuelle, sur papier vélin, Glasgow University Library, Glasgow, Scotland. Objet 1. 23,4 x 16,9 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/europe.b?descId=europe.b.illbk.01>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 50 – *Milton a Poem*, copie D, composition c. 1804-1811, impression de 1818, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Library of Congress, Washington D.C. Objet 1. 16 x 11,2 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/milton.d?descId=milton.d.illbk.01>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 51 – *Milton a Poem*, copie D, composition c. 1804-1811, impression de 1818, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Library of Congress, Washington D.C. Objet 16. 16 x 11,1 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/milton.d?descId=milton.d.illbk.16>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 52 – *Songs of Innocence and of Experience*, copie AA, composition en 1789 et en 1794, impression de 1826, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 10. 11,1 x 6,7 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.aa?descId=songsie.aa.illbk.10>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 53 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 37. 22,6 x 16,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.37>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 54 – *Songs of Innocence and of Experience*, copie Y, composition en 1789 et 1794, impression de 1825, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin. Metropolitan Museum of Art, New York. Objet 21. 11 x 6,8 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.y?descId=songsie.y.illbk.21>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 55 – *Songs of Innocence and of Experience*, copie Z, composition en 1789 et en 1794, impression de 1826, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Library of Congress, Washington D.C. Objet 20. 11,1 x 6,9 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.z?descId=songsie.z.illbk.20>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 56 – *Milton a Poem*, copie C, composition en c. 1804-1811, impression de c. 1811, gravure à l'eau-forte et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Lenox Library, New York Public Library, New York. Objet 20. 16 x 11,5 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/milton.c?descId=milton.c.illbk.20>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 57 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 14. 22,5 x 16,4 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.14>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 58 – *The Marriage of Heaven and Hell*, copie F, composition en 1790, impression de 1794, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec impression en couleurs et coloration manuelle, sur papier vélin, Morgan Library and Museum, New York. Objet 21. 15,3 x 10, 8 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/mhh.f?descId=mhh.f.illbk.21>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 59 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 28. 22,5 x 16,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.28>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 60 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 25. 22,2 x 16,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.25>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 61 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 15. 21,3 x 15,1 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.15>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 62 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 32. 22,3 x 16,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.32>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 63 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 49. 21,4 x 15,2 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.49>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 64 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 24. 22,6 x 16,5 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.24>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 65 – *Visions of the Daughters of Albion*, copie P, composition en 1793, impression en c. 1818, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 2. 16,3 x 12,9 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/vda.p?descId=vda.p.illbk.02>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 66 – *The First Book of Urizen*, copie B, composition en 1794, impression de 1795, gravure à l'eau-forte en relief, avec coloration manuelle, avec encre verte, sur papier vélin, Morgan Library and Museum, New York. Objet 2. 16,8 x 10,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/urizen.b?descId=urizen.b.illbk.02>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 67 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 65. 22,3 x 16,2 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.65>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 68 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 42. 22,5 x 16,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.42>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 69 – *America a Prophecy*, copie O, composition en 1793, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle étendue, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 17. 23,7 x 17 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/america.o?descId=america.o.illbk.17>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 70 – *Europe a Prophecy*, copie K, composition en 1794, impression de 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle étendue, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 15. 23,4 x 17,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/europe.k?descId=europe.k.illbk.15>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 71 – *Milton a Poem*, copie C, composition en c. 1804-1811, impression de c. 1811, gravure à l’eau-forte et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Lenox Library, New York Public Library, New York. Objet 28. 16 x 12 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/milton.c?descId=milton.c.illbk.28>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 72 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 2. 22,5 x 16,2 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.02>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 73 – *Songs of Innocence and of Experience*, copie Z, composition en 1789 et en 1794, impression de 1826, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Lessing J. Rosenwald Collection, Library of Congress, Washington, D.C. Objet 8. 11,9 x 7,7 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.z?descId=songsie.z.illbk.08>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 74 – *America a Prophecy*, copie O, composition en 1793, impression de 1821, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle étendue, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 9. 23,5 x 16,8 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/america.o?descId=america.o.illbk.09>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 75 – *America a Prophecy*, copie O, composition en 1793, impression de 1821, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle étendue, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 4. 23,8 x 16,6 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/america.o?descId=america.o.illbk.04>. Consulté le 27 août 2022.

Figure 76 – *Songs of Innocence and of Experience*, copie Y, composition en 1789 et en 1794, impression de 1825, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Metropolitan Museum of Art, New York. Objet 42. 11 x 6,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.y?descId=songsie.y.illbk.42>. Consulté le 27 août 2022.

REMERCIEMENTS

Je remercie ma superviseuse, Ersy Contogouris, qui depuis le début de mon parcours universitaire m'a offert un support sincère et empathique. Ses encouragements m'ont toujours fait sentir que j'étais capable de progresser dans ma démarche académique.

Je tiens également à remercier le département d'histoire de l'art et des études cinématographiques pour les deux bourses que j'ai obtenues : la bourse d'admission et la bourse Françoise Sullivan. Ces bourses m'ont permis de me procurer des documents essentiels à ma recherche.

Je remercie le corps professoral du département de l'histoire de l'art et des études cinématographiques. Durant mon baccalauréat et ma maîtrise, tous mes professeur.e.s m'ont aidé à un moment ou à un autre. À travers leurs différentes approches, j'ai pu développer une meilleure compréhension de la discipline de l'histoire de l'art.

Je remercie les auteur.e.s ayant travaillé sur l'œuvre de William Blake. Ma maîtrise dépend entièrement de leurs recherches et de leurs apports. Je remercie *The William Blake Archive*, qui par leur numérisation d'œuvres et par leurs fiches techniques, ont grandement facilité ma recherche. La passion des différents auteur.e.s, dans chacune de mes lectures, me semblait stimulante et inspirante.

J'aimerais remercier ma famille qui, dans ce contexte de pandémie, m'a toujours offert une aide et un soutien important. Finalement, je remercie mon frère Lawrence, qui depuis ma jeunesse m'a amené à voir à ma propre façon.

PRÉFACE

Je désire dans cette préface contextualiser l'écriture de mon mémoire dont la rédaction coïncide avec la pandémie de la Covid-19. Ce contexte d'isolement, dû aux mesures sanitaires et à une atmosphère d'incertitude, contribue à expliquer l'approche que j'ai privilégiée pour analyser les œuvres illustrées de William Blake.

J'ai choisi de valoriser la dimension *visuelle*, dans son immédiateté. Cela m'a permis d'utiliser ma perception afin d'entrer dans un monde différent du mien. Le monde de Blake – empli de révolution, de conflits internes et externes, et d'une esthétique paraissant parfois atypique – a exercé sur moi une fascination significative. La recherche de motifs reflète certainement une quête de sens, de récurrences. Or, j'ai également tenté de percevoir une forme visuelle dépassant ses limites, survenant sous un aspect animé. Le dynamisme des livres illustrés blakéens confère aux figures une singularité qui souvent capte le regard, et même, l'oriente. Cette unicité dans la forme blakéenne, à mes yeux, semble telle une main tendue vers l'imagination des lecteur.ices.

Dans mon mémoire, j'ai peu considéré le contexte politique de Blake. J'ai pensé que de telles approches avaient été explorées de manière exhaustive et que contribuer à cette documentation me serait difficile. Il me paraissait plus profitable d'orienter mes recherches selon une perspective pouvant englober différents sujets de manière synthétique. J'ai choisi l'altérité, afin de pouvoir lier divers sujets, tels que la forme, le sublime, le corps et la nature.

Ma définition de l'altérité est une construction propre à mon mémoire. Ma décision de considérer l'altérité selon trois termes – l'infinitude, la distinction, et l'extension – m'a permis d'ancrer divers enjeux dans des motifs visuels. La possibilité de voir dans les images une forme infinie, ou s'étendant, a amené des questionnements discursifs dans la vision. Cette interaction entre les motifs plutôt que des concepts m'a permis de traiter de manière vivante la forme blakéenne, de « suivre » ce que cette forme signifiait.

Établir ainsi une définition à trois termes peut sembler arbitraire. Or, ces termes reflètent différents mouvements élémentaires de la forme visuelle des livres illustrés. L'infinitude dénote la tendance vers la synthèse des éléments, ou leur dissipation. La distinction, quant à elle, suggère la division, l'affirmation de séparations. Finalement, l'extension connote le mouvement, le passage

d'un état à un autre. À travers l'agrégation de ces mouvements visuels, les images élaborent une richesse iconographique étendue.

Ainsi, mon approche se définit par un examen attentif des images, par la primauté des motifs et de leurs interactions, et par la synthèse de diverses perspectives et d'enjeux conceptuels romantiques et contemporains. L'adoption de cette orientation, qui structura mes recherches et ma rédaction, laisse inévitablement certains sujets inexplorés. Or, ainsi que mon mémoire tente de démontrer, une telle approche visuelle offre néanmoins une perspective cohérente, *une* vision autre de l'œuvre de William Blake.

INTRODUCTION

La fortune critique de William Blake (1757-1827), au 21^e siècle, semble avoir légitimé l'œuvre d'un artiste dont la réception fut minime de son vivant. Semblant intervertir le cours de l'histoire, une exposition du Tate Britain – ayant eu lieu entre 2019 et 2020 – reproduisit de manière immersive la salle où Blake exposa ses œuvres en 1809. Si cette exposition contemporaine eut un grand succès, celle de 1809 fut un échec lamentable, menant à l'intensification de l'isolation de l'artiste. Néanmoins, Blake continua de créer des œuvres, issues d'un processus visionnaire culminant dans une mythologie personnelle d'une grande complexité.

À cette spiritualité, issue de visions et d'expériences inspirées, se conjugue le contexte politico-historique anglais (Erdman [1954] 1991; Ackroyd 1996), ainsi qu'une foi chrétienne marquée d'antinomisme (voir Thompson 1993; Mee 1994). Londres, à l'époque de Blake, vit un contexte révolutionnaire, où une dissidence religieuse paraît dans des affiliations sectaires. Si de telles influences externes transparaissent dans les œuvres de Blake, elles sont néanmoins réinterprétées par l'artiste, dont l'intériorité se définit par la primauté de l'imagination. Par exemple, dans le livre illustré *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion* (1804-c. 1820), Blake représente Londres sous la forme d'une Jérusalem spirituelle, puisant de manière syncrétique dans l'histoire anglaise et dans les récits bibliques afin de créer son mythe. Les livres illustrés reprennent le principe du syncrétisme visuellement, les éléments de l'iconographie se superposant les uns sur les autres, et interagissant entre eux.

Cette emphase sur l'imagination s'inscrit dans l'époque romantique dans laquelle Blake a vécu. Le romantisme présente une complexité, reflétée dans une conscience moderne du monde, une subjectivité nouvelle. En ce sens, des auteurs étudiant le romantisme soulèvent la difficulté de décrire ce courant, lui attribuant une nature plurielle et parfois contradictoire (voir Thurley 1983). Plusieurs concepts du romantisme – par exemple l'Absolu, l'ironie ou le symbole – témoignent d'une conscience de soi, soit par une tendance vers le relativisme, ou précisément par la recherche de quelque chose d'inatteignable et de transcendant. L'idée de la « fleur bleue », issue du roman *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, exemplifie cette quête vers l'inatteignable, hors de l'expérience habituelle du monde. Les livres illustrés blakéens, qui intègrent un format qui avait été populaire à l'époque médiévale avec une iconographie transcendante, constituent un médium où de tels concepts interagissent.

La recherche académique sur Blake se décline en différentes approches thématiques. Certaines abordent un sujet particulier tel que la nature dans son aspect écocritique, ou le genre, ou encore la notion de sublime. De manière générale, l'aspect textuel de l'œuvre de Blake est favorisé, privilégiant une interprétation littéraire plutôt qu'une analyse iconographique ou formelle. Dans les analyses centrées sur l'image, les recherches ont surtout favorisé une approche iconographique, tendant vers l'identification des éléments visuels et leur relation au texte. Des études visant la compréhension de la forme blakéenne sont moins fréquentes. En ce qui concerne la réception des œuvres au 21^e siècle, les « marginalia » – les éléments marginaux décoratifs de ces livres illustrés – sont rarement l'objet de la même fascination que les œuvres iconiques. Or ce mémoire tentera, dans l'esprit de l'« altérité »² qui en est le thème, de dévoiler une signification et un sens important à ces marginalia ; nommément, la capacité de ceux-ci à exprimer la vision de Blake. Ce mémoire considère l'« altérité » au sens de ce qui a été négligé, par rapport à ce qui s'est établi au centre, et dans le contexte de la recherche, le marginalium reflète cet espace « hors catégories ».

Mon objectif est pluriel. D'une part, je tente de dévoiler la mythologie et la vision artistique de Blake sous un angle visuel lié à l'« altérité ». À cette fin, j'interprète l'iconographie et la dimension formelle de l'œuvre blakéenne, en utilisant une terminologie et des procédés issus de l'histoire de l'art. D'autre part, je tente de lier ces thématiques à des enjeux théoriques contemporains, soit aux apports des approches féministes et écocritiques, ou encore à des notions telles que la représentation du corps et l'émerveillement. Mon mémoire se divise en cinq chapitres : l'« altérité », la forme visuelle, le sublime et l'émerveillement, le corps et le genre, et la nature. J'espère démontrer à travers ce parcours que des liaisons conceptuelles unissent ces thématiques. L'« altérité », élaborée et définie au début de mon analyse, agit en tant que fil conducteur.

La terminologie de mon mémoire considère la marginalité dans un sens étendu. Blake décore les marges de ses livres illustrés, par une iconographie de vignes, de figures voletantes et de flammes sinueuses. Or ces éléments apparaissent fréquemment dans des espaces intertextuels, entre les phrases du texte. On les retrouve aussi dans les illustrations centrales ou pleines pages,

² Je mets le terme « altérité » entre guillemets pour distinguer ma formulation d'une terminologie préexistante, par exemple de son acceptation dans les études postcoloniales.

de manière excentrée, ou dans l'espace de l'arrière-plan. Puisque les marginalia blakéens suggèrent également la dissipation et le dépassement de séparations, et qu'ils tendent à apparaître entre de tels lieux ou les traversant, je propose qu'une importante continuité existe entre ces espaces. Je considère donc les marginalia principalement par leur petitesse relative dans l'illustration et par leur fonction décorative. Outre quelques exceptions, un marginalium survient de manière récurrente dans l'iconographie, sous une forme similaire – par exemple, la forme schématique d'un oiseau diffère peu d'instance en instance. Une continuité iconographique entre marges, arrière-plan, et espace interligne ou intertextuel sous-tend donc le mémoire.

Mon emphase sur les marginalia – qui expriment la logique différente de ces espaces décoratifs – requiert donc un examen approfondi des images centrales et pleines pages. Ces illustrations, par leur taille importante et leur capacité à contraindre le regard, diffèrent du marginalium. Néanmoins, une comparaison entre les images centrales et les marginalia révèle une dynamique interactive et complexe. Par exemple, certaines tensions visuelles suscitées par le centre sont résolues dans l'aire marginale, où l'errance du regard est possible, favorisée par la petitesse et la qualité distrayante des marginalia. D'une part, il est donc nécessaire de considérer les images centrales afin de comprendre la dynamique totale des œuvres. D'autre part, l'iconographie blakéenne est de nature « poreuse » : un phénomène caractérisant un marginalium peut tout aussi bien caractériser une figure centrale. Blake établit des registres différents, mais liés et interagissant entre eux.

Ayant choisi les livres illustrés comme corpus, j'offre ici des spécifications sur la technique développée par Blake pour produire ces œuvres. Ce processus propre à l'artiste présente des singularités notables. Plusieurs auteurs – tels que Robert Essick, Joseph Viscomi, et Mei-Ying Sung – se sont penchés sur ce processus d'impression. Bien que certains désaccords subsistent, une documentation exacte et détaillée décrit celui-ci. La technique d'eau-forte en relief [*relief etching*] développée par Blake permet au texte d'accompagner l'illustration sous une forme manuscrite plutôt que typographique. L'ajout subséquent de couleurs, à travers une application manuelle, confère à chaque copie des livres illustrés une coloration unique. Suite à ceci, des modifications et des retouches sont appliquées aux illustrations, par Blake ou par sa femme Catherine, afin de finaliser les livres. Dépendamment des exemplaires, certaines planches peuvent être omises, et leur ordre peut subir des variations.

J'ai inclus une grande diversité d'illustrations pour montrer la continuité de certains motifs et la diversité iconographique et formelle des livres illustrés. À des fins de sélection, je ne considère que les dix livres qui sont les plus représentatifs des marginalia. Mon corpus se limite à : *The Book of Thel* (1789), *Songs of Innocence and of Experience* (1789, 1794), *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), *Visions of the Daughters of Albion* (1793), *America a Prophecy* (1793), *Europe a Prophecy* (1794), *The First Book of Urizen* (1794), *The Song of Los* (1795), *Milton a Poem* (c. 1804-11), et *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion* (1804-c. 1820)³. J'ai exclu certaines œuvres dont les images étaient de petite taille, ou encore, à cause du nombre de pages limité du mémoire. J'exclus également *VALA, or The Four Zoas* étant donné son statut inachevé.

État de la question

J'utilise comme ouvrage de référence le livre de David V. Erdman, *Blake's Complete Poetry and Prose* (1965), un titre essentiel à l'étude de Blake car il contient la totalité de l'œuvre écrite de l'artiste. Du même auteur, *The Illuminated Blake* (1974) commente et décrit les illustrations des livres illustrés. Si l'ouvrage d'Erdman promeut l'identification de motifs par la liaison de ceux-ci au texte, mon mémoire tente d'offrir une alternative, privilégiant la forme visuelle en tant que langage « en soi ». *Blake's Complete Illuminated Works* (2000) de David Bindman me sert également d'ouvrage de référence, notamment pour sa représentation en facsimilé des planches. J'utilise le site web *The William Blake Archive*, afin d'accéder aux images numérisées des livres illustrés. Ce site m'est utile en ce qui concerne les légendes des images et les spécifications concernant les copies individuelles des livres.

L'ouvrage de W.J.T. Mitchell, *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry* (1978), constitue une publication importante à mon approche. Établissant des motifs clés et plusieurs thèmes blakéens, Mitchell se focalise principalement sur trois livres : *The Book of Thel*, *The First Book of Urizen*, et *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*. La classification des motifs de Mitchell se fonde sur quatre formes principales, soit la spirale, la ligne sinueuse, le cercle et l'arche. Dans ce mémoire, je considère plusieurs observations de Mitchell, dont la dualité des figures « flottantes » et « atterrées », avec leurs postures respectivement expansives et contractées.

³ Les dates que je mentionne ici sont celles de la composition des œuvres, étant donné l'existence de plusieurs impressions.

J'offre une interprétation de ces postures – ainsi que des motifs de la spirale et de la ligne sinueuse – en tant que combinaison de motifs plus simples. Je démontrerai la manière dont les motifs blakéens abordés dans ce mémoire se construisent de manière synthétique, à partir des composantes de l'« altérité ».

David Bindman, dans *Blake as an Artist* (1977), examine la production et la démarche de l'artiste. Morton D. Paley, dans *Energy and the Imagination: The Development of Blake's Thought* (1970) offre des observations quant à l'« énergie » blakéenne, telle que la tendance de l'énergie à se mouvoir de façon circulaire et cyclique. Il note également l'infinitude du sublime de Blake, et la tendance de cette expérience esthétique à survenir de contraires. Anne K. Mellor, dans *Blake's Human Form Divine* (1974), analyse certains motifs ainsi que la forme de l'œuvre blakéenne, se fondant sur la signification de la linéarité et du contour. Morris Eaves, dans *William Blake's Theory of Art* (1982), note également certaines attitudes de Blake, établissant une relation entre l'identité et la ligne définie. Dans l'esprit d'« altérité » de mon mémoire, cette qualité authentique de la ligne blakéenne, récurrente dans la recherche, sera contrastée avec la capacité excentrée et osmotique des marginalia. On retrouve un thème similaire dans l'analyse des postures blakéennes par Christopher Heppner, *Reading Blake's Designs* (1995), où une codification posturale selon la notion de *pathos* est élaborée. Je tente de mettre en évidence l'importante *unicité* de chaque figure, la diversité des contours que chaque corps possède, au-delà d'une codification posturale.

L'analyse du contexte politique a beaucoup progressé. Le livre de David V. Erdman, *Blake : Prophet Against Empire* (1954), a généré une lignée d'auteurs et d'articles portant sur le contexte londonien et révolutionnaire de cette époque. Des livres tels que *The Religion of Empire : Political Theology in Blake's Prophetic System* (2016), de G.A. Rosso, et *War of Titans : Blake's Critique of Milton and the Politics of Religion* (1983), de Jackie DiSalvo, constituent de telles approches politiques. Si ces écrits ont été très utiles à ma compréhension de l'artiste, je n'offre pas ici d'apports au contexte politique dans lequel Blake a évolué.

Puisque je lie mes analyses visuelles à l'altérité, ainsi qu'à quatre thématiques connexes, mon mémoire considère différents sujets fréquemment abordés dans la documentation sur Blake et sur le romantisme. Mon analyse vise à intégrer les apports de ces ouvrages dans un parcours iconographique privilégiant le marginalium, dont les fonctions révèlent l'« altérité » d'un espace marginal différent. Je propose dans ce mémoire que les marginalia, en orientant la lecture des

illustrations, parviennent à symboliser divers aspects de la vision de Blake. Je considère ici les sujets individuellement.

Le deuxième chapitre sur la forme visuelle chez Blake utilise divers ouvrages qui traitent des thématiques analysées dans les autres chapitres de ce mémoire. Laura Quinney, dans *William Blake on Self and Soul* (2009) offre une interprétation de la chute édénique dans le contexte blakéen. J'élabore une lecture visuelle des illustrations fondée sur le travail de Vincent A. De Luca, notamment l'ouvrage *Words of Eternity : Blake and the Poetics of the Sublime* (1991). La publication de Louise Economides, *The Ecology of Wonder in Romantic and Postmodern Literature* (2016), me sert de documentation sur l'errance et l'émerveillement. À travers de tels ouvrages, j'associe l'orientation du regard sur la page à la vision blakéenne, exemplifiant la manière dont cette expérience visionnaire se manifeste dans la forme des œuvres.

La documentation sur le sublime, en lien avec Blake, est explorée dans l'ouvrage de De Luca, *Words of Eternity* (1991). La suggestion par De Luca d'une obstruction dans le texte blakéen me permet de développer une hypothèse sur la capacité symbolique des marginalia. L'article de Peter Otto, « A Sublime Allegory, Blake, Blake Studies and the Sublime » (2002), propose une dualité intéressante entre le sublime kantien et le sublime romantique. Cette dualité sous-tend mon analyse, car dans le sublime romantique, l'imagination établit une osmose centrée dans le soi, évoquant la primauté de la forme humaine chez Blake. D'autres auteurs – tels que Markus Poetzsch, Louise Economides, et Hélène Ibata – ont abordé la notion du sublime et de l'émerveillement dans le romantisme. L'objectif principal de mon chapitre sur le sublime est synthétique, et vise la mise en relation de notions d'apparences distinctes, mais liées. Puisque je considère la dualité du sublime, liant transparence et opacité, l'ouvrage de Sophie Thomas, *Romanticism and Visuality : Fragments, History, Spectacle* (2008) m'offre une base conceptuelle essentielle.

La question du corps est l'objet de l'ouvrage de Tristanne Connolly, *William Blake and the Body* (2002). Connolly examine attentivement la question du corps et de l'incorporation chez Blake. Je me base sur ces apports dans l'examen de la notion de la « chute » édénique et de l'atterrement postural. L'œuvre de Laura Quinney, *William Blake on Self and Soul* (2009) considère l'effet de l'empirisme sur le sujet blakéen. Je tente d'établir une liaison entre ces notions dans la proposition de registres posturaux. L'œuvre *William Blake and the Daughters of Albion*

(1997) de Helen P. Bruder offre une synthèse intéressante de la féminité dans les œuvres. Des auteures telles que Anne K. Mellor et Susan Fox proposent des interprétations féministes et critiques des attitudes – parfois considérées comme misogynes – de Blake. D'autres, tels que Magnus Ankarjös et Claire Colebrook attribuent à l'artiste une vision davantage égalitaire du genre. L'article de Colebrook « Blake and Feminism : Romanticism and the Question of the Other » (2000), explore une dynamique relationnelle de nature égalitaire entre les genres. Je considère la possibilité d'une telle dynamique au sein de la forme blakéenne. Les publications d'Erin Goss me sont également utiles, afin de conceptualiser la représentation du corps chez Blake.

La nature est un sujet ambigu dans les études blakéennes, en partie à cause de la position exprimée par l'artiste, interprétée fréquemment comme une répudiation de la nature. Pour Blake, seule l'imagination humaine confère un sens à la nature. Kevin Hutchings explore, dans *Imagining Nature : Blake's Environmental Poetics* (2002), une position plus nuancée, où Blake se méfie de l'utilisation *idéologique* de la nature. Dans mon mémoire, l'emphase sur les images dévoile un foisonnement naturel marginal. J'utilise l'article de Nick Zangwill, « Formal Natural Beauty » (2001), pour proposer une nature « hors catégories », ontologiquement « autre » et inaccessible à la conception humaine. Les hybridations diverses dans les œuvres exemplifient, par leurs métamorphoses, cette dimension de la nature. Des articles de Mark Lussier et Jade Hagan, sur la nature chez Blake, abordent des thèmes tels que l'unité naturelle et les fractales. La documentation sur l'errance – issue de *The Ecology of Wonder in Romantic and Postmodern Literature* (2016) de Louise Economides et du recueil *Wild Romanticism* (2021), dirigé par Markus Poetzsch et Cassandra Falke – porte aussi sur le monde naturel.

Cadre théorique

L'« altérité », en tant que fil conducteur de mon mémoire, est au cœur de la façon dont les thématiques sont abordées dans les chapitres. La forme visuelle, par l'importance de son rôle dans la représentation de ces thématiques, sous-tend les différents chapitres. À travers ces orientations théoriques – l'« altérité » et la forme visuelle – j'analyse des thèmes blakéens, soit le sublime et l'émerveillement, le corps et le genre, et le rapport naturel. Tel que mentionné, plutôt que de capitaliser le mot altérité (Autre), je le mets entre guillemets (« autre », « altérité ») afin de distinguer ma terminologie d'une documentation préexistante.

Dans mes recherches, je n'ai pas trouvé de *courant* étudiant la notion d'altérité chez Blake, ni dans ses écrits, ni dans ses illustrations. Conséquemment, j'utilise un cadre théorique composite, formé de notions issues d'auteurs divers ainsi que de définitions et de concepts que j'élabore afin de structurer mes analyses formelles. Je construis la notion d'« altérité » selon trois sens interreliés – l'infinitude, la distinction, et l'extension – que je présente ici et que j'explore dans mon premier chapitre.

Le premier sens de l'« altérité »⁴, l'infinitude, signifie une qualité *insaisissable*. Par exemple, une quantité infinie, qu'on ne peut concevoir, est un aspect de l'infinitude. On peut penser à l'émerveillement suscité par une multitude d'étoiles qu'on ne peut dénombrer. Un autre aspect de l'infinitude est l'effacement des délimitations, des contours. Cet aspect paraît dans le motif de l'éclosion, où une entité émerge de son cocon, ou encore dans la capacité d'un marginalium à sortir de son registre habituel, à évoquer un déplacement à travers la page. Un dernier aspect de l'infinitude est l'ineffabilité, soit l'impossibilité d'être exprimé par le langage. Une vision blakéenne possède un sens qui excède fréquemment une simple description. L'ineffabilité paraît aussi dans l'expérience inexpressible de l'émerveillement, où une perception dépasse notre entendement.

Le deuxième sens de l'« altérité » est la distinction, qui signifie la *différence* de l'« autre ». La distinction inclut : une séparation ontologique entre deux espaces éloignés, tel qu'entre l'immensité du ciel et l'espace infime des insectes. La distinction signifie également une opposition entre deux registres, par exemple, entre le monde édénique et le monde postlapsaire. Un autre sens de la distinction est celui d'une division dans la composition de la page, tel qu'entre la marge décorative et le texte.

Le troisième sens de l'« altérité » est celui de l'extension, soit un mouvement *hors de soi*, vers une forme « autre ». Un aspect de l'extension est la déclinaison, qui signifie un déplacement d'une forme à une autre à travers la page. Un autre aspect de l'extension est l'émanation, où une forme se multiplie ou s'étend à partir de son centre. Un troisième aspect de l'extension est la

⁴ Cette triple définition de l'« altérité » est construite à partir de l'analyse visuelle des livres illustrés plutôt que d'une formulation issue d'un ouvrage ou d'une approche spécifique. Je tente ainsi de refléter une « altérité » *blakéenne*, dont les trois composantes expriment l'aspect synthétique, divisible, et transitoire de cette iconographie. L'esthétique du sublime et de l'émerveillement explorée dans ce mémoire témoigne d'un tel dynamisme, de la diversité de la forme visuelle.

capacité d'un élément visuel à paraître différemment de sa forme objective, à se transformer. On retrouve ce phénomène dans les visions de Blake, ainsi que dans le motif des figures flottantes, qui s'« évadent » symboliquement de leurs contours.

J'inclus également dans mon mémoire une diversité d'apports conceptuels liés aux thèmes de mes chapitres.

Le deuxième chapitre portant sur la forme visuelle développe plusieurs éléments essentiels pour la compréhension de la dynamique des illustrations. Le rapport texte-image y est abordé. J'élabore la notion de « chute », une thématique propre à Blake, en lien avec la progression unidirectionnelle de la lecture. Je lie celle-ci à une notion de Vincent A. De Luca, selon laquelle la difficulté du texte présente une obstruction à la lecture, culminant dans une réalisation sublime transcendant l'obstacle. J'offre une synthèse de ces notions, me fondant sur la capacité distrayante [*diversion*] des images soulevée par des auteurs tels que W.J.T. Mitchell, Mike Goode, et De Luca. J'établis un parcours visuel où la difficulté du texte réoriente le regard vers les images, vers la forme, et suscite une « errance » de la lecture.

La sublimité est conçue selon la terminologie kantienne, dans ses variantes mathématiques et dynamiques, ainsi que selon la formulation d'Edmund Burke. À cette fin, j'utilise des passages de la *Critique de la faculté de juger* (1790) et de *A Philosophical Inquiry into the Sublime and Beautiful* (1757). Le concept du « numineux », provenant du livre de Rudolf Otto, *Le sacré : l'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* (1917), me permet d'examiner une qualité ineffable, « autre », dans l'*Ancient of Days*, une œuvre importante de Blake. De manière générale, j'aborde le sublime selon sa tendance obstructrice et révélatrice, mais de manière *visuelle*. J'élabore mes observations selon la capacité de voir, implicite dans la transparence, ou selon l'absence de vision, impliquée dans l'opacité.

Dans le chapitre sur le corps et le genre, j'attribue une importance à la posture des figures dans une optique individualisée, plutôt que selon une codification posturale. La porosité du corps blakéen est abordée dans l'œuvre de Tristanne Connolly, *William Blake and the Body* (2002), un ouvrage essentiel sur la notion du corps chez Blake. Cette notion de porosité, similaire à la transparence, se développe dans mon mémoire de manière synesthétique et caractérise les figures « flottantes ». J'utilise également les œuvres d'Erin Goss pour aborder l'ineffabilité du corps, liée au personnage d'Urizen, rappelant une certaine « opacité » conceptuelle. Son article « What is

Called Corporeal : William Blake and the Question of the Body » (2010) développe ces notions. La question du genre est abordée de manière visuelle, basée sur les illustrations. Je réfère à une construction genrée de la sublimité et du beau au 18^e siècle et note l'androgynie de plusieurs figures, soulevée par des auteurs tels que Anne K. Mellor et Seymour Howard. Ce chapitre dévoile la qualité « construite » du corps blakéen, qui s'agrège visuellement à partir du contexte, de la logique iconographique.

Le chapitre sur la nature développe une conception construite de celle-ci. Plusieurs concepts tels que celui d'une « unité naturelle », développé par Mark Lussier selon une perspective écocritique, et celui de la présence de « fractales », abordé par Jade Hagan, me servent à analyser les illustrations. En combinant le principe de la chute à l'extension hors du contour des figures, je parviens au principe d'« éclosion », un motif naturel caractérisant les images. J'emprunte une conception de la monstruosité, conçue comme un excès de vie, à Denise Gigante, qui dans son ouvrage *Life : Organic Form and Romanticism* (2009), examine la conception de la nature à l'époque romantique. Kevin Hutchings, dans *Imagining Nature : Blake's Environmental Poetics* (2002), sert d'ouvrage référentiel sur l'attitude de Blake envers la nature. Je tends à considérer la nature, de manière visuelle, dans les motifs et dans la logique des images plutôt que dans sa forme conceptuelle. En ce sens, plusieurs illustrations de ce cinquième chapitre offrent une synthèse des motifs abordés au cours du mémoire.

Résumé des chapitres

Les chapitres du mémoire reprennent la thématique de l'« altérité » et de ses trois composantes. Les deux premiers chapitres, sur l'« altérité » et sur la forme visuelle, établissent les bases du mémoire. Les trois derniers chapitres – sur le sublime et l'émerveillement, le corps et le genre, et le rapport naturel – appliquent les notions ainsi établies.

Le premier chapitre sur l'« altérité » explore l'infinitude, la distinction, et l'extension à travers les illustrations. Par exemple, l'infinitude paraît dans la fluidité de certaines figures. L'extension – un mouvement hors du soi – survient dans la tendance de certaines figures à étendre un membre hors d'elles-mêmes. J'y élabore une dualité entre deux registres, celui des figures « flottantes » et celui des figures « atterrées ». Cette dualité sous-tend la structure du mémoire.

Le deuxième chapitre porte sur la forme visuelle des livres illustrés, ainsi que sur l'orientation du regard dans les illustrations. La chute édénique, en tant que motif, paraît dans les œuvres. La figure flottante, voletant dans une aire infinie, symbolise l'inversion de la chute. Elle est l'opposé de la figure atterrée, qui incarne l'état déchu par son déterminisme limité. Dans ce chapitre, j'aborde la capacité du marginalium à *transcender* sa petitesse, à symboliser la totalité de la vision blakéenne. J'élabore un parcours visuel où le regard, subissant une obstruction textuelle décrite par De Luca, erre ensuite dans l'aire marginale, culminant vers le marginalium. Ce parcours réitère la structure de l'expérience sublime, amenant la vision à se dépasser elle-même, d'une manière infinie.

Le sujet du troisième chapitre est le sublime et l'émerveillement. Je considère la dualité de ces expériences esthétiques, qui expriment à la fois la vision et l'incapacité de voir, la transparence et l'opacité. L'illustration *The Ancient of Days*, dépeignant la figure d'Urizen, unit la limitation de soi à l'infinitude. Dans le frontispice de *Milton*, je note la tendance d'une spirale à contraindre le regard, à limiter l'errance. Je considère ensuite la réconciliation des contradictions, un phénomène propre à l'émerveillement. Finalement, je démontre que les livres illustrés blakéens complexifient cette expérience du sublime et de l'émerveillement, à travers leur pluralité et leur polysémie. Ce chapitre, dans l'ensemble, exemplifie l'infinitude propre à la réalisation sublime.

Le quatrième chapitre sur le corps et le genre aborde l'incorporation, un thème évoquant la finitude de l'état incorporé. Lorsqu'une figure flottante dépasse son contour, elle transcende symboliquement cette finitude. La première section considère la qualité « disjointe » de plusieurs figures du livre *Jerusalem*, qui assimilent visuellement la chute. Leurs membres angulaires, pliés, évoquent une lutte, une certaine souffrance. À l'inverse, les images dévoilent aussi une féminité harmonieuse et unie. Le « beau » et sa nature genrée survient d'une division entre la sublimité et la beauté. Dans cette deuxième section sur le genre, une synthèse du mémoire me permet de développer la notion de « regard oblique », un concept unifiant divers phénomènes esthétiques du romantisme. La dernière section porte sur le corps de la figure flottante, une figure qui, par ses divers aspects – le dépassement du contour, la singularisation posturale et l'extension d'un membre – reprend les diverses composantes de l'« altérité ».

Le dernier chapitre porte sur la représentation de la nature animale et végétale. La première section examine la qualité construite d'éléments des marginalia tels que les vignes et les flammes,

ainsi que leur relation à la nature et à la culture. L'agrégation de la forme environnante dans le marginalium, qui reflète son contexte, constitue une forme d'infinitude. L'éclosion, le sujet de la deuxième section, exemplifie l'envol de la figure flottante depuis son état atterré, selon une variante animale. Le motif d'une toile d'araignée dénote une « chute » contraignante vers un cocon. Dans le frontispice de *Jerusalem*, des figures-papillons reprennent la notion d'errance, associée au monde naturel. Finalement, je note une tendance de la nature à imiter les figures, réitérant l'emphase humaine du sublime romantique. L'apparence souriante du tigre dans une copie de « The Tyger » révèle la capacité d'un être à différer de sa nature objective, soit la nature féroce du tigre.

D'une part, le mémoire tente de dévoiler une iconographie hautement reliée, où les motifs s'intègrent et s'unissent vers la création de nouvelles formes. Cette tendance est celle de l'infinitude, qui efface les séparations. D'autre part, le mémoire note les oppositions et les divisions importantes dans les œuvres, propres à la distinction. À travers celles-ci, les motifs se multiplient, incluent des aspects contradictoires, et génèrent un dynamisme. Des tensions contraignantes sont juxtaposées à de simples différences visuelles, qui – sans être limitantes – suscitent une vision attentive. Dans cette dynamique, l'extension – se mouvant hors de soi – permet une interaction entre tous les éléments.

L'iconographie de Blake considère donc le contour et la limite, selon divers sens. Or la « limite » n'est qu'un pôle de l'imagination de l'artiste, une imagination qui vise la totalité et la transcendance. L'« altérité » de ce mémoire signifie une vision accrue, se diversifiant toujours davantage. Selon cette capacité visionnaire, un élément infime peut évoquer « autre » chose que son infimité, ou même, évoquer son opposé : l'infinitude. En ce sens, mon objectif quant au marginalium est de percevoir celui-ci dans son aspect illimité. Je suis la citation de Blake, qui évoque la possibilité de « *Hold Infinity in the palm of your hand* » (E 490)⁵.

⁵ J'utilise ici un mode référentiel utilisé dans les études sur Blake, soit 'E' suivi d'un numéro de page, par exemple (E 490). Cela fait référence à l'ouvrage d'Erdman, *The Complete Poetry and Prose of William Blake* ([1965] 1982), qui est inclut dans ma bibliographie. Cet ouvrage contient l'ensemble des écrits de Blake. J'utilise cette nomenclature afin de clarifier que la citation provient de Blake et non d'Erdman. Le mode référentiel sera utilisé à travers le mémoire.

CHAPITRE UN : L'« ALTÉRITÉ » CHEZ WILLIAM BLAKE

Dans ce chapitre, j'établis les bases conceptuelles de mon mémoire. Une définition du terme « altérité » est offerte, formée de trois composantes : l'infinitude, la distinction et l'extension. Des motifs récurrents, visuels ou narratifs, s'ancrent dans une dualité posturale entre des figures « flottantes » et « atterrées ». Plusieurs de ces motifs visuels – par exemple l'éclosion, la chute, l'hybridation – s'apparentent à une transformation de l'évasion hors du contour, un motif caractérisant les figures flottantes. Dans la section 1.1, j'introduis les concepts principaux du mémoire, notant des instances de ceux-ci dans les illustrations choisies. Un rapport est établi avec le processus artistique et les expériences visionnaires de l'artiste. Dans la section 1.2, un principe de diversification visuelle – l'interrelation de similarités et de différences – est attribué aux œuvres. Je contextualise ces notions, les situant dans la thématique d'« altérité » de mon approche. Finalement, la section 1.3 porte sur la présence d'un pôle « néfaste » dans les images. Principalement lié à la figure d'Urizen, ce pôle paraît dans l'interversion de motifs et dans la création d'une ambiguïté morale dans l'iconographie.

1.1. La provenance autre des visions

Cette section définit les concepts centraux de ma terminologie. Après avoir abordé le sujet de l'« altérité », la ligne directrice du mémoire, j'y considère des procédés visuels utilisés par Blake. J'établis des registres posturaux, expliquant mon choix d'une telle emphase compositionnelle. Des observations de W.J.T. Mitchell quant à certains motifs – la ligne serpentine et la spirale – sont mises en relation avec ma propre classification. La section se termine par une réflexion sur la centralité de la figure humaine chez l'artiste.

Je réitère la notion d'« altérité » selon ses trois significations principales.

Le premier sens de l'« altérité » est l'*infinitude*, soit la qualité insaisissable de ce qui est « autre ». L'infinitude inclut des sens tels que : la notion d'une quantité illimitée, tel que dans l'expérience esthétique du sublime mathématique (Kant [1790] 2015, 229-235); l'effacement des délimitations d'une chose, tel qu'abordé dans la fluidité des figures flottantes, ainsi que dans l'hybridité ; l'ineffabilité, soit l'impossibilité d'une entité à être exprimée par le langage. On perçoit ce dernier sens dans l'expérience de visions, ou dans l'émerveillement.

Le deuxième sens de l'« altérité » est la distinction, soit la différence de ce qui est « autre ». La distinction inclut : une séparation ontologique entre deux espaces éloignés, tel qu'entre l'immensité du ciel et l'espace infime des insectes ; une opposition entre deux registres, tel qu'entre la liberté aérienne des figures flottantes et l'abattement résigné des figures atterrées ; une séparation dans la composition de la page, tel qu'entre le centre et la marge, ou entre l'avant-plan et l'arrière-plan.

Le troisième sens de l'« altérité » est celui de l'*extension*, soit un mouvement hors de soi, vers une forme « autre ». Un aspect de l'extension est la déclinaison, qui signifie un déplacement d'une forme à une autre à travers la page. Un autre aspect de l'extension est l'émanation, où une forme se multiplie ou s'étend à partir de son centre. Le dernier aspect de l'extension est la capacité d'un élément visuel à paraître différemment que sa forme objective, à se transformer. On retrouve ce phénomène dans les visions de Blake, ou dans la capacité de figures iconographiques à s'« animer » durant la lecture.

L'« altérité », en tant que distinction ontologique entre deux réalités, peut être illustrée par les visions de Blake et par certaines illustrations. La page 5 du livre *The Song of Los*, copie A [fig. 1], constitue un bon exemple de ceci. Cette image est interprétée de différentes manières dans la littérature académique. Si certains auteurs lient ces personnages à un symbolisme plus étendu – associé par exemple à l'Asie et à l'Afrique (Erdman 1977) – je m'attarderai ici sur la composition et la forme de l'illustration.

On y perçoit à la fois l'infiniment grand, par les étoiles en haut de l'image, et le minuscule, dans les lys et les figures. La composition est constituée d'un avant-plan éclairé et floral et d'un arrière-plan sombre, un paysage nocturne. On perçoit une lueur bleutée et tamisée sur la corolle des fleurs, sous les pétales, semblant à la fois claire et obscure. La forte composante naturelle – par les fleurs et les étoiles – s'allie à une présence culturelle, à travers les deux personnages assis dans les pétales, habillés de vêtements luxueux. Les divers aspects de l'image – vaste et infime, clair et obscur, naturel et humain – formés d'oppositions formelles et conceptuelles, s'unissent dans une qualité visuelle particulière, dans un enjambement perceptuel. Du point de vue de l'illustration même, les distances sont nivelées, car tous les registres de la page sont contigus dans l'œil de l'observateur. Il est aussi difficile de déterminer la taille réelle des éléments, ajoutant à la confusion de l'émerveillement féérique. En effet, on pourrait qualifier l'image comme étant « merveilleuse ».

À partir de ces termes, il est possible d'aborder les visions de Blake. Les termes « merveilleux » et « altérité » s'unissent dans cette expérience visionnaire. Le merveilleux survient de la perception d'une réalité distincte du monde habituel, une réalité qui dépasse souvent l'entendement. Une telle vision est exemplifiée dans l'analyse de Jeff Rider de la notion du merveilleux, qui suggère une réalité différente, dont on ne peut comprendre la nature ou la cause (Rider 2017, 19). L'image de *The Song of Los* émerveille en étant un monde naturel, paraissant infime, mais qui – paradoxalement – s'ouvre vers un ciel infini.

Les visions de Blake sont spontanées, survenant hors d'un contrôle conscient, et l'artiste attribue souvent ses productions poétiques et sa prose à des entités externes, tels que des anges ou son frère défunt. Cette forme d'inspiration indicible et radicalement « autre » – en étant distincte de l'ordre habituel du monde – permet à Blake de véhiculer une réalité inaccessible par des moyens artistiques habituels. La notion de confrontation à l'inconscient, liée au penseur Carl Gustav Jung (Jung [1961] 1989), suggère que certaines expériences ouvrent l'individu à des mondes intérieurs auparavant imperceptibles. Le contact avec des visions, comme le contact avec l'inconscient, amène l'individu à percevoir une logique « illogique », un monde contradictoire et différent, qui secoue les idées préconçues quant au monde actuel. On voit ceci avec l'émerveillement, qui dépend d'une réorganisation de schèmes face à une perception vaste et hors de notre compréhension (Shiota, Keltner, et Mossman 2007). Cet émerveillement évoque l'ouverture que l'on retrouve dans la célèbre phrase de Blake, où il suggère d'ouvrir : « *the doors of perception* » (E 39).

Dans les visions de Blake survient un monde transcendant avec ses lois propres, un monde lié au merveilleux, où l'« altérité » implique les registres naturels et humains. Peter Ackroyd mentionne, dans sa biographie de l'artiste, une vision d'enfance de celui-ci, où Blake perçoit « *a tree filled with angels, bright angelic wings bespangling every bough like stars* » (1996, 34). Cette vision réitère le nivèlement des distances, la clarté et l'union de la nature et de la culture évoqués au sujet de l'illustration tirée de *The Song of Los* [fig. 1]. Ailleurs, le même auteur décrit une vision subséquente de Blake, datant de son séjour à Felpham, où celui-ci perçoit des particules brillantes s'accumulant sous une forme humaine (Ackroyd 1996, 219). La vision prend ensuite une ampleur telle que Blake perçoit le monde naturel comme « *One Man* » (Ackroyd 1996, 219). On constate, dans ces deux exemples de visions, la présence de formes humaines dans un contexte naturel.

Certaines notions explorées par Peter Otto (2002), dans son article appliquant le sublime romantique de Thomas Weiskel au travail de Blake (Weiskel [1976] 2019), peuvent servir à interpréter l'association entre ces deux dimensions humaines et naturelles. Le sublime kantien se positionne contre la nature, affirmant la supériorité de la raison humaine sur celle-ci (Kant [1790] 2015, 229-247). Otto décrit une autre forme du sublime: le sublime romantique lié à Wordsworth (P. Otto 2002, 64-65). Cette variante tend à interpréter le monde du point de vue du soi, à faire voir la nature environnante comme une extension de soi-même⁶. Elle dépend de l'imagination plutôt que de la raison, et établit moins un contraste avec la nature – tel que chez Kant – qu'une osmose existentielle où l'individu prédomine. L'osmose dans la vision de Blake à Felpham, où la nature s'unit dans un être humain, se lie à la structure du sublime romantique. C'est ce type d'osmose particulière que l'on peut retrouver formellement dans certaines visions de Blake, et dans ses représentations visuelles et ses marginalia.

Dans son article sur l'esthétique de la nature, Zangwill (2001) considère des perspectives philosophiques sur la conception de la nature. On retrouve parmi celles-ci une attitude *formaliste*, c'est-à-dire où la beauté naturelle défie la conceptualité humaine. Selon cette perspective, notre sens esthétique apprécie la nature sans la connaître véritablement. Cette non-conceptualité en fait une réalité « autre » – ontologiquement différente et en quelque sorte ineffable –, qu'on ne peut inclure dans notre compréhension. Blake, dans l'esprit inclusif de l'imagination romantique, parvient à intégrer l'infinité de la nature dans ses représentations, évoquant ainsi l'« altérité ». Ce qui ne peut réellement être exprimé conceptuellement, ce qui est insaisissable, paraît entre autres dans la dimension *visuelle* de l'œuvre de l'artiste. Les motifs blakéens incorporent la nature végétale ou animale dans une iconographie polysémique et diffuse.

Ce qui caractérise cet art de l'insaisissable, c'est le principe du *symbole*, théorisé par les romantiques. Tel le merveilleux, le symbole évoque typiquement quelque chose d'« autre » (Hühn et Vigus 2017, 3), selon les trois composantes de l'« altérité » décrites auparavant. L'apparence du symbole exprime visuellement et intuitivement une idée difficile d'accès (Hühn et Vigus 2017, 3-4). Blake parvient à incarner efficacement, par un principe de symbolisation, des thématiques complexes dans un médium visible. Le fait que Blake mentionne une inspiration souvent extérieure

⁶ Le mémoire utilise les termes « sublime romantique » et « sublime égocentrique » de manière interchangeable.

et spontanée rappelle, en lien au symbole intuitif et immédiat, la notion du génie selon Kant – le génie kantien crée selon des règles ignorées par l’artiste (voir Ginsborg 2019).

Si la symbolisation manifeste un principe de l’imagination romantique, en ce qu’elle évoque l’inaccessible, la déclinaison visuelle tend à évoquer l’inaccessible différemment. Je considère dans ce mémoire qu’une déclinaison consiste en une progression visuelle, où des caractéristiques de certaines formes sont abandonnées puis reprises avec chaque instance successive. Par exemple, une vigne devient un serpent, qui devient un serpent ailé, qui devient un ange. La déclinaison est une forme diachronique de l’hybridité, un concept avec un lien historique à l’imagination (Parshall 2013, 395). Comme l’hybridité, la déclinaison crée des formes hétéroclites, mais celles-ci se succèdent. C’est aussi une forme diachronique du symbole, si l’on considère qu’un symbole réfère à autre chose que ce qu’il est. La déclinaison évolue, à chaque réitération, vers une « *autre* » forme. La déclinaison est donc un aspect de l’« altérité » en tant qu’extension hors de soi.

Dans l’illustration de la page 3 de *Europe* [fig. 2], on perçoit plusieurs instances d’une telle déclinaison. Le repli des bras de l’enfant dans le cercle rappelle celui du grand ange au premier plan, dans une pose affligée. En haut, les personnages ailés volent, tout comme les figures sans-ailes – que je nomme figures « flottantes » – à leur gauche. On peut aussi considérer un phénomène d’hybridité, présent à travers les livres illustrés de Blake, puisque l’ange au centre combine les ailes des personnages ailés avec les bras repliés de l’enfant. Selon ce même principe hybride, la ligne bleue sinueuse sous l’ange se transforme en une figure élevant le bras. Ailleurs sur la page, les marginalia d’oiseaux réitèrent les ailes des figures humaines du haut. Les lignes serpentes évoquent l’incursion sinueuse bleutée dans le nuage au bas. La déclinaison reprend donc une caractéristique visuelle, qu’elle utilise successivement dans d’autres formes ; la sinuosité des lignes – acquérant l’aspect des nuages – crée une instance différente. Avec la déclinaison, certaines caractéristiques sont conservées et d’autres sont abandonnées.

Sur le frontispice de *Marriage of Heaven and Hell* [fig. 3], on retrouve une scène multipliant des instances d’un autre procédé formel de Blake : l’union d’opposés. Par exemple, outre le titre, les branches des arbres convergent vers un point intermédiaire entre celles-ci. C’est la même chose pour les personnages s’embrassant au bas de l’image, dans des poses symétriques. Les personnages, majoritairement en *paires*, font écho à la dualité d’un paysage infernal et d’un

paysage céleste, respectivement à gauche et à droite de l'image. Le mot « *marriage* » paraît dans le titre, et le mot « *and* », indiquant la conjonction, est en plein centre de l'image, encerclé. Tout comme la déclinaison, l'union d'opposés possède des qualités propres au romantisme.

En effet, si la déclinaison consiste à s'éloigner d'un point central vers l'extérieur, vers autre chose, l'union d'opposés fait l'inverse et synthétise les différences vers un centre. Dans les deux cas, il y a une tendance vers l'indéfini et le flou : ce sont des mouvements indéterminés, fluides et changeants. Dans le contexte romantique, ceci évoque l'Absolu, conçu comme l'indéfinissable totalité de l'expérience (Gorodeisky 2016).

On peut également relier la déclinaison et l'union d'opposés à deux motifs formels blakéens recensés par W.J.T. Mitchell dans *Blake's Composite Art : A Study of the Illuminated Poetry*. Il s'agit de la *spirale* et de la *courbe serpentine* (Mitchell [1978] 2019, 65). On peut noter que la forme d'une spirale s'éloigne d'un point central vers l'extérieur, telle la déclinaison qui progresse vers l'« altérité ». Elle tourne autour des pôles contraires d'un cercle, évoquant l'opposition. La courbe serpentine – simplement la forme en 'S' d'une majorité de marginalia telles les vignes et les flammes – se décline en variant la direction de sa courbure. Or elle oscille entre des directions contraires, telle l'opposition. Conséquemment, certaines formes dénotées dans les travaux de l'artiste semblent en fait des variantes, ou des conjonctions, des principes de déclinaison et d'union mentionnés auparavant. Les motifs s'entre-détruisent, se combinent et se reconstruisent perpétuellement, dans un dynamisme se renouvelant.

Effectivement, ce dynamisme provient du fait que les éléments et les figures des livres illustrés blakéens sortent d'eux-mêmes, se déplaçant et se transformant vers une « altérité » extérieure inatteignable, puisqu'ils deviennent toujours « autre » chose. Ce mouvement, dans son expansion vers l'« altérité », tend vers une différenciation grandissante du monde, vers la totalité des relations qu'est l'Absolu. L'inclusivité que vise cet Absolu atteint un point tel que son opposé – un retour vers un centre indifférencié et uni – est aussi évoqué dans l'iconographie. Cette expansion et cette contraction rappellent, d'un point de vue formel, les procédés de déclinaison et d'union appliqués aux éléments individuels des images.

J'argumenterai dans ce mémoire que dans l'œuvre de Blake, cet Absolu romantique – et par extension la dynamique de la visualité blakéenne – est centralisé dans la figure humaine. On perçoit souvent, dans les images, des figures sortir symboliquement de leur contour, un élément

visuel les « définissant ». Les figures font ceci de diverses manières, et l'on peut constater un exemple dans les deux dernières illustrations [figs. 2, 3]. On remarque que les figures à l'avant-plan sont définies, alors que les figures de l'arrière-plan – qu'on pourrait considérer comme marginales – sont floues, imprécises dans leurs traits comme dans leur contour. Je démontrerai au cours de ce mémoire que cette fluidité, plutôt qu'accidentelle ou liée simplement à la difficulté de représenter une image de cette taille, est profondément ancrée dans la richesse iconographique de l'imaginaire blakéen.

Dans cette section, j'ai abordé les trois composantes de l'« altérité » – l'infinitude, la distinction et l'extension – à travers divers exemples. Un élément tel que le symbole transcende sa simple apparence, vers un sens infini. À travers une extension hors de soi, le symbole parvient à se décliner sous diverses formes. Un phénomène esthétique, tel que le sublime romantique, évoque également la composante de l'infinitude, en effaçant les séparations entre le soi et son environnement. Une séparation est néanmoins conservée dans ce type de sublime, par la primauté du soi par rapport à la nature. La similarité et la différence, qui sous-tendent l'infinitude et la distinction, sont le sujet de la section 1.2.

1.2. Une différence égalitaire

Cette section porte sur un aspect de l'œuvre visuelle de Blake, soit la manière dont les différents motifs iconographiques se répètent et s'intègrent, ou se différencient et se divisent. Cette dynamique crée une continuité et permet la persistance de motifs. Elle favorise également une fluidité visuelle, quand les éléments se dissipent et se modifient.

Claire Colebrook, dans son article « Blake and Feminism : Romanticism and the Question of the Other », révèle que la notion de différence sexuelle chez Blake est conçue de manière positive (Colebrook 2000, 4). Elle dépend d'une relation dynamique entre les genres, plutôt que d'une unité indifférenciée (Colebrook 2000, 4). Une telle relation fondée sur la différence apparaît également dans les éléments et les motifs visuels des illustrations. Or Colebrook, se fondant sur les idées de Luce Irigaray, conçoit cette différence sexuelle comme reconnaissable (Colebrook 2000, 4) – c'est-à-dire, où l'altérité peut en quelque sorte être identifiée, reconnue. Il est donc surprenant que dans la forme des images, les éléments tendent plutôt vers l'opposé : l'« altérité » indéfinissable, qu'on ne peut déterminer.

Un exemple issu de la planche 75, de la copie E de *Jerusalem* [fig. 4], illustre cette indéfinition. En haut de l'image, on voit une séquence de cercles s'entrecoupant, où chaque cercle, d'un ton ocre, contient une figure angélique schématisée de la même couleur. C'est une séquence horizontale, où une figure aux ailes élevées succède à une figure aux ailes abaissées, et ainsi de suite. Des aires translucides de coloration ocre s'immiscent entre les figures, devant un fond bleuté et pâle. Les cercles aux extrémités, plus fluides, s'intègrent à la bordure brunâtre. Dans la moitié inférieure de l'image, deux formes humaines couronnées s'entrelacent dans une masse de serpents. Le bas du corps de droite, avec des rehauts verdâtres comme la chair du serpent à sa gauche, s'appuie sur une forme musclée centrale, elle-même posée sur la figure de gauche. Des têtes serpentines dentelées, langues tendues, dépassent de l'ensemble.

Selon Mitchell, ces anges représentent des roues édéniques, « *wheels of Eden* », tandis que la figure au bas dépeint probablement « *Rahab Babylon* », une entité blakéenne combinant le dragon de la révélation de Jean et la grande prostituée de la Bible (Mitchell [1978] 2019, 208-209).

L'illustration à thème angélique, par ses cercles s'entrecoupant, rappelle les contours flous et la mutabilité des figures flottantes. D'un point de vue formel, deux entités distinctes – si leurs contours sont rigides – ne peuvent s'interpénétrer. Or deux entités de nature fluide, sans contour réel, pourront à la fois s'interpénétrer, comme le font les cercles de l'image, et se superposer pour avoir une forme et une identité unique. La fluidité peut donc parvenir visuellement à une symbiose relationnelle, une égalité identitaire.

Dans son livre *William Blake on Self and Soul*, Laura Quinney suggère que Blake conçoit la division du soi – associée à la vision fragmentée de l'esprit de Locke – comme une affliction (Quinney 2009, 36). D'un point de vue formel, on pourrait croire qu'un état flou et fluide est en fait une telle fragmentation, mais c'est l'inverse chez Blake : une forme fluide se replie ou s'altère alors que c'est la solidité qui se brise. De la même manière, une entité solide peut être déplacée, mais elle conserve *une* forme, tandis que l'entité floue peut varier sa forme et son contour. La fluidité implique donc des états différents, « autres », à même le soi.

Dans son article de 2011, « The Romantic Absolute », publié dans le *British Journal for the History of Philosophy*, Alison Stone établit une conception romantique de l'Absolu, celle d'une totalité des choses du monde et de leurs relations (Stone 2011, 497). Elle examine les conceptions de Novalis et de Friedrich Schlegel quant à cette notion. Pour Novalis, l'Absolu est insaisissable

et ressenti [*Gefühl*], tandis que Schlegel propose une compréhension de la nature comme perçue [*Anschauung*] et esthétique (Stone 2011, 505). J'argumenterai qu'au niveau des images, Blake emprunte à ces deux conceptions. L'Absolu blakéen – la richesse foisonnante des illustrations – unit insaisissabilité conceptuelle et perceptibilité visuelle, à travers la *forme* des images.

Stone explique que conceptualiser une chose, c'est la déterminer comme différente d'une autre chose (Stone 2011, 503). Par exemple, dans une illustration, la présence d'une majorité d'éléments bleus et d'un élément rouge nous ferait dire que la différence dans l'image se situe dans la rougeur de l'élément distinct. Or avec une grande diversité, comme dans le foisonnement de la déclinaison, dans l'ensemble des livres blakéens, toutes les relations se confondent et il est difficile de cerner ce qui est différent par rapport à quoi. Une telle déclinaison – qui se meut vers « autre » chose – procède donc sans repères, selon des relations visuelles indéfinies. Pour qu'un lecteur voie une chose de manière déterminée, il faut lui appliquer un « contour ». Celui-ci doit fragmenter sa perception du tout, cerner une partie de l'image et exclure le reste.

Une règle visuelle permet de voir un ensemble d'éléments liés par un principe. Par exemple, si l'on revient à la séquence des anges dans *Jerusalem* [fig. 5], on remarque une série d'oscillations d'ailes dirigées vers le haut ou vers le bas. Il y a encore le principe de déclinaison, par la séquentialité, et le principe de l'opposition, par les deux pôles verticaux.

Chez Blake, de tels pôles oppositionnels existent dans les images, tels des registres infernaux ou paradisiaques, historiques ou intemporels, luxuriants ou désertiques. On retrouve cependant une polarité qui prédomine sur les autres : la distinction entre les figures flottantes et les figures atterrées. Dans les marginalia, des figures « flottantes » volettent et flottent en élans spontanés, dans un dynamisme semblant célébratoire [figs. 6 - 10]. Ailleurs, on perçoit l'inverse : des figures « atterrées » se cachent le visage [figs. 11 - 15].

Dans ce mémoire, je considère que les figures flottantes ou atterrées se définissent principalement par la posture, et par la forme visuelle du corps. Ainsi, on retrouve de nombreuses figures centrales et marginales des illustrations qui incarnent ces types. Néanmoins, nous verrons que les figures flottantes possèdent un lien conceptuel avec les marges et l'arrière-plan, tandis que les figures atterrées possèdent un lien similaire avec le registre de l'avant-plan et le registre textuel des livres illustrés.

La posture « idéale » des figures flottantes possède des caractéristiques – dynamisme, contorsion et déploiement des membres – partagées par d'autres figures à travers les œuvres. Or, la logique des œuvres établit davantage un éventail de variations reliées entre elles qu'une adéquation parfaite. La justification de registres posturaux chez Blake survient donc de l'inscription de ces registres dans une iconographie complexe se développant autour de « motifs » clés. Par exemple, le thème de la verticalité paraît dans les figures flottantes aériennes, et celui de la fixité dans les figures atterrées au sol. Les motifs de la chute édénique, de la contrainte du contour, et de l'éclosion – explorés subséquemment dans ce mémoire – réutilisent ces thèmes liés aux figures, justifiant une emphase sur ces postures précises.

J'aimerais, en premier lieu, lier ces figures flottantes et atterrées avec la notion d'Absolu explorée auparavant. Par exemple, considérant une absence de vision, il semble naturel qu'il n'existe plus de perceptions – de diversité et de différences visuelles – lorsque l'on ferme les yeux ou que l'on se cache le visage, comme le font la plupart des figures atterrées. Inversement, dans la position aérienne des figures flottantes, on perçoit de manière plus vaste, et les éléments perçus se multiplient également, devenant illimités. Ainsi, la vision blakéenne est plus libre lorsqu'elle contient la plus grande part du monde perceptible.

Il est possible d'appliquer cette même logique au corps et à ses mouvements. Les figures atterrées ne peuvent se mouvoir, leurs membres collés à eux-mêmes sont limités par un contour uniforme, sans saillance notable. Inversement, les figures flottantes volent par des mouvements potentiellement illimités, sans obstruction. Ces figures exemplifient une liberté idéale. Ainsi, l'Absolu – comme totalité des relations – paraît visuellement dans l'infinitude perceptuelle et les gestes illimités des figures flottantes. Ce que l'on voit et où l'on se meut influence notre expérience subjective. Le rôle du sujet percevant et agissant, doté de la capacité imaginative de percevoir différemment du monde extérieur, constitue un thème central chez Blake. Finalement, il est notable que Blake condamne le vide, l'indifférenciation que suggère l'expérience des figures atterrées.

Dans une autre illustration, la planche 43 de la copie B de *Milton* [fig. 16], il y a une image au-dessus d'une page de texte. Six figures interagissent ensemble, des figures flottantes, nues sur un fond jaunâtre. L'image est entourée d'un contour noirâtre et fluide. Les corps dansent de manière célébratoire, possèdent des contours flous. Ils sont parfois de face, parfois de dos.

En premier lieu, il est possible d'observer l'entrelacs des bras oscillant entre gauche et droite, haut et bas, arrière et avant. La liberté de se mouvoir des figures flottantes apparaît dans la plénitude inclusive des directions de l'entrelacs. Le phénomène de l'« exception à la règle » permet d'étendre le sens de l'infinitude, afin d'y inclure des déviations et des contradictions internes. Par exemple, la posture des corps forme ici une séquence, mais celle-ci est brisée par deux figures à gauche, dont les corps changent d'orientation. Également, la translucidité des membres rend difficile de savoir de quel côté sont les bras, et la figure de droite tient ses propres bras. Ainsi, les règles et les séquences se suivent, se réitèrent, mais elles sont souvent brisées par le « non-soi », par une déviation vers l'embranchement d'une « autre » séquence ou d'une exception à la règle.

À moins que la totalité de l'expérience soit éteinte – une annihilation évoquée par les figures atterrées, qui ne voient ni ne se meuvent – le dynamisme du monde blakéen se renouvelle à partir d'un fragment, qui contient le tout. Les vignes et les flammes des marginalia, dans leur forme réelle, se renouvellent perpétuellement à partir d'une partie, en poussant ou en brûlant. Dans son livre *Life : Organic Form and Romanticism*, Denise Gigante met en relation la générativité de l'œuvre de Blake avec le polype, un animal qui se reproduit à partir d'une partie (Gigante 2009b, 124-127). Il est possible de lier ceci à la *forme organique*, une notion issue des courants romantiques anglais et allemands, qui décrit une entité artistique dont la forme survient de son soi plutôt que de règles artificielles (Stempel 1967). Transposant cette notion chez Blake, l'infinitude des figures flottantes et de leur dynamisme dévoile des identités expansives, qui repoussent leurs contours et l'artificialité d'une telle définition visuelle.

Nous pouvons percevoir plusieurs enjeux liés au contour des personnages, notamment la tendance vers l'évasion du contour et vers la particularisation, avec un exemple provenant du haut de la planche 9 du livre illustré *Europe a Prophecy*, de 1794 [fig. 17]. Si certaines figures flottent à droite de l'image, des figures à gauche sont allongées sur des nuages. Néanmoins, leur position dans l'image est marginale et à l'arrière-plan. Leurs membres sont allongés, et leur position est hautement individualisée et contorsionnée : tous des éléments du registre des figures « flottantes ». En haut à droite, une figure – tête en bas et à l'envers – plie son corps dans une position vertigineuse. En bas, à droite, des figures symétriques s'embrassent, la jambe levée à l'arrière, dans un mouvement allègre. À gauche, trois figures s'affaissent sur un nuage : le contour de l'une d'elles se définit par ses tibias, celui d'une autre forme un arc avec son bras et sa jambe, et

finalement, le contour de la figure de droite s'appuie sur ses avant-bras. Ces figures sont nues, et leurs corps lestes forment une diversité visuelle par les lignes définissant leurs membres.

Blake tend, dans ses livres illustrés, à particulariser ces formes nues au plus haut point. Or l'apparence corporelle des personnages, dans leur nudité et leur similitude physique, témoigne de l'aspect égalitaire des figures. On perçoit peu de distinctions sur les corps, qui sont semblables. Plutôt, il y a particularisation de la posture, et surtout, du contour. Il est possible de qualifier une pose comme « assise », « allongée », « debout », ou même, « dansante ». Mais si les postures d'un groupe de figures peuvent être similairement décrites comme « volantes », le contour varie de l'une à l'autre. La ligne chez Blake est d'une grande variété et il est difficile de trouver deux figures au contour identique.

La tentative des figures à éviter la définition paraît premièrement dans cette particularisation des personnages. La diversité visuelle des contours rend difficile de définir la forme d'une figure avec exactitude. Ces formes sont hautement particularisées et ne s'inscrivent pas dans un concept tel que « cercle » ou « debout ». Deuxièmement, la fluidité des contours implique une dissolution de ceux-ci, une dissipation de cette contrainte. À cet évitement d'être défini s'ajoute un troisième élément : la tendance des figures à déployer leurs membres, un bras ou une jambe, de manière à « percer » le contour. On peut lire ceci comme un éternel dépassement de soi, l'antithèse de la stagnation des figures atterrées. On voit également une telle diversité dans le vaste point de vue aérien des figures flottantes, dans leurs parcours enjoués, et dans les visions denses et détaillées de Blake. Ce principe de diversification est aussi celui de la déclinaison, se déplaçant continuellement vers l'« altérité » et vers de nouvelles instances.

À la fin de la section précédente, j'ai suggéré que cette notion de l'Absolu pouvait se relier à la figure humaine chez Blake. Dans les images des livres illustrés, on perçoit divers phénomènes : des corps marginaux fluides, des contours particularisés et des formes atterrées entassées dans une masse. Dans tous ces cas, l'Absolu reste lié à la forme humaine, car les relations impliquées sont en fait hautement semblables.

L'Absolu – dans l'œuvre de Blake – dépend des similarités et des différences, de la mêmeté et de l'unicité, de l'identité au soi et de l'« altérité » : des relations liées à la multiplicité. Le foisonnement du monde visuel blakéen survient de ces relations. Or dans l'expérience humaine, ces mêmes relations définissent la position de soi-même face à autrui. Ces rapports identitaires

sont caractérisés par le fait de ne pas impliquer de rapports hiérarchiques, de distinctions pouvant amener à une position supérieure ou inférieure : il y a effectivement une « altérité » égalitaire.

La posture de la figure flottante, dans cette section, a révélé des liens étroits avec l'« altérité ». Évoquant l'infinitude par le dépassement de son contour, et par l'extension d'un membre hors de soi, la figure flottante, dans son parcours aérien, se distingue de la figure accroupie et « atterrée ». J'ai considéré comment les marginalia de vignes ou de flammes évoquent la totalité de l'œuvre, par une tendance proliférative vers l'extérieur. Je poursuis l'examen des composantes de l'« altérité » à travers le procédé de l'« appropriation », qui unit l'extension hors de soi à la distinction, créant ainsi une inversion vers un sens différent et néfaste.

1.3. Urizen et l'inversion de la forme

Cette section note la tendance des livres illustrés à intervertir des motifs vers une variante néfaste, en « appropriant » un élément visuel et en changeant son contexte. Un examen de l'iconographie visuelle d'Urizen, dont la qualité antagoniste caractérise plusieurs livres illustrés, met en perspective ce phénomène d'appropriation. La section se termine par une interprétation de l'apparence intimidante de certains motifs, en liaison avec la notion d'« influence » visuelle, c'est-à-dire la capacité de l'image à réorienter et contraindre le regard.

Une observation, sur la contrainte du contour, peut être évoquée avant d'aborder *The First Book of Urizen*, de 1794. Puisqu'elles sont nues et que leur apparence physique se ressemble, les figures flottantes blakéennes ne sont pas définies par des vêtements ou des accessoires, qui sont des aspects accidentels de l'individu. Une posture peut être changée, mais toute figure en possède une. Il y a donc une plus grande contrainte au niveau postural. Or c'est contre le contour que semblent s'opposer les figures de l'iconographie. Il est difficile de se séparer d'un contour, qui contraint le plus l'individu dans son inévitabilité. Le contour semble impossible à enlever, et paradoxalement, c'est ce que les figures tentent de faire. L'inévitabilité même et sa limitation semblent être la source de gêne.

Le personnage d'Urizen, l'antagoniste blakéen de plusieurs livres, est un démiurge parodiant le dieu de l'Ancien Testament et incarnant la raison et l'abstraction. La pose des figures atterrées lui est souvent associée. On peut concevoir son influence comme la tendance compressive

pesant sur les personnages. Symboliquement, cette influence est aussi la tendance de la raison à subsumer des entités dans des classifications limitatives et des concepts. Visuellement, elle s'apparente aux motifs de contrainte.

On voit effectivement des motifs liés à la contrainte du corps et du contour dans plusieurs planches du *First Book of Urizen*. À la planche 6 [fig. 18], Urizen semble se noyer, sous une eau sombre et onduleuse, suggérant la suffocation. À la planche 7, on retrouve des figures compressées par des serpents, qui entourent les victimes dans des formes spiralées [fig. 19]. La planche 8 représente Urizen à l'envers, dans des nuages, poussant contre une masse qui l'oppose [fig. 20]. À la planche 9, on retrouve une figure – possiblement Los, protagoniste forgeron et symbole de l'inspiration chez Blake – contorsionnée devant un arrière-plan enflammé [fig. 21], suggérant la contrainte de la damnation infernale. À la planche 10 [fig. 22], un squelette atterré évoque la contrainte de la mort. Chacune de ces planches touche donc au thème de la contrainte, l'opposé de l'infinitude, et certaines planches évoquent ce que je qualifie d'appropriation.

L'appropriation est un processus visuel par lequel une forme, dans un contexte, prend un sens différent dans un autre contexte. Comme avec la déclinaison, quelque chose est conservé, mais certaines caractéristiques changent. Il y a inversion vers un sens opposé, rappelant la distinction. L'appropriation, dans l'œuvre de Blake, prend souvent l'apparence d'une utilisation néfaste d'éléments visuels provenant des autres registres. Par exemple, dans les planches précédentes [figs. 18 - 22], le motif de la spirale – évoquant le dynamisme des figures flottantes – est utilisé sous la forme d'un serpent pour contraindre une figure. Le motif du « vol aérien » se voit transposé dans la *chute*, où des personnages tête en bas sont en apesanteur. Même la fluidité définissant les figures flottantes se voit ici réutilisée dans les eaux submergeantes, ou dans l'ondulation des flammes tourmentant les personnages. On peut également voir le squelette comme une variante néfaste de l'abandon du contour.

Dans son article « What Is Called Corporeal: William Blake and the Question of the Body (2010) », Erin Goss analyse l'origine d'Urizen. Notant qu'Urizen se sépare initialement du monde intemporel blakéen nommé « *Eternity* », elle observe que les habitants de l'Éternité tentent de nommer Urizen, à ce moment inconnu, pour le contenir (Goss 2010, 415-416). Cette tentative de limiter Urizen et de freiner sa genèse échoue ; essayer de délimiter ce corps à travers le langage est impossible (Goss 2010, 416). Une telle inévitabilité définit le registre des figures atterrées.

Par exemple, on peut voir Urizen dans une pose atterrée archétypale à la planche 20 du *First Book of Urizen*, copie D [fig. 23]. Assis par terre, les genoux levés, les bras baissés, cette figure aux membres enchaînés forme une masse contiguë. Seule sa tête émerge légèrement du contour – les yeux fermés et le visage levé – dans une expression digne. Une auréole rougeoyante crée une faible lueur sur sa tête, et sa barbe tombe sur son corps, couvrant ses membres bleutés et leurs rehauts pâles et dorés.

Dans cet exemplaire, la copie D, Urizen semble assis sur son propre reflet, la bleuté miroitante au bas de l'image. Cette absence de conscience de soi paraît aussi dans le frontispice du livre, dans la plupart des copies, puisqu'Urizen pose les pieds sur ses tables de lois [fig. 24], et rédige aveuglément sur deux tablettes, une plume dans chaque main. Tout comme un contour, une loi peut être conçue en tant que limitation de la liberté.

Le lexique du *First Book of Urizen*, en lien avec la genèse de ce personnage, suggère souvent une telle contrainte. Mitchell observe avec justesse la dualité du terme « brooding », utilisé dans deux instances rapprochées au début du livre : le mot signifie à la fois une rumination intellectuelle et le fait d'engendrer (Mitchell [1978] 2019, 112-113). Or dans le contexte de cette maîtrise, ce dernier sens de « brooding » signifie habituellement le fait de « couvrir ». En ce sens, la pression appliquée sur un œuf évoque la contrainte du contour. Renforçant cette notion, Mitchell observe que Blake – dans le texte – compare le monde créé par Urizen à un embryon (Mitchell [1978] 2019, 129), ainsi qu'à un « *human body with orblike organs as the skull [...] the eye, the heart, the womb [...]* » (Mitchell [1978] 2019, 130). Si Urizen se rattache à la notion de couvrir, l'embryon se distingue de l'œuf par ses propriétés formelles. L'incubation de l'œuf, caché par sa coquille, laisse présager des possibilités infinies, ainsi qu'une totalité absente tels un fragment ou un symbole. Inversement, l'embryon laisse entrevoir l'état mature vers lequel il se développe, dans un déterminisme corporel. Dans son livre, Mitchell note la position embryonnaire du squelette de la planche 10 [fig. 22] (Mitchell [1978] 2019, 151). Ceci peut renforcer le lien établi précédemment entre l'embryon et une finalité inévitable liée au corps, celle de la mort.

Dans la section précédente, la notion d'« altérité égalitaire » a été explorée. Selon le principe de l'appropriation, qui réutilise une entité dans un autre contexte, cette notion devient un ensemble de relations totalement différentes dans le registre d'Urizen. L'égalité devient plutôt la conformité, visible dans le fait que certaines images montrent les figures affligées formant une

masse ou encore que ces figures tendent à adopter la même pose recroquevillée [figs. 12, 13, 15]. De manière similaire, on perçoit dans la représentation de moutons chez Blake un contour collectif particulièrement aplati et horizontal [figs. 25 - 27]. Cette horizontalité du contour aplatit les moutons comme une masse, dont les détails se confondent à l'arrière-plan dans une aire beigeâtre. Par exemple, dans la planche 9 de *Jerusalem* [fig. 28], les moutons se fondent dans une telle masse blanche à l'arrière-plan. Cela suggère une liaison possible entre la conformité, emblématique des moutons, et l'entassement de figures. Inversement, le fait que les figures flottantes volent leur donne un plus grand espace, minimise la contiguïté impliquée dans ces dernières images.

On peut aussi considérer la dimension « autre » de l'« altérité » égalitaire, qui se transforme en une notion connexe : la séparation. La tension dynamique des différences s'est dissipée et, malgré leur proximité, les figures atterrées ignorent leurs pairs et sont complètement investies dans une misère personnelle. Cette dualité entre conformité normative et séparation divisive rappelle l'acte d'établir des mesures, une activité attribuée par Blake, de manière visuelle, à Newton [fig. 29] ou à Urizen, dans l'image iconique *The Ancient of Days* [fig. 30].

Un article permet d'approfondir ce que la *différence* de l'« altérité » signifie dans les œuvres blakéennes. Laura Quinney, dans *William Blake on Self and Soul*, suggère que les annotations de Blake condamnent la vision du soi lockéenne et l'adulation de la nature du poète William Wordsworth (Quinney 2009, 66-89). Cette conception du soi se manifeste par une fragmentation de l'esprit, où la conscience est « hantée » [*haunted*] (Quinney 2009, 70-71), par « *chunks of alterity that have somehow invaded it from the world beyond* » (Quinney 2009, 69). Cette différence « autre » provient du monde extérieur et de l'influence de la nature. Blake oppose à ceci une croyance dans la primauté ontologique de l'imagination (Quinney 2009, 68), qui ne dépend pas de l'extériorité au soi. L'imagination, et le soi lui étant lié, possèdent dans le contexte romantique une supériorité au monde extérieur, telle qu'explorée dans le sublime égocentrique décrit par Peter Otto (P. Otto 2002, 64-65). L'altérité – en tant qu'influence sur le soi – peut donc aussi constituer une limitation pour l'artiste.

Dans la planche 15 de *Marriage of Heaven and Hell* [fig. 31], copie H, on voit un aigle tenant un serpent dans ses serres – deux êtres mentionnés dans le texte – volant dans un espace sombre et bleuté. L'aigle étend ses ailes horizontalement, d'un mouvement ascendant. Sa tête s'élève verticalement, et à gauche de celle-ci, un trait pâle et ocre esquisse un oiseau schématisé,

rappelant la forme de l'aigle. Le serpent, couvert de rehauts or vif, est composé d'une longue ligne sinueuse, s'entortillant dans une forme spiralée. Cette dernière forme paraît en rappel ailleurs dans la planche, dans le texte au-dessus de l'aigle.

Possédant historiquement des connotations impérialistes et une symbolique dénotant le pouvoir, l'aigle se lie plutôt chez Blake, dans le texte blakéen comme dans la littérature académique, au « *Poetic Genius* » de l'imagination (E 37). Néanmoins, le motif d'un être aux ailes déployées revient dans les livres illustrés dans divers contextes, tous liés à une influence sur autrui et à la vulnérabilité : dans *Visions of the Daughters of Albion* [fig. 32], dans *America a Prophecy* [fig. 33], ou encore par un « spectre » blakéen – le double néfaste d'un personnage – dans *Jerusalem* [fig. 34]. Malgré les différents contextes, la forme visuelle des ailes ouvertes et l'évocation d'une influence, une influence intimidante, est conservée.

La planche 15 de *Marriage of Heaven and Hell* [fig. 31] évoque le procédé d'appropriation, du fait que les oiseaux des marginalia – voletant parmi les figures flottantes – se transposent dans l'avant-plan en aigle, dans une thématique de domination. Qui plus est, l'acte de déployer les ailes, habituellement associé au vol d'un oiseau, acquiert ici une connotation limitative et constitue une forme symbolique d'intimidation, d'affirmation de pouvoir. La rigidité des ailes constitue l'antithèse du vol. La figure d'Urizen, dans des contextes liés à ses lois, réitère cette pose, ouvrant les bras d'une telle manière horizontale dans des illustrations tirées de *America a Prophecy* et *The First Book of Urizen* [35, 36]. Dans cette dernière image, Urizen ouvre son livre de lois, un livre que Blake représente si grand qu'Urizen est obligé d'étendre les bras de manière parfaitement horizontale pour pouvoir l'ouvrir. Ces gestes constituent une appropriation, où l'extension des membres – propre aux figures flottantes – acquiert un sens néfaste.

Vincent A. De Luca, dans son livre *Words of Eternity : Blake and the Poetics of the Sublime* (De Luca 1991), explore l'utilisation du sublime chez Blake et commente les conceptions de l'époque sur le sujet. Cet article offre certaines clés pour comprendre l'illustration de la planche 15 [fig. 31]. De Luca observe la notion de Burke selon laquelle l'esprit, face au sublime, s'ouvre totalement à son objet (De Luca 1991, 17). Une telle ouverture s'apparente à la vulnérabilité du serpent face à l'aigle, entièrement à sa merci. De Luca note également chez Blake une liaison entre le sublime et le terme « *astonishment* », utilisé fréquemment par ce dernier, et signifiant une

pétrification paralysante [*a-ston(e)-ishment*]⁷ (De Luca 1991, 19). Si Burke suggère la saturation de l'esprit par le sublime, De Luca note chez Blake la tendance de l'esprit à devenir ce qu'il perçoit, à s'emplit de l'objet perçu (De Luca 1991, 19). De Luca observe aussi, à travers son analyse, des tensions et des oppositions liées à l'expérience du sublime et à ses facultés (De Luca 1991), rappelant de telles tensions chez Kant entre l'imagination et la raison (Kant [1790] 2015, 229-232).

Dans l'illustration de la planche 15 [fig. 31], des oppositions *visuelles* sont présentes dans les deux ailes symétriques, de chaque côté de l'aigle. La dimension aérienne de l'aigle et la qualité terrestre du serpent réitèrent la polarité verticale entre figures flottantes et figures atterrées. On voit une tension entre l'horizontalité – dans les ailes – et la verticalité inhérente de l'image, l'aigle se situant au-dessus du serpent. Les prochaines sections exploreront la façon dont la verticalité, dans les livres illustrés, implique souvent une influence d'une entité sur une autre, une tension entre les éléments affectant aussi l'observateur. Ici, les tensions diverses de l'illustration créent une telle influence. Le sublime situé dans l'aigle, à la fois menaçant et majestueux, nous repousse par sa qualité intimidante, mais attire notre regard par son aspect digne. Un observateur affecté par le sublime, éventuellement « *astonish[ed]* », n'est plus en contact avec ses sens saturés, ne se meut plus dans sa paralysie rigide. Ce sont les caractéristiques des figures atterrées, dans leur aveuglement et leur immobilité.

La section 1.3 a démontré la présence d'un registre où des figures « atterrées » adoptent une posture accroupie, leurs membres contre leurs corps, dans un contour contraignant. Il y a dans cette posture une inversion de l'infinitude vers la finitude. L'extension, typiquement hors du soi, se dirige plutôt vers le centre des figures. J'ai également suggéré la présence de tensions opposées dans les figures d'avant-plan, contribuant à une qualité intimidante. Le regard, capté par de telles tensions, subit symboliquement une contrainte, rapprochant l'observateur de l'état limité des figures atterrées.

Dans ce chapitre, l'« altérité » a été considérée à travers trois composantes – l'infinitude, la distinction et l'extension. J'ai initialement considéré la nature « autre » des visions de Blake. À travers une illustration de *The Song of Los* [fig. 1], j'ai montré que les représentations des livres

⁷ L'utilisation de traits d'union me sert à une fin d'emphase. Le terme « *a-ston(e)-ishment* », n'est pas utilisé dans l'article de De Luca, bien que le lien de l'« *astonishment* » à la pierre y soit explicite.

illustrés peuvent niveler les distances, rapprochant l'infini de la finitude. Une vision d'enfance de Blake, où des anges emplissaient chaque branche d'un arbre, a suggéré la manière dont l'expérience visionnaire permet une juxtaposition presque impossible d'éléments visuels. Ceux-ci se particularisent à travers des différences, des détails, mais conservent un état fluide, une liaison entre eux. J'ai repris ces thèmes dans la section 1.2, portant sur les rapports de similarité et de différence dans l'œuvre de Blake. La capacité d'un marginalium à évoquer la totalité de l'œuvre par un dépassement de soi a été exemplifiée par la générativité de la vigne et de la flamme. La section 1.3 a établi un registre opposé à celui des figures flottantes, défini principalement par la contrainte. Le prochain chapitre examine la manière dont la forme visuelle blakéenne progresse de l'infini à un état fixe, ou intervertit ce mouvement, réitérant cette distinction entre le registre flottant et le registre atterré.

CHAPITRE DEUX : LA FORME DE L'ŒUVRE

*I assert for My Self that I do not behold the outward Creation... 'What' it will be
Questiond 'When the Sun rises, do you not See a round Disk of fire somewhat
like a Guinea?' O no no I see an Innumerable company of the Heavenly host
crying 'Holy Holy Holy is the Lord God Almighty!*

– William Blake, *A Vision of the Last Judgment*.

Le chapitre deux explore la dynamique visuelle des livres illustrés blakéens, la manière dont les différents éléments qui les composent – en établissant des liens entre eux – suscitent et orientent le regard. J'y considère ce que signifie la forme visuelle selon la philosophie de l'artiste. J'aborde la thématique de la chute, qui, par de nombreuses variations, sous-tend l'iconographie des livres illustrés. L'imagination, un terme central dans la vision de l'artiste, est conçue selon sa connotation christique et sa capacité conciliatoire. Dans la section 2.1, portant sur la relation texte-image, je mets en relation le motif de la chute avec celui du mouvement qu'implique la lecture des œuvres. Je note la tendance du regard à errer vers les marges, qui privilégient la forme visuelle et sa déclinaison. Le sujet de la section 2.2 est l'obstruction générée par les marginalia. J'y aborde l'influence du contexte environnant sur les éléments iconographiques. Je note la fonction symbolique du marginalium blakéen, et sa capacité à évoquer ponctuellement l'ensemble de la forme des livres illustrés. La section 2.3, portant sur l'hybridité des êtres centraux et marginaux,

inclut une réflexion sur la capacité transformative de la forme visuelle. Je termine le chapitre par un examen du « toucher ponctuel », un motif de contact contigu.

2.1. La nature de la relation texte-image

Cette section a pour objectif de clarifier l'interaction entre le texte et l'image dans les livres illustrés. Après avoir considéré le sens du motif de la chute dans les œuvres, j'élabore un sens de lecture fondé sur des observations de divers auteurs. Je note également ce que signifie la marginalité et la qualité « excentrée » de certains éléments. Par un examen de certaines illustrations de *Songs of Innocence and of Experience*, je constate la capacité de l'artiste à combiner et réutiliser des motifs.

Avant de commencer ce chapitre, j'aimerais proposer une clarification au niveau de ma terminologie. Puisque le mot « forme » a plusieurs significations, lorsque j'utiliserai « Forme », avec une majuscule, ce sera pour désigner ce terme en relation à l'imagination telle que conçue par Blake. Les Formes sont donc les éléments de l'imagination, liés à la forme humaine, et participant à une vision christique unie : « *All things are comprehended in their Eternal Forms in the Divine body of the Saviour the True Vine of Eternity The Human Imagination [...]* » (E 555). Lorsque j'utiliserai « forme » avec une minuscule, ce sera pour dénoter une forme visuelle, c'est-à-dire l'apparence d'un élément des illustrations.

Le thème de la chute apparaît de façon répétée dans l'œuvre de Blake (Howard 1982, 131-137). Il est transposé et transformé de différentes manières, tout comme les thèmes de la genèse et de l'apocalypse. Il est intéressant d'aborder ce sujet selon le point de vue du rapport à autrui et à la nature.

Il a été mentionné dans le premier chapitre que la nature et les rapports de genre peuvent être conçus comme ayant un statut ontologique particulier. Dans la genèse biblique, la nature et le genre sont initialement impliqués dans une unité indifférenciée, une harmonie naturelle (Gn 1 : 1 - 31). L'humain possède néanmoins une supériorité [*dominion*] sur les animaux (Gn 1 : 26), et la différence sexuelle n'est pas réalisée, car Adam et Ève n'ont pas « honte » de leur nudité (Gn 2 : 25). On peut interpréter ceci comme une inconscience de leur sexe (Toews 2013, 7). La différence dans l'Éden se dissipe en quelque sorte dans un tout. Avec la chute, qui engendre l'expulsion

d'Adam et Ève, le rapport de genre devient hiérarchique (Gn 3 :16). Il y a une séparation au sein de la nature, qui produit des « épines » et des « ronces » (Gn 3 :18). Les rapports entre les genres, et entre l'humain et la nature, apparaissent à ce moment sous un aspect conflictuel.

Je suggère que la structure des livres illustrés de Blake reflète, à différents niveaux, une distinction entre le temps « historique » postlapsaire et l'intemporalité édénique. Par exemple, l'illustration à la planche 36 de *Milton*, copie A, dépeint Blake lui-même, à Felpham, interagissant avec Ololon, l'émanation de Milton [fig. 37]. On perçoit Blake au bas, de manière schématisée. Ololon, drapée de vêtements ondulants dans le vent, volette dans une pose accueillante. La maison – un chalet à Felpham dans lequel Blake fut invité par William Hayley – se situe à la gauche de quelques maigres arbres espacés, qui laissent entrevoir la mer ainsi qu'un ciel teinté d'une lueur rosâtre.

Cette image permet d'aborder plusieurs enjeux par rapport à la temporalité blakéenne. On perçoit ici l'inclusion du temps « historique » dans un sens double. Premièrement, l'inclusion de Blake dans l'image, de sa propre époque et de son contexte, crée une historicité factuelle dans l'œuvre. Deuxièmement, la présence d'Ololon atteste de l'élément de *narration* dans *Milton* – ainsi que dans les autres livres illustrés – qui constitue un autre type de progression temporelle. Un troisième type de progression se trouve dans le *texte* même, sur la page, où le regard du lecteur suit un parcours déterminé par la linéarité des phrases, au lieu d'errer librement tel que dans les illustrations. Ces registres incluent donc les manifestations d'un parcours progressant de manière unidirectionnelle vers l'avant.

Vincent A. De Luca, dans *Words of Eternity : Blake and the Poetics of the Sublime*, mentionne la difficulté de lire le texte blakéen (De Luca 1991, 30-35). Ce texte accumule des références obscures et utilise une syntaxe parfois ambiguë. De Luca note le sentiment d'obstruction que ressent le lecteur, ainsi que la possibilité de surpasser cette difficulté dans une transcendance liée au sublime (De Luca 1991, 30-35). Ailleurs, Mike Goode note la tendance de critiques – tels De Luca lui-même et Mitchell – à observer que les images créent une « *deflection* » ou une « *diversion* », et suscitent l'attention du lecteur (Goode 2012, 17-18). Je proposerai ici que l'obstruction décrite par De Luca s'apparente au motif de la « chute », par la limitation soudaine d'un mouvement, tel que le regard freinant sur la page lors d'une obstruction textuelle. Cette chute symbolique produit la paralysie propre au sublime blakéen, en arrêtant le parcours du lecteur, dont

le regard tend ensuite vers les illustrations et les marginalia. Les marges, dans leur qualité indéfinie et intemporelle, constituent une aire où le regard peut se déplacer dans tous les sens, où la qualité fluide des éléments limite les tensions. Comme avec les visions de Blake, la subjectivité visuelle des marges permet à chacun de voir différemment, contrairement au texte davantage objectif.

Une autre image permet d'explorer ce que signifie la marginalité dans les livres illustrés. Bien qu'elle ne possède pas de décorations marginales, la planche 6 du *Book of Thel* (copie H) [fig. 38], conçue en 1789, présente une image curieuse. Un serpent gigantesque et vert, parsemé d'écailles jaune vif, traverse une plaine aux herbes denses, mené par une jeune fille et deux enfants sur son dos. Le ciel bleu derrière eux, ces enfants semblent à l'aise sur l'énorme entité sinueuse de l'image. Cette planche possède une caractéristique particulière : rien de ce qu'elle représente ne se retrouve dans le texte, comme le note bien Mitchell ([1978] 2019, 79).

Conséquemment, puisque les marginalia purement décoratifs tendent à être indépendants du texte, cette illustration d'avant-plan, la dernière planche du *Book of Thel*, acquiert une marginalité symbolique. Or d'autres images centrales dans les livres illustrés s'associent symboliquement à une position excentrée. Plusieurs illustrations dans les livres de Blake sont difficiles à associer au texte, paraissent isolées et impossible à identifier précisément. Également, certains éléments visuels, notés par Mitchell, sont utilisés à une distance importante de leur référent textuel, tel que quelques pages plus loin (Mitchell [1978] 2019, 193). Un phénomène similaire est le fait que souvent, un terme ou une idée précise dans le texte crée – par une sorte de transformation – une image connexe, mais néanmoins absente du récit, ce que Mitchell note également (Mitchell [1978] 2019, 193). Ainsi, il se crée une distanciation entre le texte et les images issues de la narration, pouvant conférer une marginalité symbolique aux images. En effet, une marge se définit par opposition au texte.

Un regard obstrué par le texte, ou s'éloignant d'une tension visuelle à l'avant-plan, se dirige ensuite ailleurs, soit vers les marginalia. Dans le cas de la marginalité symbolique, le lecteur doit considérer des éléments distants, telle une image beaucoup plus loin que son référent textuel, ou qui en est différente. Ceci nécessite une lecture qui accepte la séparation ou l'incongruité. Il y a donc une tendance vers une certaine ouverture conceptuelle, une manière de voir plus vaste et inclusive, rappelant la fluidité et la liberté des figures flottantes. On peut penser à la citation au

début de ce chapitre, où Blake dit percevoir dans le soleil levant « *an innumerable company of the heavenly host crying [...]* » (E 566).

Une telle vision, dans laquelle une quantité illimitée d'entités s'accumulent à un endroit précis, pose un certain problème quant aux lois du monde physique. Au premier chapitre, au sujet de l'émerveillement, la notion de lois « illogiques » a été stipulée. En relation à l'espace, la fluidité peut impliquer une superposition d'entités difficilement concevable dans notre expérience quotidienne. En relation au temps, le mouvement vers les figures flottantes et le registre marginal s'apparente à un retour vers un état intemporel. L'iconographie des marginalia reste sensiblement la même à travers les livres illustrés, contrairement aux images centrales qui changent. Le livre illustré *Songs of Innocence and of Experience* possède également une iconographie naturelle et enfantine pouvant s'apparenter à un Éden hors-du-temps. Étant un des *premiers* livres de Blake, son antériorité confère à l'iconographie naturelle un principe de *retour* prélapsaire vers l'innocence, inversant le cours du temps linéaire. La superposition d'entités et le principe du « retour » suggèrent respectivement une transgression de l'espace et du temps. L'inévitabilité caractérisait la contrainte du contour dans le premier chapitre, et ici, on peut considérer temps et espace comme similairement inévitables, comme définissant l'expérience humaine (voir Kant [1781] 2006).

On retrouve une qualité édénique dans deux lieux de la mythologie de Blake : au centre de sa cosmologie se trouve l'« Éternité » – associée à la version de l'Éden blakéen, distincte de l'Éden biblique – et tout autour, un lieu édénique différent qu'il nomme « Beulah » (E 129).

L'Éternité est un lieu de tensions, lié à l'imagination, où habitent les Éternels, des entités complexes et isolées du monde postlapsaire. On y trouve les « *great Wars of Eternity* », la « *fury of Poetic Inspiration* », et les « Formes » reflétant l'univers (E 129; Damon [1965] 2013, 133). On peut associer ces Formes à la figure humaine, car Blake réfère souvent à l'imagination comme « *One Man* », dans une optique invoquant le Christ. Blake tend également à attribuer, comme il a été vu au premier chapitre au sujet de ses visions, une forme humaine à des entités naturelles. Puisque l'Éternité contient la totalité de ce qui existe (Damon [1965] 2013, 157), on peut concevoir ce lieu comme un centre dynamique où les *Formes* – des équivalents d'objets réels, liées à la figure humaine – interagissent pour créer le monde dans sa diversité. Une telle formulation rappelle le

sublime égocentrique (P. Otto 2002), où la diversité du monde se rassemble dans un soi uni, lié à l'imagination du sujet.

Beulah est un lieu différencié, où la différence sexuelle existe, où des figures féminines agissent en tant que muses dans un contexte hautement naturel et pastoral (Damon [1965] 2013, 68). Comme avec l'Éden biblique prélapsaire, où l'« altérité » est intégrée dans une harmonie paisible, Beulah est un lieu de « repos » (Damon [1965] 2013, 68), où « *Contrarities are equally True* » (E 129). Ce lieu est qualifié par des adjectifs tels que « *sweet* », « *mild* », ou encore « *pleasant* » ; ce sont des termes que l'on pourrait associer à un lexique de plaisance, d'absence de tensions.

J'ai noté que les marginalia des livres illustrés possèdent la connotation d'un tel lieu où les tensions sont moindres, où le regard peut se reposer, ainsi qu'errer plus librement. Le lexique de l'inoffensif et de la plaisance se rattache respectivement à la petitesse et à la qualité distrayante des marginalia. Si l'on considère également le registre des marginalia comme empli d'éléments naturels, il est possible de faire un lien avec Beulah. Les figures « flottantes » possèdent une dimension paradisiaque. En tant que figures fluides et animées, elles créent un lien avec l'imagination dynamique, ancrée chez Blake dans la forme humaine. On retrouve donc à la fois la présence de l'Éternité et de Beulah dans les marginalia.

Une série d'images peut créer un lien concret entre la forme visuelle et les Formes de l'imagination. Les objets⁸ 11 (*The Blossom*), 25 (*Infant Joy*) et 18 (*The Divine Image*) [figs. 39 - 41], issues de *Songs of Innocence and of Experience*, contiennent des représentations de plantes. Dans *The Blossom*, un arbre s'élève vers un groupe de chérubins voletant autour d'une figure angélique maternelle, devant un arrière-plan d'un bleu sombre. Des feuilles vertes au haut de l'image confirment ainsi que la forme fluide rougeâtre est véritablement un arbre. Dans *Infant Joy*, une fleur cramoisie abrite trois personnages entourés d'une lueur dorée, au-dessus d'un semblant d'aurore. Les feuilles acérées de la fleur réitèrent la forme dentelée des pétales. Finalement, dans *The Divine Image*, une plante jaunâtre ondule à travers un texte, s'élevant de manière fluide depuis un groupe de figures au bas, vers des figures en haut à gauche. Derrière le texte se situe une lueur pâle et blanche, entourée du sombre bleu nocturne des environs.

⁸ Je réfère à certaines illustrations par le terme « objet » pour éviter l'ambiguïté créée par l'existence de différentes copies. Sur le site web *The William Blake Archive*, le numéro associé à un objet permet son identification précise.

Ces représentations de plantes sont particulières dans l'iconographie blakéenne en ce qu'elles empruntent une forme davantage rapprochée de celle des flammes. Ainsi, la forme d'une flamme peut être utilisée distinctement du contenu de ce motif, c'est-à-dire d'une flamme en tant que « flamme ». L'apparence de ces flammes existe séparément de leur identité. On peut aussi noter comment Blake utilise une autre forme – celle de la ligne sinueuse en 'S' – pour créer des vignes, des flammes, des chaînes, des séquences de figures humaines, et d'autres motifs dans les illustrations. Ceci suggère qu'une forme visuelle précise peut se multiplier en diverses instances. De la même manière, les « Formes » de l'imagination mentionnées par Blake, unies par la figure humaine, construisent le monde dans sa diversité (Damon [1965] 2013, 133).

Cette section a comparé le sens de la lecture à une chute, où une difficulté dans le texte, ralentissant et limitant le regard, mène ensuite celui-ci vers les marges. L'errance visuelle permise dans cette aire marginale constitue une forme d'infinitude, une extension du regard hors du texte. L'Éternité, en tant que centre cosmologique, a réitéré la qualité conflictuelle associée au centre des images, se différenciant de Beulah, un lieu où les contraires peuvent coexister. Beulah connote ainsi l'infinitude de l'« altérité », ainsi que la tolérance des différences, des distinctions. On perçoit aussi la composante de l'extension dans la ligne en 'S', qui s'émane en variant sa forme. La prochaine section, en abordant la tendance obstructrice des marginalia, dévoile une capacité de la forme à s'« animer » et à se mouvoir, à créer des séparations, ou encore à lier des éléments. Le marginalium, à travers ces fonctions, imite les trois composantes de l'« altérité », parvenant ainsi à symboliser ponctuellement la forme blakéenne.

2.2 Une tendance obstructrice dans les marginalia

Le sujet de cette section est la capacité des ornements marginaux à occuper l'espace du texte. Je note aussi la fonction symbolique du marginalium, sa capacité à évoquer la totalité de l'œuvre. Par l'examen d'une planche de *Songs of Innocence and of Experience*, j'attribue à plusieurs éléments la capacité de varier selon leur contexte et d'interagir ensemble, favorisant l'« altérité ». Finalement, je considère comment l'ornementation des lettres du texte parvient à créer une emphase sur la forme visuelle de celles-ci plutôt que sur leur sens.

Le fait que les marginalia de Blake tendent fréquemment à s'insérer dans le texte, à créer des obstacles pour la lecture, constitue en quelque sorte une appropriation. Plutôt que d'être des

éléments d'une importance secondaire dans les marges, les marginalia deviennent des obstructions actives dans l'aire du texte. On voit qu'un simple changement de contexte modifie le sens de ces éléments visuels. On peut penser aux annotations de Blake sur Wordsworth, où il critique l'inclusion de la nature dans le soi de Wordsworth, rappelant l'insertion des marginalia dans le corps du texte. L'espace du texte, ainsi que l'espace de l'avant-plan, sont des lieux « narratifs » où Blake situe des protagonistes possédant une identité. Ce lien à l'identité est renforcé par la présence de Blake lui-même dans le livre illustré *Milton*. En s'insérant dans le texte, et dans l'avant-plan, le marginalium oppose ce lien du centre à l'identité, et connote une dimension « autre ».

Puisque les éléments marginaux purement décoratifs ne sont pas liés à la narration, ceux-ci sont difficiles à identifier précisément. Cette absence d'identité évoque la tentative d'éviter la définition. Or, il y a un phénomène semblable dans le texte. En effet, De Luca note l'ambiguïté de certains passages blakéens, ainsi que la difficulté de déterminer le sens ou la nature de certains termes (De Luca 1991, 80-83). Fréquemment, Blake accumule des noms obscurs liés à des lieux ou à des individus, empêchant une lecture aisée (De Luca 1991, 89-90). Si l'appropriation implique une inversion de sens vers une fin néfaste, cette accumulation de termes en est un bon exemple. Un nom clarifie normalement l'identité, mais ici, une accumulation de noms crée un effet de confusion, une difficulté d'identification. L'argument de Goss selon lequel le fait de nommer Urizen vise à le limiter, mais finalement entraîne aussi la propagation de son influence (Goss 2010, 422), rappelle l'effet contradictoire de cette accumulation de termes.

Un exemple de la tendance obstructrice des marginalia paraît dans la planche 45 de *Jerusalem*, copie E [fig. 42]. On y perçoit en haut de la page une illustration centrale, avec des personnages contorsionnés, dont une figure emmêlée à gauche, et une figure voletant et tenant des filaments entre les doigts. Erdman identifie la figure masculine comme Albion, le personnage central de *Jerusalem*, et la figure féminine comme Vala, une entité liée à la qualité néfaste de la nature (Erdman [1974] 1992, 319). Sous cette image, on voit une aire océanique horizontale et étroite, contenant des poissons blanchâtres sur un fond presque noir. Un poisson de grande taille s'apprête à avaler des poissons de taille inférieure. Dans la marge de droite, un serpent d'un bleu sombre, la gueule ouverte, s'oriente sinueusement vers le bas. En descendant le long de cette marge verticale, on trouve d'autres poissons, de tailles diverses, ainsi qu'une algue schématisée au bas de la page, dans une eau bleutée. Cette coloration bleue s'étend vers la gauche, où le bleu vire

promptement au noir, strié de blanc, jusqu'à la marge opposée. Une phrase isolée au bas de l'image apparaît en lettres blanches sur un fond ocre.

L'obstruction se manifeste ici de diverses manières. Lorsque le regard du lecteur suit le texte, le fait d'arriver à des lettres de colorations différentes au bas de la page constitue un changement perceptuel. On retrouve également une séparation visuelle dans l'obstruction que produisent les marginalia insérés entre les phrases. Les formes linéaires – telles que le serpent ou l'algue – contraignent notre regard, qui suit leur trajectoire sinueuse. Nous sommes fréquemment guidés par la linéarité des éléments visuels des livres illustrés, dans un parcours hors du texte. Dans ce cas-ci, la gueule ouverte du poisson ou celle du serpent constituent une sorte de « frein » symbolique à ce mouvement linéaire, vers des entrailles sombres et restreintes. Un être avalé ainsi, ne voyant ni se mouvant, rappelle les limitations des figures atterrées. C'est une défaite face à un contour limitant.

Avant de continuer à la prochaine image, j'aimerais introduire deux auteurs, dont les notions permettront une analyse approfondie des images. Il s'agit de Louise Economides, auteur de *The Ecology of Wonder in Romantic and Postmodern Literature*, et de Markus Poetzsch, auteur de « *Visionary Dreaminess* » : *Readings in Romanticism's Quotidian Sublime*.

Economides aborde l'émerveillement de diverses manières. Elle explore un lexique lié à l'émerveillement [*wonder*], rapprochant ce phénomène de l'errance [*wander*] (Economides 2016, 2-3), à travers le concept de la liberté. L'errance suggère une liberté de mouvement (Economides 2016, 5-8), que l'on peut comparer à la liberté « émerveillée » de voir le monde autrement. La notion de « *wilderness* » – en tant qu'état de liberté naturelle – est contrastée avec le fait d'être mis dans un enclos [*enclosure*] ou d'être attrapé [*caught*] (Economides 2016, 6-7). Ceci évoque de nouveau la tentative d'éviter la définition, ainsi que l'errance inhérente à la visualité des marges.

Poetzsch explore une variante du sublime suscitée par la familiarité et la petitesse de phénomènes (Poetzsch 2006, 65-109), dans l'optique romantique d'une vision renouvelée et émerveillée des objets quotidiens. Il contraste ce sublime avec la version égocentrique de Weiskel, suggérant que si le sublime égocentrique renforce l'apothéose du « soi », le sublime « quotidien » tend à favoriser l'importance de ce qui est autre, et à « *establish a relationship with alterity in which the boundaries between subject and object are left intact* » (Poetzsch 2006, 79).

La première illustration du poème *A Cradle Song* [fig. 43], dans *Songs of Innocence and of Experience* (copie Y), dépeint principalement une aire de texte entourée de marginalia naturels. Un examen approfondi révèle, au sein de la sinuosité foisonnante des feuilles et des tiges spiralées, des petites figures partageant une coloration dorée, presque cachées dans la multiplicité visuelle de l'image. Le titre au haut de la page possède aussi cette coloration, et héberge dans ses lettres des figures à peine discernables. Des aires blanches à l'arrière-plan parsèment l'image et le texte, dans un ciel bleu sombre, au-dessus de teintes dorées au bas. Quelques tiges feuillues s'immiscent dans l'aire textuelle depuis les marges.

Le sublime quotidien décrit par Poetzsch tend à favoriser l'« altérité », et cette expérience esthétique implique des éléments liés ensemble, mais distincts. On peut donc noter que dans cette copie Y, le bleu et le doré forment des couleurs complémentaires, et affectent – à travers leur mutualité – le regard du lecteur. On peut noter également la manière dont les feuilles foisonnent. Il a été mentionné que la linéarité d'un élément visuel dirige le regard, mais ici la pluralité des feuilles – dans leurs maintes lignes – crée un effet différent. Parce qu'il y a une grande quantité de feuilles, le regard tend à errer parmi celles-ci. Il a été noté au premier chapitre que la déclinaison, lorsque l'« altérité » foisonne et devient indéfinie, procède sans repères. C'est précisément un tel mouvement que l'errance suggère, et cette absence de repères exprime l'émerveillement [*wonder*] ressenti lors de la perception d'une vaste réalité.

On peut observer aussi comment l'insertion horizontale des feuilles dans le texte, au lieu de créer une obstruction néfaste, crée une appropriation salutaire où le texte s'organise en quatrains et facilite la lecture au lieu de la brimer. Ceci est possible puisque plusieurs insertions de feuilles sont impliquées, d'une manière cohérente.

Finalement, la fluidité des formes humaines paraît dans leur couleur dorée, que celles-ci partagent avec les marginalia naturels. La fluidité de ces figures, situées dans un vaste ensemble de rappels, devrait rendre ces figures imperceptibles et mener à leur dissipation. Or une fois que nous percevons *une* figure, notre regard erre à travers l'image pour tenter d'en apercevoir d'autres. Cette errance vers l'« altérité » évoque le travail d'Economides. L'attention donnée aux personnages initialement cachés et subtils, le fait de les découvrir dans une vision renouvelée, s'aligne avec le sublime quotidien de Poetzsch.

J'aimerais maintenant renouveler la notion de « symbole », que j'ai associée aux marginalia blakéens. Je considère que l'engouffrement dans un poisson, ainsi que les figures infimes de l'image précédente, constituent des motifs symboliques. Un symbole réfère à une réalité plus vaste et « autre », ce que font ces deux exemples de marginalia. Par exemple, l'engouffrement suggère une absence de vision et une immobilité, présente ailleurs dans les œuvres. L'ambiguïté des figures dorées crée un enjambement entre éléments naturels et figures humaines, tel que l'on retrouve dans les visions de Blake. L'aspect « symbolique » du marginalium réside dans sa capacité à exprimer et à unir les thématiques des livres illustrés. L'agrégation de la forme dans le marginalium, de manière ponctuelle, s'apparente au motif de l'hybridation.

La dynamique formelle de la lecture suit un parcours défini : la « chute » visuelle du regard face à l'obstruction textuelle, suivi de la transcendance sublime vers une faculté supérieure, et de la distraction par les marges vers une aire d'errance, où le regard se promène librement. Je proposerai donc par rapport à tout ceci que les livres illustrés tendent à nous diriger vers la *forme*. Les images possèdent une capacité symbolique d'évoquer – tel un fragment – la totalité de l'ensemble du monde blakéen et de ses dynamiques. Un marginalium parvient à faire ce que Blake évoque poétiquement (E 490):

*To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour*

Le texte de la planche 11 de *Marriage of Heaven and Hell* (copie I) [fig. 44], réfère à un phénomène répudié par l'imagination : l'abstraction. Plutôt que de révéler la forme d'une chose, l'abstraction la sépare de sa dimension formelle, vers une conception irreprésentable. L'image du haut dépeint des divinités évoquées dans le texte, ainsi que des figures humaines. On voit une entité féminine rayonnante à gauche, une figure-arbre au centre, et une mère et son enfant dans un espace océanique à droite. Au bas de la page, une figure aux bras ouverts – selon l'horizontalité typique d'une gestuelle intimidante – émane de formes nuageuses dorées, auprès d'une figure humaine à gauche. Le texte est parsemé de marginalia divers, qui évoquent sinuosité, humanité, animalité, et même des fragments de scènes. On perçoit également des embellissements spiralés et sinueux sur certaines lettres, qui réitèrent le dynamisme des images.

En premier lieu, on peut noter la manière dont ces embellissements de lettres minimisent leur fonction conceptuelle et linguistique, pour mettre l'emphase sur la forme. Si l'abstraction considère l'identité d'une chose séparément de sa forme, l'imagination semble considérer la forme plutôt que l'identité. Les ornements sur les lettres les font paraître autrement, attirent le regard sur l'apparence des lettres et non sur leur identité. De la même manière, la figure féminine à gauche de l'image du haut, semble – par le fait de sortir du sol – en quelque sorte hybride, comme la figure-arbre du centre. L'hybridité tend à complexifier l'identité d'une chose, et si l'on ne peut comprendre une entité hybride, on se résout à la voir. Encore une fois, la dynamique blakéenne met l'emphase sur la forme visuelle.

Deux phénomènes visuels caractérisent la forme de cette image : un principe de rappels à travers la page, et la répétition de motifs selon des tailles différentes. Le travail de Jade Hagan, dans son article « Network Theory and Ecology in Blake's Jerusalem », permet d'analyser ces phénomènes. Hagan utilise les concepts de « réseau » et de « fractale » dans son analyse de Blake. Elle suggère qu'un réseau permet d'éviter des catégories totalisantes, telles que « nature » et « culture », et permet de montrer les relations inclusives et interdépendantes entre divers phénomènes (Hagan 2020, 1-2). Elle utilise le terme « fractale » en lien avec le livre illustré *Jerusalem*, dont les formes apparaissent à plusieurs niveaux, autant dans les contextes de taille infime que dans les contextes évoquant l'infini (Hagan 2020, 24).

Dans la planche 11 de *Marriage of Heaven and Hell* [fig. 44], on perçoit comment les rappels visuels amènent le regard à rapprocher deux éléments par la forme, de manière inclusive. Ces rappels omettent l'identité de ces éléments. Par exemple, le marginalium sinueux après la quatrième ligne du texte, sous « [...] *cities, nations* [...] », crée un rappel avec le marginalium à droite de « *Priesthood* », au bas. Malgré l'absence d'identité – car on ne sait pas réellement ce que sont ces lignes – l'œil perçoit une similarité visuelle. Si l'on pouvait identifier ces deux marginalia, le rappel dans la forme établirait un lien en dépit de leurs identités.

Tel une fractale, l'image possède des rappels de différentes tailles. Les ornements linéaires des lettres rappellent les deux lignes sinueuses évoquées plus haut. Les oiseaux, parfois schématisés, rappellent l'oiseau davantage défini à droite, contre la marge. La scène miniature au bas, entre des phrases du texte, rappelle l'illustration du haut, d'une plus grande taille. On voit donc différents niveaux du même phénomène, et on peut considérer que ces éléments de

dimensions différentes agissent aussi en rappel. Lorsque le regard passe d'une scène miniature vers l'illustration du haut, il y a un changement d'étendue. Le rappel promeut la forme d'un élément et ignore sa taille, d'une manière presque inverse du sublime mathématique, que Kant définit comme se produisant lorsque l'imagination ne peut saisir l'immensité d'un objet ([1790] 2015, 234-235). Ceci révèle la suprématie de la raison dans l'individu, et de la capacité rationnelle à considérer l'infinitude (Kant [1790] 2015, 238). Dans le cas de l'illustration et des rappels, c'est la forme – associée à l'imagination romantique et à la visualité – qui transcende la raison, en ignorant les identités et les catégories.

J'ai démontré dans cette section que les marginalia parviennent à exprimer, de manière visuelle, les trois composantes de l'« altérité ». La capacité du marginalium à s'extraire de son contour s'apparente à sa capacité à changer de sens selon le contexte où il se trouve, témoignant de la qualité vivante de la forme visuelle blakéenne. Les ornements sur les lettres privilégient la forme visuelle du texte. J'ai considéré ensuite la capacité du rappel visuel à transcender des étendues différentes. Le marginalium reprend cette transcendance, exprimant une vaste totalité de manière ponctuelle. La prochaine section reprend la distinction entre l'identité et la forme à travers les « hybrides », des êtres partageant la capacité synthétique du marginalium par leur apparence plurielle.

2.3 L'hybridité et le lien à l'imagination

Dans cette dernière section, je considère le principe d'hybridation des êtres caractérisant les livres illustrés. Cette hybridation est comparée à la tendance implicite des éléments visuels à sortir de leur contour dans l'esprit du lecteur, et à s'animer sur la page. J'aborde également la thématique de l'« hypocrisie », issue du texte blakéen, et note la capacité authentique et transparente de la forme, qui dévoile ses relations dès qu'elle est perçue.

La planche 78 de *Jerusalem* (copie E) [fig. 45], présente une créature hybride d'une curieuse apparence. On voit dans l'image un corps humain musclé, dans une posture mélancolique ou contemplative, assis sur un rocher au bord de l'eau. Le soleil se lève dans l'horizon lointain, avec ses rayons au-dessus des vagues. Sous la figure, on perçoit quelques algues, d'un ton ocre, à droite d'une aire de texte. Néanmoins, ces éléments sont examinés dans un deuxième temps, car notre attention est évidemment captée par la tête d'oiseau avec laquelle culmine le corps.

Avant d'examiner la nature de cette tête, il est intéressant d'aborder la notion de monstruosité. Denise Gigante, dans son livre *Life : Organic Form and Romanticism*, examine le concept de la « monstruosité » tel que conçu à l'époque romantique. Pour Gigante, la monstruosité constitue à l'aube du 19^e siècle un excès de vie, une exagération du principe formateur de l'être vivant (Gigante 2009b, 210). Par exemple, elle explore la manière dont la « Lamia », une créature hybride décrite dans la poésie de Keats, est impossible à contenir, dépassant toute tentative de limitation (Gigante 2009b, 215).

Cette description enrichit notre compréhension de la tête dans la planche 78 de *Jerusalem*. On perçoit l'hybridité de la figure, par son corps humain et sa tête d'oiseau. Or tel qu'avec le foisonnement vital de la monstruosité, Blake dépeint une hybridité au sein même de l'hybridité : le bec est celui d'un oiseau de proie, mais la crête est celle du coq (Lesnick 1970, 400). Ainsi, Blake crée des enjambements de catégories à différents niveaux.

La thématique de l'impossibilité d'une entité à être contenue paraît dans l'iconographie des figures flottantes. Le thème de l'excès de vie caractérise aussi ces figures, dont les corps volettent dans un dynamisme et une spontanéité aérienne. Si la figure de l'homme-coq lie l'humain et l'oiseau, les figures flottantes rappellent aussi l'oiseau par leur éclosion du contour et leur vol. Un tel vol se distancie de la matérialité du sol et du monde terrestre. Gigante mentionne que la monstruosité est parfois conçue, par les romantiques, comme une accréation de matière inanimée plutôt qu'un principe vital en excès (Gigante 2009b, 238). Il serait possible d'argumenter que chez Blake, l'imagination anime l'inanimé. Je propose d'exemplifier cette notion avec l'image.

En tant qu'illustrations fixes, les images des livres illustrés ne peuvent évoquer le mouvement qu'indirectement, à travers la forme. Lorsque l'on regarde la planche 78 de *Jerusalem* [fig. 45], on perçoit un être hybride formé de plusieurs parties séparées : une tête et un corps, une crête et un bec. On voit les séparations, les distinctions. Si l'image s'animait, tel que dans notre propre imagination, peut-être percevrions-nous une hybridité en mouvement, une hybridité fluide, que les livres illustrés tentent d'évoquer par la forme. Il serait beaucoup plus difficile de voir les séparations dans un hybride ainsi animé. Les rappels, la déclinaison, l'appropriation sont des procédés qui impliquent un mouvement propre aux figures voletantes, et absent des figures atterrées.

Dans une lettre de 1799, Blake suggère que plusieurs comprennent ses visions, et que « *they have been Elucidated by Children who have taken a greater delight in contemplating my Pictures than I even hoped* » (E 703). Cette citation confirme la croyance de Blake dans la capacité évocatrice et éclairante de ses images. Il est toutefois difficile de concevoir que des enfants pourraient comprendre son système philosophique hors de sa dimension purement visuelle. On pourrait penser que l'excès de vie, que la tentative de sortir du contour, révèle aussi une tendance symbolique des images à sortir d'elles-mêmes, à se mouvoir sur la page dans l'imagination du lecteur. Selon ce même principe, devant des jouets tels que des poupées et des voitures, des enfants tendront à animer ces objets, à les faire interagir entre eux.

Paul Miner rassemble les observations suivantes en lien à ces considérations (Miner 2013, 42). Selon Blake, la beauté de la Bible est que l'esprit le plus simple la comprend (E 667). En fait, la Bible est pour lui remplie de visions (E 664), et elle s'avère plus intéressante et plus enrichissante que d'autres livres, puisqu'elle s'adresse à l'imagination même (E 702-703).

Le prochain objet d'interprétation a été vu précédemment : l'illustration au bas de la planche 75 de *Jerusalem*, où l'on retrouve l'hybride Rahab-Babylon [fig. 4]. Cette image nous donne un aperçu intéressant de la distinction entre l'image et le texte au point de vue de la forme. Dans le texte blakéen, on retrouve fréquemment la notion d'hypocrisie. Par exemple, dans *Milton*, le personnage de Satan – une figure inhéremment hypocrite chez Blake – contient dans son être une opacité : « [...] *and Satan stood opaque immeasurable / Covering the cast with solid blackness, round his hidden heart* » (E 103). Cette opacité est également retrouvée chez Urizen, une autre figure caractérisée comme hypocrite : « *Then Los & Enitharmon knew that Satan is Urizen* » (E 104). Il est donc possible de lier l'absence de vision, c'est-à-dire l'impossibilité de considérer la forme, avec l'hypocrisie, qui est le fait de paraître autrement que ce que l'on est.

D'autres exemples tirés du texte semblent renforcer cette notion. Blake dépeint Rahab comme une figure hermaphrodite, et la formulation de Blake exprime souvent l'idée d'un genre *au sein* d'un autre. Par exemple, G.A. Rosso mentionne dans son article, « *The Last Strumpet : Harlotry and Hermaphroditism in Blake's Rahab* », que Rahab est considérée comme également au sein de Satan, qui « *hides a female power within* » (Rosso 2016a, 30). L'article explique que la symbolique de Rahab, et celle de sa contrepartie naturelle Vala, s'associent au déisme. Chez Blake, le déisme est une croyance par laquelle une conception de la nature est utilisée pour justifier des

enjeux tels que la religion et l'impérialisme (Rosso 2016a, 25). Encore une fois, cette symbolique de Rahab suggère une hypocrisie, par le fait d'une distorsion irréaliste de la nature, que l'on peut comparer à l'abstraction illusoire que produit Urizen. Ces considérations s'appliquent davantage au texte, et lorsque l'on examine l'image de Rahab-Babylon de la page 75 de *Jerusalem*, on perçoit une hybridité bien visible.

On retrouve dans cette image [fig. 4] des motifs visuels présents ailleurs dans les livres de Blake : des spirales, par la représentation des serpents ; des formes humaines en partie hybrides ; des têtes reptiliennes autour de la masse centrale, une forme dense et aplatie ; une musculature ambiguë et des membres cachés par d'autres formes, ou qui dépassent de cette masse musculaire. Il y a donc plusieurs manières par lesquelles l'illustration de Rahab-Babylon exploite des motifs blakéens, et constitue une synthèse de ceux-ci.

Une grande différence existe cependant entre l'hybridité quand elle est mentionnée dans le texte et celle dépeinte dans les illustrations. L'hybridité visuelle, contrairement à l'opacité textuelle attribuée à Blake, suit la logique transparente de la vision. Une partie contenue dans l'image est en soi visible dans l'image. Rien n'est caché, et bien que subjectif, rien n'est interprété comme le requiert un texte. Bien que certains éléments des illustrations suscitent des tentatives d'identification – qui parfois demeurent spéculatives – la *forme* de ces éléments établit des liens indépendamment de l'identité.

Par le principe de l'associativité que permet la vision, l'hybridité dans les illustrations crée de tels liens. Une telle prolifération d'associations – par des juxtapositions et la création de rappels – n'implique pas de contradictions. Si un texte peut se contredire, affirmer une vérité ou une fausseté, une image présente son apparence, ses éléments. On peut justement penser à Beulah, lieu où les oppositions n'établissent pas de tensions. On peut considérer l'idée du symbole, que j'ai auparavant lié aux marginalia et qui accumule une pluralité de sens et de liens visuels, dans l'optique de l'hybridité. Lorsque Blake perçoit une infinitude d'anges dans le soleil – une vision qui n'est pas conforme à la réalité commune et qui ne pourrait réellement l'être – Blake considère ceci comme la *vraie* réalité, la réalité de l'imagination. En effet, la multiplicité et la densité presque impossible des visions blakéennes sont possibles *parce que* l'imagination ne se contredit pas et inclut une diversité infinie de formes, au même titre que les livres illustrés multiplient les formes hybrides.

Avant d'aborder le prochain chapitre, portant sur le sublime et l'émerveillement, j'aimerais examiner un motif récurrent dans les livres blakéens, soit le toucher ponctuel [figs. 46 - 48]. Dans de tels motifs, deux personnages juxtaposés horizontalement étendent un membre l'un vers l'autre, parvenant à un contact intime.

On peut considérer qu'en étendant un membre de cette manière, une figure réitère l'extension hors du contour mentionnée au premier chapitre. Or cette dynamique longiligne et associative est aussi celle d'autres marginalia, comme les vignes ou les flammes. Edward J. Rose note, dans son article sur la symbolique des racines chez Blake, qu'une tendance végétative et proliférative caractérise les images (Rose 1980, 575). Bruder et Connolly, dans l'introduction du livre *Beastly Blake*, mentionnent le fait que plusieurs animaux parlent dans les récits blakéens, ce que les autrices lient à la capacité d'étendre les cinq sens, de dépasser la limitation humaine (Bruder et Connolly 2018, 18). L'extension d'un membre hors du soi agit en tant que symbole, évoquant l'extension de l'humanité vers des catégories naturelles « autres ». Le motif du toucher ponctuel implique une liaison à l'« altérité », à autrui, et ce, d'une manière singulièrement contiguë.

Une question se pose : de quelle manière un tel toucher évoque-t-il l'intimité malgré l'extension d'un membre et l'étroitesse de son contact? Blake reproche à Wordsworth sa dépendance envers la nature, qu'il considère comme une influence limitant l'imagination (Quinney 2009, 68). On peut considérer similairement l'influence d'Urizen, et le fait que ses lois affligeantes créent une « *homogenization* », qui traitent tous les individus selon un même principe (Quinney 2009, 50). Ceci est l'opposé d'une « altérité » diverse. Si le toucher ponctuel imite des branches ou des vignes se liant, on peut retrouver un motif de chaînes chez Blake (Hilton 1980), suggérant qu'il existe une corruption possible de ces marginalia de liaison. Les chaînes limitent l'individu, constituent une influence néfaste. Le toucher ponctuel, en minimisant l'influence entre ses participants, omet les notions de force ou d'inégalité. Ceci est l'inverse de l'image de l'aigle et du serpent explorée au chapitre un [fig. 31]. Si le toucher ponctuel favorise l'horizontalité, les scènes tragiques ou dramatiques – qui dépeignent une tension – contiennent souvent une verticalité.

De plus, ces images blakéennes évoquant le sublime de manière puissante et tragique tendent, par un principe de nécessité de la composition, à être des illustrations d'avant-plan, qui souvent remplissent la page.

Les êtres de la section 2.3 ont dévoilé un soi différencié, divisé. Néanmoins, leurs séparations fluides s'apparentent à l'effacement des contours, un aspect de l'infinitude. La qualité « transparente » de la forme visuelle s'oppose à l'« opacité » associée au texte. La forme blakéenne mène également le regard hors de soi : la perception s'étend vers « autre » chose, vers une extension de la vision. J'ai terminé la section par l'examen du « toucher ponctuel », un motif où une figure étend un membre vers autrui.

La forme visuelle abordée dans ce chapitre a démontré sa capacité associative, transformative, et contradictoire. Le regard, s'éloignant du texte blakéen, erre dans l'espace marginal, parvenant à l'expérience du sublime. Dans cette sublimité, on retrouve la vision et l'opacité, la liberté et la contrainte. Il y a reprise de la division entre le vol et l'atterrissage. Le marginalium blakéen, dans la section 2.2, a dévoilé d'importants liens à l'« altérité » : l'agrégation de la forme environnante, liée à l'infinitude ; la capacité à *s'opposer* au texte et à obstruer la lecture ; la capacité à s'étendre hors de ses limites et hors de son propre registre. Une telle extension hors de soi s'apparente à la capacité de l'iconographie à « s'animer », considérée dans la section 2.3. La qualité « authentique » de l'hybridité a exemplifié l'infinitude de la forme visuelle blakéenne. Dans le prochain chapitre, j'explore la dualité entre la vision et son absence, à travers deux expériences esthétiques reflétant la structure plurielle du livre illustré blakéen.

CHAPITRE TROIS: LE SUBLIME ET L'ÉMERVEILLEMENT

Ce chapitre porte sur la dimension sublime des images et leur lien à l'émerveillement. Mon argument est que ces expériences esthétiques expriment à la fois l'acte de voir et l'absence de vision, l'opacité et la transparence, la limitation et l'infinitude. Ces oppositions sont perceptibles visuellement, au niveau de la forme, ce que je suggérerai par l'analyse des images. Dans la section 3.1, j'aborde trois illustrations de figures – une d'Urizen et deux de Milton – incarnant des formes de sublimité et d'émerveillement. Je tente de lier ces théorisations esthétiques au contenu visuel des images. La section 3.2 porte sur l'émerveillement, selon une conception issue de la psychologie contemporaine, et considère la relation à l'« altérité » de cette expérience. L'iridescence fréquente de l'arrière-plan est liée à la pluralité de la subjectivité humaine, et à l'arbitrarité du processus d'impression en couleurs utilisé par Blake. La section 3.3 porte sur la qualité « construite » de l'expérience esthétique blakéenne. Dans les livres illustrés, les expériences du sublime et de

l'émerveillement peuvent s'hybrider, partager des composantes, et se dissocier en différents éléments.

3.1. La sublimité des figures blakéennes

Cette section considère des figures importantes de l'iconographie blakéenne, Urizen et Milton. Chez Blake, le sublime s'apparente à l'infinitude de la figure humaine. J'aborderai l'iconicité de la planche *The Ancient of Days* [fig. 49] dans sa qualité numineuse, selon la conception de Rudolf Otto. Je relie la figure de Milton, par sa forme imposante, au sublime dynamique kantien.

Deux auteurs du 18^e siècle, Immanuel Kant (1724 -1804) et Edmund Burke (1729-1797), théorisent la notion du sublime. Dans la *Critique de la faculté de juger* de 1790, Kant considère deux variantes du sublime (Kant [1790] 2015). Le sublime *mathématique* implique un ordre de grandeur que l'imagination ne peut saisir, mais que la raison peut appréhender par sa capacité à concevoir l'infinitude (Kant [1790] 2015, 229-235). Avec le sublime *dynamique*, la limitation se situe dans une force de la nature dont la puissance ne possède pas d'influence sur nous (Kant [1790] 2015, 242-247). Dans ces deux conceptions du sublime, il y a un obstacle à la capacité de l'individu, que l'expérience révélatrice du sublime transcende. Burke, dans son traité de 1757, attribue l'expérience de la sublimité à l'obscurité et à l'imprécision (Burke [1757] 2008, 59-64). Le sublime dépend d'une limitation de la vision, par l'obscurité, ou encore par un état intérieur lié à l'incertitude [*uncertain*] ou à la confusion [*confused*] (Burke [1757] 2008, 60). Si un état confus relève de la présence de contradictions dans l'esprit, la transcendance que produit le sublime surmonte ces « tensions », menant à une transparence où la vision est possible, et où les éléments cessent de s'obstruer.

Ces aspects paraissent dans le frontispice du livre illustré *Europe* [fig. 49], une illustration iconique de Blake. Souvent nommée *The Ancient of Days*, cette illustration dépeint Urizen – une entité antagoniste, rappelons-le, du système blakéen – dans un acte évoquant la création. La scène céleste dépeint la forme accroupie du personnage, étendant le bras vers le bas, tenant un compas d'une manière parfaitement alignée avec ses doigts. Une forme circulaire entoure la figure enveloppée de nuages sombres. Une lumière dorée miroitante emplît l'arrière-plan, surplombant

un abîme noirâtre. Une dorure vive rehausse les branches du compas. Il y a évocation du vent par la barbe flottante d'Urizen.

Le nom d'Urizen, en lien avec les théorisations précédentes du sublime, a longtemps été interprété comme « *your reason* », ainsi qu'en lien avec le terme grec « ὀρίζων », ou « *horizon* » (Erdman [1954] 1991, 179), un mot évoquant à la fois la limite, et le cercle (« κύκλος »). On peut retrouver une telle qualité limitante dans l'image : Urizen possède trois contours différents.

En premier lieu, Urizen est représenté dans la posture accroupie des figures atterrées. Son corps forme une masse contiguë, bien que son bras – à la manière de l'extension des membres des figures flottantes – s'allonge hors du contour. En ce sens, il y a reprise du motif du toucher ponctuel. Ensuite, le cercle autour d'Urizen forme un deuxième contour, le délimite. Il y a ici un rappel significatif avec le compas situé dans sa main, puisque le compas est utilisé pour tracer des cercles. Troisièmement, les nuages de l'image cernent la figure, suivant précisément le contour du cercle.

Le compas, culmination de ce « toucher ponctuel » habituellement salutaire et intime, intervertit sa fonction. On perçoit que le cercle autour d'Urizen est associé au compas, l'outil générant symboliquement cette forme circulaire. Le compas sert également à établir des mesures, à établir une quantification distincte de l'infinitude. L'acte de « mesurer » – que Blake attribue à Urizen et à Newton – enferme Urizen dans son propre système, évoquant une limitation de la vision.

Les divers éléments de l'illustration s'inscrivent dans des lignes et des formes typiques. Les lignes principales de l'illustration se situent dans la verticalité du bras, dans les diagonales du compas, et dans l'horizontalité de la barbe et de la division horizontale de l'image. Ce sont des orientations « types » de lignes, de la même manière que le triangle formé par le compas et le cercle de l'image sont des formes géométriquement simples. Les éléments de l'image s'alignent avec des types réguliers, qui rappellent le fait d'être limité par un contour.

Dans ses textes, Blake promeut l'idéal d'un contour défini, d'une ligne précise. Eaves, dans *Blake's Theory of Art*, explique que ces propos de Blake sur l'art expriment une opposition entre la ligne et la couleur, qui s'aligne avec une tradition esthétique préexistante (Eaves 1982, 18-19). Eaves lie cette ligne précise à l'identité, à l'authenticité, alors que l'imprécision de la ligne et le

trait flou s'associeraient à une non-identité pour Blake, et possèderaient des connotations liées à des forces externes, à une qualité presque démoniaque et intrusive (Eaves 1982, 29).

Or, certaines images témoignent de l'inverse de ces propos. Les figures flottantes étendent souvent un membre de manière saillante hors du contour. Les figures marginales possèdent souvent une hybridité transformatrice, un contour fluide, ou un corps lié de manière fusionnelle à un autre. Eaves, en liant la ligne précise à l'identité du soi, laisse présager une interprétation possible quant à la vision de Blake. Ce qui dépasse de la ligne est en fait « autre », une instance de ce qui est extérieur au soi. La notion d'une qualité « démoniaque » provient de cette extériorité, d'une intrusion dans l'identité. Blake démonise l'extériorité dans ses propos et dans plusieurs affirmations. Cependant, ses illustrations – et surtout les registres « secondaires » des marges, de l'arrière-plan et de l'intertexte – expriment la diversité, la fluidité, et l'inclusion des opposés.

Une dimension « autre », au sens d'ineffable, caractérise l'image [fig. 49]. Dans son article sur l'incorporation dans le mythe du *First Book of Urizen*, Erin Goss associe l'incarnation d'Urizen dans un corps à une tentative échouée de délimiter une entité indescriptible, hors du langage (Goss 2010). On perçoit dans ce personnage cette dualité entre limitation et infinitude. La qualité illimitée d'Urizen, bien que celui-ci soit un antagoniste dans la mythologie blakéenne, paraît dans l'iconicité de l'illustration *The Ancient of Days*. L'image véhicule une qualité solennelle et sublime, par l'obscurité des nuages et l'imposante dorure, et en ce sens, elle s'apparente à l'icône. À ceci s'ajoute sa réception contemporaine, car *The Ancient of Days* est une œuvre emblématique, qui suscite un attrait et une fascination importante. Une icône exprime une qualité numineuse, selon la théorisation de ce concept par Rudolf Otto dans son ouvrage phare de 1917 ; ce qui est numineux incarne à la fois le mystère, l'altérité absolue [« *ganz Andere* »] et la relation au divin (R. Otto [1917] 2001). La posture d'Urizen rappelle un acte de création, s'associant à la thématique de la genèse du *First Book of Urizen*. En dépeignant cet acte, l'illustration devient symbolique : un symbole exprime l'infini et réfère à un tout, deux aspects élaborés au 18^e siècle selon une opposition à l'allégorie (Todorov 1996, 49-51). Conséquemment, *The Ancient of Days* possède deux pôles liés au sublime visuel, soit l'obstruction – visible dans les contours limitants – et l'infinitude, par son iconicité.

Le frontispice de *Milton* [fig. 50] évoque également la sublimité. Dans cette illustration, une thématique de mouvement se lie à la version *dynamique* du sublime. On perçoit un nu

héroïque, soit le corps de Milton, le protagoniste de ce livre. Une linéarité importante définit les volutes environnantes et la surface du corps. Depuis le coin inférieur gauche au coin supérieur droit, une dorure cuivrée traverse l'illustration, alignée à la posture de la figure. Les marges obscures et opaques contiennent, écrites dans une vive clarté, les lettres sinueuses du texte accompagnateur.

Le sublime, tel que le note Morton Paley dans *Energy and the Imagination : The Development of Blake's Thought*, exprime souvent des forces contraires (Paley 1985, 19). L'image possède effectivement une qualité conflictuelle. Le dynamisme des volutes spiralées génère un mouvement désorientant. La dorure diagonale, par son orientation, déstabilise la qualité rectiligne du contour de l'image. Le pied levé de Milton crée un déséquilibre postural s'alignant avec la diagonale. Les mots dans l'image sont à la fois horizontaux et verticaux. Cette dualité, créant une tension, produit un effet additionnel : lire l'écriture verticale implique de tourner la tête ou de procéder à une rotation mentale. Il y a donc nécessité de déstabiliser sa vision, de se désorienter. Les mots semblent tournoyer autour de la figure, créant une circularité ancrée au centre. Paley explique que l'énergie, pour Blake, émane typiquement depuis le centre vers l'extérieur (Paley 1985, 6). La spirale des mots et des volutes peut être lue comme capturant l'attention, de manière obstructrice, ou comme s'étendant hors de l'image, hors du contour.

La figure de Milton [fig. 50] exprime également une certaine contrariété posturale : il y a ambiguïté au niveau des membres, qui sont soit de face, soit de dos par rapport au lecteur. L'emphase posturale sur le dos de Milton réitère l'obstruction de la vision. La surface inférieure du bras gauche est visible, mais la fumée voile sa main. On perçoit la partie supérieure du bras droit, s'élevant devant la fumée. La fumée évoque cette dualité entre opacité et perceptibilité. La diversité des éléments crée une ambiguïté entre l'avant-plan et l'arrière-plan, entre le centre et les marges. Milton, en tant que manifestation du « *Poetic Genius* » blakéen, unit donc le foisonnement de l'image dans la figure du corps humain. Cette centralité de l'individu est l'essence du sublime romantique (P. Otto 2002).

On retrouve un exemple renouvelé de ces thèmes, dans une optique d'émerveillement, dans la planche 16 de Milton [fig. 51]. On y perçoit le poète, maintenant de face, dans une posture ouverte, les bras tenant la « *robe of promise* » dans un acte littéral et métaphorique de révélation

(Erdman [1974] 1992, 232). Cet acte de dévoilement se lie aux propos éventuels de Milton dans le texte :

*To cast off the rotten rags of Memory by Inspiration
 To cast off Bacon, Locke & Newton from Albions covering
 To take off his filthy garments, & clothe him with Imagination
 To cast aside from Poetry, all that is not Inspiration*

(E 142)

La qualité intimidante de l'illustration du frontispice [fig. 50] établissait une division. Dans la planche 16 [fig. 51], la posture ouverte de la figure, le dévoilement de celle-ci par l'enlèvement de son vêtement, son regard élevé : tous ces aspects contribuent à exprimer une transparence révélatrice. Le cercle solaire au bas de l'image s'apparente à l'aurore, signifiant le rétablissement de la vision.

On retrouve pour l'émerveillement la même dualité entre opacité et visibilité. Les tissus dans l'image sont d'une qualité diaphane, impliquant une transparence limitée. On perçoit également que les rayons émanant de Milton sont opaques et sombres, inversant la fonction illuminatrice de la luminosité. Si les bras d'Urizen et les ailes des aigles sont fréquemment rigides, les bras de Milton ne sont pas tout à fait droits, un aspect renforcé par les tissus abaissant les mains. Ce repli de certains membres vers le sol se retrouve également dans des motifs blakéens impliquant le Christ et des enfants [fig. 52], ou encore le Christ soutenant une figure dans *Jerusalem* [fig. 53]. Dans ces deux exemples, le corps replié évoque l'absence de tension corporelle, imitant l'absence de tension dans les marges.

Pour l'illustration 16 de *Milton* [fig. 51], l'émerveillement diffère du sublime dans sa qualité inclusive, ouverte, mettant en relation les divers éléments. Poetzsch conceptualise le « *quotidian sublime* » en tant que perception renouvelée d'un objet issu de la vie quotidienne (Poetzsch 2006). Cette expérience esthétique liée au contexte romantique est similaire à l'émerveillement, car le « *quotidian sublime* » tend à favoriser l'« altérité », en percevant différemment ce qui semble familier ou commun (Poetzsch 2006, 14). Dans le centre des illustrations, des figures telles qu'Urizen ou Milton évoquent souvent la sublimité, mais dans les marges, des petites figures humaines forment des chaînes, se liant les unes aux autres. À travers la

petitesse de ces figures, l'« altérité » est promue, pouvant se manifester par la porosité des contours et la juxtaposition des éléments.

Cette section a attribué à l'expérience du sublime une dualité entre la vision et son absence. L'*Ancient of Days* [fig. 49] intègre une limitation – à travers trois contours différents – à une qualité ineffable et numineuse. Le frontispice de *Milton* [fig. 50], par sa thématique de spirale, évoque la capacité d'une image centrale à capter ou à repousser le regard. La rotation impliquée par la lecture du texte oblige le lecteur à suivre la forme de la spirale. Une telle contrainte empêche l'errance, forçant le regard à adopter une perspective donnée. Les rayons sombres et les tissus diaphanes de la planche 16 de *Milton* [fig. 51] effacent la distinction entre la transparence et l'opacité. L'émerveillement – une variante du sublime fondée sur l'altérité – permet une telle considération d'éléments différents, voire opposés. Cette expérience esthétique « autre », distincte de la réalité quotidienne, sera le sujet de la prochaine section.

3.2. La structure « autre » de l'émerveillement

J'examine dans cette section la manière dont l'émerveillement se lie à l'« altérité » et exprime un monde transcendant, distinct de l'ordre habituel des choses. À travers des images pastorales et des instances d'iridescences, je note la manière dont l'émerveillement « anime » la perception, tel qu'avec le scintillement ou l'ambiguïté visuelle.

La planche 21 de *Songs of Innocence and of Experience* [fig. 54], la seconde planche du poème « Night », dépeint visuellement et textuellement un contexte nocturne. On voit des figures angéliques dorées s'élevant sur l'arbre dans la marge de gauche. Des formes naturelles emplissent l'environnement, entourant les personnages au bas de l'image, sous un texte nimbé d'une pâle blancheur. À droite, on perçoit des étoiles parsemant la marge, derrière un grand arbre verdâtre, d'apparence opaque.

Un recensement d'ouvrages récents, dans un article issu de la psychologie contemporaine, suggère la possibilité d'une adéquation entre l'émerveillement et le sublime (Arcangeli et al. 2020, 2-3). L'article d'Arcangeli et al. mentionne une diversité d'auteurs qui considèrent l'émerveillement comme un sublime axé sur la beauté (Arcangeli et al. 2020, 2-3). Les attributs de l'émerveillement sont, dans cette optique psychologique, une qualité vaste et une complexité

suscitant une accommodation – au sens piagétien – des schèmes cognitifs (Smith, Tong, et Ellsworth 2014, 23). J’argumenterai que dans le contexte blakéen, cette qualité « vaste » se lie précisément à l’infinitude, dans tous ses sens.

La dynamique visuelle de cette illustration tend vers l’apaisement de tensions. La sublimité obscure du ciel nocturne, lorsqu’il est rempli d’étoiles, évoque davantage l’émerveillement. L’infinitude paraît dans la luminosité diffuse du ciel. La présence marginale des étoiles et des branches de l’arbre associe ces motifs à une position excentrée. Le texte mentionne une protection angélique, paisible, mais la juxtaposition de termes comme « *wrath* » et « *pity* », « *dreadful* » et « *heedful* », créent une ambiguïté. La forme du texte, le lexique, implique une dualité entre conflit et harmonie. Cette dualité se résout dans la progression du texte, qui évoque « *wolves* » et « *tygers* » au commencement, mais progresse vers une scène pastorale d’apaisement. On se dirige de la conflictualité vers l’absence de tensions, de la même manière que le regard, obstrué par l’avant-plan et le texte, erre vers les marges, où l’iconographie est plus apaisante.

L’ambiguïté lexicale du poème s’apparente à la polysémie des motifs dans l’ensemble des livres illustrés. Selon Paley, Blake associe la nuit, les étoiles et les forêts à un registre oppressif, dans un contexte révolutionnaire (Paley 1985, 52). L’analyse intégrale du texte blakéen confirme une telle observation mais, dans la représentation *visuelle* de *Songs of Innocence and of Experience*, ces trois motifs se lient à une iconographie pastorale de nature paisible. De même, une vision d’enfance de Blake associe un arbre et des étoiles dans un contexte visionnaire, où « *angels, bright angelic wings bespangl[ed] every bough like stars* » (Ackroyd 1996, 34). Ces considérations suggèrent une possibilité évoquée antérieurement : il existe une certaine dualité chez Blake entre l’identité de l’artiste et une capacité visionnaire « autre ». J’ai suggéré au cours de ce mémoire que l’avant-plan et le texte se lient à l’identité, tandis que l’arrière-plan et les marges évoquent l’« altérité » et expriment une vision alternative du corpus blakéen. L’expérience visionnaire blakéenne, tel que l’émerveillement, favorise une vision infinie, multipliant les différences et effaçant les contradictions.

Dans son examen philosophique « Formal Natural Beauty », Nick Zangwill explore une conception de la nature comme « hors catégories » : on ne peut délimiter et associer la beauté d’une entité naturelle à un type (Zangwill 2001). Ceci semble inverser la définition kantienne de la beauté, qui lie un objet à un type idéal, à une finalité (Kant [1790] 2015, 198-218). Une telle beauté,

liée à l'émerveillement propre au monde étoilé de l'illustration, rappelle la définition de Coleridge du beau en tant que multiplicité unie (voir Tambar 2017). L'harmonie de l'image, fondée sur la nature pastorale, paraît également dans l'interaction des personnages et dans leur position groupée. Les figures au bas réitèrent, par leurs auréoles, le scintillement des étoiles. Les anges ailés à droite s'élèvent verticalement tels l'arbre et les plantes. Les personnages, dans leurs robes diaphanes, imitent la lueur claire derrière le texte.

Dans la planche 20 de *Songs of Innocence and of Experience* [fig. 55], copie Z, la première planche du poème « Night », on perçoit une aire de texte saturée d'une coloration or. Au sommet d'un arrière-plan d'un bleu nocturne se situe une forme lunaire dorée, entourée de branches d'arbres sinueuses. On retrouve des petites figures angéliques assises au sommet de l'arbre, ainsi que s'élevant à droite dans une ascension étoilée. Au bas de l'arbre, dans une tanière, se trouve un lion endormi. L'image possède une thématique d'ascendance, par la verticalité des éléments et leur mouvement. L'illumination dorée confère à l'image une dimension merveilleuse. L'abondance végétale et le ciel étoilé réitèrent les éléments de la vision d'enfance de Blake. La notion de « multiplicité unie » paraît dans l'harmonie animale incluant le lion, ainsi que dans la qualité protectrice des anges.

La progression textuelle blakéenne possède une dimension sotériologique. La section « innocence » de *Songs of Innocence and of Experience*, composée en 1789, précède celle de l'expérience. Son antériorité se lie à la dimension pastorale édénique. Cependant, dans le livre *Marriage of Heaven and Hell* composé en 1790, les anges s'associent à la raison et à l'oppression, comme le mentionne Paley. On peut interpréter cette inversion de la fonction des anges comme une certaine chute, thématique blakéenne importante. *Marriage of Heaven and Hell* intervertit paradis et enfer, créant au niveau de la forme une inversion verticale, une chute littérale. Puisque *The First Book of Urizen* – composé en 1794 – dépeint une iconographie de limitation et de constriction, la progression narrative de Blake réaffirme le motif de la chute. *Songs of Innocence and of Experience*, dans sa qualité édénique, préfigure les motifs de la chute et de la réconciliation éventuelle dans l'œuvre de l'artiste. Le déterminisme de la chute dissipe l'état émerveillé et limite la vision et le mouvement, tel que dans l'acte de s'atterrer.

Dans la première planche de « Night » [fig. 55], on perçoit le motif de la chaîne favorisé par Blake, dans une variante angélique. L'unicité et l'interrelation des anges contribuent à

l'harmonie pastorale de l'image. Si les étoiles et les arbres sont des éléments *naturels*, « hors catégories », alors leur foisonnement dans le ciel et la forêt évoque l'infinitude de deux manières. Premièrement, la qualité « hors catégories » des éléments les rend infinis, au sens d'une absence de délimitation. Ensuite, la multiplicité des arbres d'une forêt, ou des étoiles du ciel, constitue une quantité vaste suscitant l'émerveillement.

Ces notions se lient aux approches traditionnelles des études sur Blake, qui promeuvent une emphase sur le texte et sur l'identification des éléments. On favorise une iconographie fondée sur des antécédents historiques, aux dépens de l'image *en soi*. L'émerveillement, fondé davantage sur l'altérité et associé à la marginalité, considère ce qui est « autre », ce qu'on ne peut lier à un terme ou à une tradition textuelle antérieure. Par exemple, l'existence d'une codification posturale chez Blake est indéniable. Christopher Heppner, dans *Reading Blake's Designs*, note que la forme des corps blakéens s'inscrit dans une certaine codification issue d'une tradition antérieure (Heppner 1995). Or, tel que dans la notion de schèmes perceptifs d'Ernst Gombrich (Gombrich [1960] 2010), de telles codifications peuvent diriger l'attention et inhiber l'« altérité » des illustrations, contraignant le regard à *une* perspective unique. Or, la diversité significative qui caractérise les membres variés de chaque figure des livres illustrés, et les figures « flottantes », en s'hybridant ou en se particularisant, contreviennent à l'idée d'une posture type.

La planche 18 de *Milton* [fig. 56] dépeint un autre aspect de l'insaisissabilité des figures, soit leur capacité à être perçues de manières différentes. La notion wittgensteinienne de « voir-comme » (Wittgenstein [1953] 1998), liée à l'illusion optique du canard-lapin, offre ici une perspective intéressante. Wittgenstein distingue le simple acte de voir de l'interprétabilité perceptuelle, de voir une image *comme* quelque chose, tel un lapin ou un canard. L'iridescence de l'image évoque une telle diversité visuelle.

On perçoit dans cette image un texte écrit en lettres sombres, devant une aire imitant la coloration de l'aurore. La moitié inférieure de l'image contient des gradations de roses et de jaunes jouxtant une clarté rougeoyante. Le haut, de tonalité plus froide, consiste en une aire bleutée. À droite, s'élevant dans la marge, des figures s'incarnent dans une chaîne sinueuse, adoptant des postures diverses et floues. Une telle gradation irisée de couleurs, à l'arrière-plan, se retrouve souvent dans les livres illustrés blakéens.

La forme osmotique et hybride des figures est exemplaire de l'ambiguïté inhérente dans l'œuvre visuelle de Blake. Dans la planche 18 de *Milton* [fig. 56], les membres des personnages se dissipent dans le texte, dans des lignes suivant la linéarité des phrases. Il est difficile de déterminer le genre des figures. Notre perception attribue – ou non – un genre aux figures. Prenons par exemple, la figure au sommet de l'image. La fluidité de ce corps génère une ambiguïté posturale, brouille la distinction entre les registres atterrés et flottants. Les figures agissent tel le canard-lapin, suscitant à la fois deux aspects – par exemple, la masculinité *et* la féminité – dans une perception double. Or les figures peuvent également susciter l'absence de pôles, telle une figure d'un genre indéterminé. « Voir-comme » implique la capacité de voir indépendamment de l'image objective. L'influence de l'image matérielle est minimisée, rappelant la fugacité contiguë du toucher ponctuel. Le fait de voir « hors catégories », sans lier une perception à des schèmes, est précisément un aspect de l'émerveillement et de l'infinitude. L'ambiguïté des figures promeut l'« altérité » par une liberté de la vision, distincte du monde objectif.

Historiquement, les marges des manuscrits illuminés contiennent fréquemment des hybrides inexistant, produits par l'imagination (voir Latimier Ionoff, Pavlevski-Malingre, et Servier 2017). L'arc-en-ciel est une entité plurielle n'existant que dans la vision, soit subjectivement. La qualité salutaire de l'arc-en-ciel semble également inverser la déchéance du motif de la chute : l'arc-en-ciel succède à la pluie, implique un renouveau. Dans la planche 18, la coloration rappelle l'aurore, suggérant une cessation de la nuit.

La division entre le texte et la couleur réitère une séparation entre centralité et marginalité, que l'artiste lie à l'opposition entre l'identité et ce qui lui est extérieur. Blake utilise l'iridescence majoritairement dans les arrière-plans, derrière le texte. Le texte obstrue donc la perception de la couleur, au même sens que les marginalia s'inscrivent entre les phrases ; on perçoit une « altérité » opposée à la centralité textuelle. La forme manuscrite des lettres consiste en l'organisation de petites lignes sinueuses, des lignes qui – dans l'aire excentrée des marges – s'animent « hors catégories ».

La couleur se lie également chez Blake, au niveau du processus technique d'impression, à une diversité et une arbitrarité. Son processus d'application de la couleur, « *colour printing* », implique une complexité instable et nécessite de fréquentes retouches. Chaque exemplaire des livres illustrés possède une coloration unique, créant une diversification des œuvres (Rowland

2014, 309-310). Il est difficile, avec une telle méthode d'impression, de délimiter la coloration précisément (Mitchell 1995, 455). L'arc-en-ciel, incarnant la coloration visuelle, évoque la diversité propre à la perception des couleurs.

La planche 14 de *Jerusalem* [fig. 57] représente un arc-en-ciel au-dessus des figures de Jérusalem et Albion. On perçoit plusieurs étoiles, sous l'arc, ainsi qu'en haut à droite de l'image, accompagnées de planètes. L'arc-en-ciel est composé de six couleurs, précisément définies. La courbe de l'arc occupe la partie inférieure de la page, formant un contour entourant l'illustration. Albion est allongé avec, à sa tête et à ses pieds, deux petites figures angéliques hautement schématisées. Jérusalem a des ailes à l'apparence de celles d'un papillon et affiche une blancheur teintée d'un bleu pâle grisâtre. Seul l'arc-en-ciel a une coloration variée.

L'émerveillement caractérise cette image de plusieurs manières. La présence d'étoiles lui confère un scintillement. Il y a évocation par les motifs stellaires d'un espace vaste, infini. Les éléments créent une ambiguïté en ce qui concerne leurs dimensions : les anges sont infimes en comparaison à Albion. Il est difficile de déterminer un ordre de grandeur pour Jérusalem, ou pour l'arc-en-ciel et les planètes. Comme avec la première illustration de ce mémoire, tirée de *The Song of Los* [fig. 1], il y a négation des distances. Une telle divergence des dimensions créerait, dans le monde réel, un choc perceptuel. Or, dans une œuvre d'art, au sein de l'illustration de Blake, la perception ne subit pas de contradictions, mais suggère plutôt une inclusion imaginative. Une telle perception caractérise les visions de Blake, qui assimilent la nature à un tout.

Les ailes de papillons de Jérusalem rappellent le phénomène de l'éclosion, soit l'émergence transformative d'un cocon. Il y a dans cela une émergence du contour, ainsi qu'une inversion du motif de la chute. Comme avec le *Milton* vu de face [fig. 51], le fait d'éclore implique un acte de révélation. On peut également noter que l'arc-en-ciel forme un contour autour de Jérusalem, mais que la réfraction des couleurs génère une symbolique d'effritement : le contour se dissipe dans l'iridescence de l'arc-en-ciel. Au même sens que l'émerveillement réconcilie les contraires, permettant une subjectivité accrue, ce contour – s'effaçant – génère une coloration importante.

Connolly, dans *William Blake and the Body*, note un lien entre l'arc-en-ciel et la féminité dans l'œuvre de Blake, où la féminité possède une qualité illusoire (Connolly 2002, 173-174). Jérusalem s'associe effectivement à l'arc-en-ciel dans la planche 18, mais la qualité « illusoire » attribuée par Blake à la féminité s'apparente ici à l'infinitude. La féminité, pour Blake, connote

fréquemment un reflet de soi – une émanation, par exemple – ou une force oppressive externe, telle que le « *Female Will* ». J'argumenterai au cours des prochains chapitres que la dynamique de l'imagination tend souvent à séparer le soi de ce qui lui est extérieur.

Cette section a démontré que l'émerveillement entraîne une capacité à multiplier les différences, à tolérer les contradictions, et à différer du monde habituel. La présence d'animaux typiquement féroces dans un contexte harmonieux exemplifie tous ces aspects. L'ambiguïté identitaire de certaines figures favorise une interprétation plurielle, ouverte. Le nivèlement des distances constitue une intégration visuelle d'éléments distincts et éloignés au sein d'une même page. Ces divers exemples témoignent de la continuité de l'émerveillement dans les différents contextes iconographiques du livre blakéen. Dans la prochaine section, je considère l'interrelation entre les différentes expériences esthétiques abordées dans ce chapitre.

3.3. La construction de l'expérience esthétique blakéenne

J'analyse ici les interactions entre les trois expériences abordées auparavant : le sublime kantien, le sublime romantique et l'émerveillement. J'associe le sublime romantique à la potentialité humaine, perceptible dans l'intégration de registres posturaux opposés au sein d'une même figure. Un motif d'« étreinte », dans une illustration de *Jerusalem*, participe à une iconographie océanique. Cette illustration me permet d'examiner la qualité « construite » du sublime dans les livres illustrés. Une image de nature christique est ensuite abordée en lien avec l'émerveillement. Finalement, j'analyse la qualité intimidante d'un « spectre » blakéen – soit le double néfaste d'un personnage – selon la qualité divisive du sublime kantien.

On perçoit dans la planche 21 de *Marriage of Heaven and Hell*, copie F (objet 21) [fig. 58], une figure assise, les jambes écartées, son corps appuyé sur ses mains placées derrière son dos. Son torse s'élève, formant une courbure sinueuse. Le personnage, à la musculature définie, oriente sa tête et son regard vers le ciel. Une qualité cuivrée et ocre caractérise cette planche de la copie F, et la moitié droite de l'illustration est plongée dans une obscurité profonde. La coloration du corps est ponctuée de rehauts lumineux, créant une illumination tamisée.

Le sublime romantique, fondé sur l'imagination, ancre la multiplicité du monde et de la nature dans l'individu (P. Otto 2002, 65). Quand elle se retrouve dans une figure, l'union d'opposés

confère à cette figure une qualité vaste, évoquant une totalité (voir Jung [1969] 1978, vol. 9). On perçoit dans la figure humaine de l'objet 21 [fig. 58] une telle multiplicité, surtout au niveau postural : les registres atterrés et flottants sont unis par la position du corps. L'atterrement paraît dans la qualité centrée des membres, le contact entre la figure et le sol, et dans l'appui du personnage sur ses bras. On perçoit aussi une jambe affaissée, et – connexe au motif de la chute – la posture évoque l'acte d'être tombé.

Or, si ces aspects se lient à l'atterrement, la figure suggère autant la transcendance. Le regard s'élève vers les hauteurs du registre des figures flottantes, vers un espace « autre » que la fixité terrestre du corps. La posture ouverte rappelle l'ouverture de Milton, alors que l'ancrage des bras au sol, derrière la figure, suggère une vulnérabilité. L'aspiration du personnage vers le haut implique un renversement de la chute, un dépassement. En ce sens, ces aspects s'apparentent à l'extension vers l'« altérité », propre à l'émerveillement.

On perçoit donc que la figure humaine, dans sa simplicité et sa nudité, évoque une totalité pour Blake, l'unité au sein de « *One Man* ». La déchéance et la repentance de l'individu, ses polarités, constituent pour l'artiste une réalité positive. *The Marriage of Heaven and Hell* renverse ainsi l'orthodoxie morale, qui se fonde sur une thématique infernale. L'infinitude de l'humain s'étend même, pour Blake, au reste du monde : « *For every thing that lives is Holy* » (E 45). Le terme « *Holy* » suggère la manière dont la totalité du monde tend à s'intégrer dans l'imagination, dans la forme unie du Christ. On constate ici l'emphase humaine et la vaste unité du sublime romantique, ainsi que l'« innocence » de l'émerveillement, qui transcende la chute et sa vision fixe.⁹

Une qualité *égocentrique*, un terme utilisé par le poète John Keats (Keats [1818] 2011, 184), caractérise le sublime romantique. L'esprit humain défie l'immensité de la nature qu'il parvient à subsumer et à contenir. Blake exprime dans *Marriage of Heaven and Hell* que : « *Where man is not nature is barren* » (E 38). Dans une optique de subjectivité absolue, l'esprit blakéen et ses perceptions donnent un sens au monde, possèdent une primauté ontologique. Les visions de Blake impliquent souvent des entités naturelles se transfigurant vers une forme humaine.

⁹ En effet, Blake associe la vision « unitaire » [*single vision*] – ne pouvant différer du monde extérieur – à un état qu'il qualifie de « végétatif » [*vegetated*], en relation à l'aspect périssable du monde postlapsaire (E 202 ; E 555 ; Damon [1965] 2013, 465-6).

L'imagination semble donc considérer l'« altérité » de la nature à *travers* le soi, percevant celle-ci par le biais de l'humanité. La déclinaison, en tant que processus de transformation visuelle, génère des formes à partir de *soi-même* ; des vignes deviennent des flammes, qui deviennent des chaînes, et ainsi de suite. L'opposition, qui intervertit visuellement un motif, génère un semblant d'« altérité », mais qui n'est qu'un reflet inversé. La notion d'émanation, dans l'œuvre de Blake, est utilisée pour nommer des entités féminines. Or le fait d'« émaner » peut décrire tout autant les motifs et les thèmes des illustrations, qui se génèrent depuis le centre, le soi.

La planche 28 de *Jérusalem* (copie E) [fig. 59] dépeint des personnages interprétés par Erdman comme étant Vala et Jérusalem. Dans le texte, Jérusalem est l'émanation d'Albion, sa contrepartie féminine, avec laquelle Albion se réunit ultimement, dans une synthèse apocalyptique. Vala constitue la qualité déchue de la nature, liée au déisme, un courant incarnant l'empirisme et l'impérialisme décriés par Blake. Selon les tentatives d'identification dans la littérature, les personnages ont été interprétés en tant qu'homme et femme, ou en tant que deux figures féminines.

Les deux figures s'étreignent, intimement, assises dans un lys ouvert qui flotte sur la surface de ce qu'Erdman interprète comme la rivière Thames. Les pétales de la fleur sont courbés et s'animent dans une ondulation riche et foisonnante. On perçoit deux larges feuilles verdâtres, similaires aux pétales, flottant sur l'eau. Un voile doré et mat, tacheté d'aires sombres, recouvre les personnages. À l'arrière-plan, une gradation tonale rappelle l'aurore, emplie de stries rougeâtres. Des coquillages et des formes aquatiques viennent peupler l'espace de la marge.

L'étreinte peut constituer une appropriation de nature salutaire, inversant la qualité néfaste d'être dans un contour. On perçoit une telle étreinte dans les bras des personnages s'enlaçant. Ce positionnement des bras rappelle celui des pétales, dont la forme suggère celle des feuilles sur l'eau. L'étoile de mer dans la marge imite le contour des pétales du lys, et les divers coquillages évoquent l'intériorité et la notion d'un « creux ». Il y a reprise du motif de la spirale autour d'un centre dans le coquillage. L'étreinte constitue également un toucher ponctuel, par le baiser des personnages. Un tissu doré couvre les personnages, tel un voile, créant une qualité intime. Sa couleur rappelle la tonalité de l'aurore à l'arrière-plan. L'étoile de mer évoque une hybridation entre le lys et le thème aquatique de l'image. Divers thèmes paraissent dans l'image : la séparation par un contour, l'emphase sur un centre, et l'extension hors de soi. Ce sont des aspects du sublime kantien, du sublime romantique et de l'émerveillement.

On perçoit également, dans cette figure 59, une interaction entre des aspects identitaires. Seymour Howard, dans son article de 1982, mentionne une distinction entre androgynie et hermaphrodisme pour Blake, chez qui l'androgynie constituerait un équilibre des genres, tandis que l'hermaphrodisme signifierait un genre au sein de l'autre, dans un sens péjoratif (Howard 1982). L'étreinte dans l'illustration unit ces notions. D'une part, si les figures sont Jérusalem et Vala – suivant Erdman – l'étreinte de l'image crée une harmonie fusionnelle entre deux êtres du même genre. D'autre part, l'intériorité suggère symboliquement le fait d'être « au sein de », évoquant la notion d'un centre. La planche 28 de *Jerusalem* [fig. 59] unit donc des thématiques distinctes de manière hybride.

Je pense que cette inclusion des aspects de sublimes différents, ainsi que d'aspects identitaires distincts, témoigne d'un principe sous-tendant l'iconographie blakéenne : les livres illustrés promeuvent l'infinitude. Chaque élément iconographique est divisible et interagit avec d'autres. Il n'existe pas réellement de contour. Même une expérience esthétique peut être fragmentée, ou survenir de manière ambiguë.

Le sublime implique une étendue vaste, voire infinie. Or, chez Blake, un élément visuel décoratif peut, malgré sa petitesse, symboliser l'infinitude. Un rappel peut aussi lier un marginalium infime à un espace suggérant l'immensité. De tels cas complexifient l'expérience du sublime dans les livres illustrés blakéens. D'autre part, le sublime romantique, dans l'œuvre de Blake, tend à survenir dans la figure humaine. Qu'en est-il d'une figure hybride, ne comprenant qu'une partie humaine? Ou d'une forme ambiguë évoquant un aspect humain? Ces exemples démontrent une tendance vers une extension de la vision, raffinant notre compréhension de ce que signifie l'identité d'une chose.

L'émerveillement suscite un questionnement semblable. Un élément iconographique n'ayant rien de « merveilleux » peut néanmoins émerveiller. Au chapitre deux, j'ai noté une tendance vers l'errance dans la première planche du poème « A Cradle Song » [fig. 43]. L'errance révèle dans cette image des figures presque *imperceptibles*. L'état « caché » de ces figures nous empêche de les voir sous un aspect merveilleux. C'est le regard du lecteur qui leur confère plutôt cette qualité en les découvrant. Parfois, une caractéristique visuelle merveilleuse – tel que le nivèlement des tailles évoqué par le lys – apparaît dans les images sans émerveiller le lecteur. On

ne perçoit qu'une composante de l'expérience merveilleuse, un aspect visuel s'étant « fixé » sur la page.

L'illustration blakéenne, en hybridant ses diverses composantes, suscite donc une lecture variable, privilégiant une perception singularisée et interactive.

L'hybridation, ainsi qu'une dimension subjective, caractérise les motifs visuels blakéens. Dans la planche 28 de *Jerusalem* [fig. 59], l'étreinte unit le motif de l'extension des membres à celui de la limitation par le contour. Une notion explorée au chapitre deux de ce mémoire s'applique à ce phénomène d'hybridation. Un élément visuel de l'image doit, pour se déplacer et se combiner avec d'autres, pouvoir s'extraire de sa fixité et de son contour. Un élément, pour s'hybrider ou se transfigurer, doit exister d'une manière distincte de sa seule apparence, et former plutôt une représentation particulière dans l'esprit de l'artiste.

Il est difficile de déterminer comment les éléments visuels existent dans l'esprit de l'artiste, dans leur état conceptuel, avant d'être exécutés. On attribue souvent à Blake une emphase sur la conception plutôt que l'exécution, ce que Blake lui-même tend à réfuter (E 582). Certains auteurs – dont Robert Essick et Joseph Viscomi – suggèrent également que Blake inscrivait le texte et l'image directement sur la planche de cuivre, liant ainsi invention et exécution (Sung 2016). La spontanéité d'un tel processus est renforcée par le fait que Blake associe à sa production un phénomène d'inspiration, ainsi que l'expérience de visions. Les rappels et l'hybridation des illustrations suggèrent un dynamisme distinct de la fixité et de la finitude des images achevées. Dans l'inspiration de l'artiste, les images sont « autres » que leur état fixe sur la page, comme la provenance « autre » de l'inspiration même.

L'image 37 de *Jerusalem* [fig. 53] dépeint deux scènes séparées par une aire de texte. Je considérerai les deux scènes séparément, liant l'émerveillement à la scène supérieure et le sublime à la scène inférieure de l'illustration.

Au haut de l'image, on perçoit le Christ soutenant Albion, selon l'interprétation d'Erdman ([1974] 1992, 312). Près d'un chêne massif, dans un contexte naturel, Albion s'affaisse dans les bras d'un Christ rayonnant. Ce dernier, vêtu d'une robe claire et d'apparence lumineuse, se penche vers le corps soutenu. On voit les membres alanguis d'Albion pendre vers le sol, ainsi que sa tête

tendre lourdement vers l'arrière. Il y a une surface rocheuse à gauche, ainsi qu'une forme circulaire ailée juste en dessous du sol. On retrouve des étoiles autour du texte, dans les marges.

Cette section supérieure de l'image reprend certaines caractéristiques de l'émerveillement, dont la capacité à réconcilier des oppositions. Malgré son apparence diaphane, l'action de soutenir Albion physiquement rend le Christ tangible, unissant la transparence et l'obstruction. On perçoit également une intimité entre les deux figures, une proximité fondée sur autrui. La robe diaphane du Christ évoque une transparence réitérée par le rayonnement. L'étreinte – dans laquelle Albion est soutenu – implique une flexibilité des membres dénotant la vulnérabilité. On perçoit dans cette étreinte un renversement symbolique de la chute, par la suspension d'Albion au-dessus du sol. Ce corps, dans sa langueur et son affaissement, forme un contraste avec la fermeté du chêne et des roches ; cette juxtaposition renforce l'intimité du centre de l'image. L'agenouillement du Christ, le repli de sa tête au-dessus d'Albion, suggèrent tous deux une proximité au sol. Symboliquement, ce contact évoque l'incarnation christique.

Ces thématiques se rattachent à la représentation du corps chez Blake. Tristane Connolly, dans *William Blake and the Body*, suggère qu'être vêtu signifie pour l'artiste une certaine opacité, inférieure à la qualité révélatrice de la nudité (Connolly 2002, 43). Elle associe en outre la tension des muscles à la capacité libératrice de voler des figures, mais également à la finitude d'être incorporé (Connolly 2002, 65). Ces thématiques évoquent en fait plusieurs dualités : transparence et flexibilité, ou opacité et solidité. Soit l'humain peut librement percevoir et se mouvoir, soit il est limité dans sa vision et dans ses mouvements.

Dans la section inférieure de l'image, on retrouve Jérusalem allongée, au-dessus de laquelle surplombe un « spectre », une entité constituant la partie rationnelle et limitative des personnages blakéens. On perçoit la forme avienne de cette créature, d'une chaire sombre et pourpre, dotée d'ailes de chauve-souris. Voilée dans les longs plis de sa robe, Jérusalem paraît parfaitement horizontale, dans une posture rigide, presque linéaire. Cette même horizontalité trouve écho dans les ailes du spectre, dans leur extension sinistre, située au sein d'une symétrie rectilinéaire.

Le sublime kantien implique une qualité séparatrice, une tension entre l'imagination et la raison, et une séparation entre la nature et l'humain (voir Kant [1790] 2015). On perçoit souvent de telles tensions dans la sublimité d'une image, par un principe synesthétique, où la forme évoque des attributs conceptuels. Ainsi, dans la partie inférieure de cette planche de *Jerusalem*, la position

superposée des figures forme une tension verticale. On voit le motif intimidant des ailes ouvertes, que l'on retrouve formé par les bras d'Urizen, surplombant ici le corps de Jérusalem. Le bec s'aligne avec le centre de la figure prostrée, tel que dans d'autres illustrations impliquant des aigles [figs. 32 - 33]. Dans la figure 53, le spectre vole au-dessus de Jérusalem, ce qui suggère une absence de contact. Le motif du toucher, typiquement contigu et sans influence, se produit ici à distance, créant une tension. Le regard intense paraît menaçant, voire troublant, malgré l'étroitesse des yeux, qui occupent un espace ponctuel dans l'image. Le contact établi avec le lecteur génère une distance, précisément celle qui – au chapitre deux – réoriente le regard vers les marges, minimisant la tension. On perçoit, aux extrémités opposées de l'image, le jour, avec un motif solaire à gauche, et la nuit, avec la lune et les étoiles à droite. Il y a suggestion d'une totalité temporelle, avec le soleil et la lune unis dans une seule image. Cette dualité restreint les aires marginales à des opposés – le jour et la nuit – créant une tension inhérente entre les marges. Les yeux du spectre, en forçant le regard à se diriger, réitèrent le déterminisme lié à la chute. Une tension, en dirigeant le regard, promeut *une* manière de voir les images. L'opposition entre le jour et la nuit suggère une dualité qu'on ne peut transcender : on voit une marge, ou l'autre.

La section 3.3 a démontré que l'expérience esthétique révèle, dans la lecture des livres illustrés de Blake, sa dimension construite. L'objet sublime ou merveilleux, dans une iconographie hybride, évoque plusieurs aspects, complexifiant la vision. Cette ambiguïté amène le lecteur à questionner les contours, les limites.

Ce chapitre a offert un examen du sublime et de l'émerveillement. La figure d'Urizen [fig. 49], entourée de trois limites circulaires, parvient néanmoins à évoquer une dimension ineffable, infinie. Cette infinitude, nous parvenant à travers ces limites, et à travers la figure antagoniste d'Urizen, révèle la capacité imaginative de voir autrement. Si la spirale dans le frontispice de Milton [fig. 50] capte le regard, le dos du personnage crée une séparation. La rotation des lettres *contraint* le lecteur à suivre cette spirale. Dans la section 3.2, l'émerveillement réconcilie les contradictions, tel que dans l'harmonie des animaux féroces, ou dans le nivèlement des distances. L'ambiguïté visuelle de figures dans *Milton* [fig. 56] permet au regard de « voir-comme », d'attribuer une identité aux figures. Cette ambiguïté favorise des éléments contradictoires, menant le lecteur à réaliser l'infinitude de sa vision. La section 3.3 examine la relation entre les trois expériences esthétiques, ainsi que leur qualité construite. L'étreinte dans l'illustration 28 de

Jerusalem [fig. 59] unit le toucher ponctuel à la contrainte du contour. Au bas de la planche 37 de *Jerusalem* [fig. 53], on retrouve le toucher ponctuel dans une variante néfaste. Un spectre surplombe Jérusalem, évoquant la contrainte et la distance. Le prochain chapitre, portant sur le corps et le genre, dévoile l'importance de la figure humaine dans le livre illustré blakéen. Dans le contexte de la chute, l'iconographie révèle autant l'incorporation et la division sexuelle que des tentatives à transcender la finitude du corps.

CHAPITRE QUATRE : LES MANIFESTATIONS DU CORPS ET DU GENRE

Le corps et le genre constituent des enjeux centraux dans l'œuvre blakéenne. J'utilise dans ce chapitre les notions établies auparavant dans le mémoire, m'appuyant sur les analyses antérieures pour cerner la symbolique de la figure humaine dans les illustrations. La section 4.1 examine différents motifs posturaux, dont la tendance des membres vers la dislocation dans *Jerusalem*, ou le repliement du Christ dans un contexte enfantin dans *Songs of Innocence and of Experience*. J'y recense une signification particulière à la taille du corps dans l'espace, à la position des figures, ainsi qu'à la centralité et à la marginalité des éléments. La section 4.2 aborde l'ambiguïté de la figure humaine blakéenne en relation à l'androgynie et aux manifestations visuelles du genre. La section 4.3 porte sur l'individualité posturale, ainsi que sur la particularisation des figures et de leurs membres. J'y considère la manière dont l'unicité des corps se lie aux thématiques issues du texte. Cette dernière section examine également le toucher ponctuel, un motif de contact contigu lié à l'extension des membres.

4.1. Les thématiques liées au positionnement des membres

À travers l'examen de postures issues de *Jerusalem*, je stipule dans cette section l'existence d'un registre de la lutte, caractérisé par une disjonction posturale. Une analyse du monde naturel, « idéologique » aux yeux de Blake, révèle sa contrepartie : une représentation de l'humain liée à un paradigme christique. Dans certaines illustrations, la nature marginale se subordonne à l'humain, et encadre les corps de l'avant-plan. Une liaison est établie avec le sublime romantique, ainsi qu'avec la dualité entre vol et atterrissement.

La planche 25 de *Jerusalem*, copie E [fig. 60], représente une scène de nature conflictuelle, soit le démembrement de l'homme universel Albion par Vala, Tirzah, et Rahab, les antagonistes

féminines du récit. Les viscères d'Albion, qu'Erdman considère symboliquement comme un cordon ombilical (Erdman [1974] 1992, 304), sont hissés hors de lui, tirés par les mains de Tirzah. Vala, à l'arrière, étend un voile autour des personnages. Assise à gauche, Rahab hypnotise Albion (Erdman [1974] 1992, 304). La luminosité des corps forme des contrastes entre la clarté et l'obscurité, intensifiant la définition des muscles. Le soleil, la lune et les étoiles, en tant que symboles naturels, recouvrent le corps du protagoniste, dans une thématique de totalité.

Tristanne Connolly, dans *William Blake and the Body*, observe que la peau des corps blakéens possède une certaine transparence, qui invite le lecteur à entrer dans les corps de l'œuvre (Connolly 2002, 32). Une telle transparence apparaît également dans les figures flottantes qui, en tentant de s'évader de leur limitation, entrent dans l'espace du lecteur. Or la « transparence » d'Albion dans l'illustration [fig. 60], produite par une éviscération, intervertit le potentiel salutaire de l'extension hors du contour. Le voile filamenteux à l'arrière, suggérant une qualité limitante et un contour, inverse l'infinitude du corps d'Albion, évoquée par sa thématique céleste. Dans le sublime romantique, le soi agit en tant que centre dans une totalité osmotique, mais ici l'intérieur du personnage est excentré et devient « autre », extérieur à soi-même.

Les corps dans l'illustration ont une dimension idéologique, par leur capacité à évoquer des thématiques blakéennes telle que la totalité, dans le cas d'Albion, et l'empirisme, dans le cas de Vala. Des traits filamenteux et ocre cernent les muscles et les membres, s'immiscent dans les personnages. La naturalisation de ces traits ocre – le fait de les voir dans les corps, intégrés aux figures – évoque le « voile » de Vala, ainsi que les connotations déistes du personnage. Vala, en tant qu'entité féminine oppressive du système blakéen, constitue en fait ce que Claire Colebrook décrit comme « *a masculine projection of female alterity* » (Colebrook 2000, 7). Cette altérité projetée justifie la liaison de Vala à des constructions idéologiques telles que « *Nature and Religion* » (Colebrook 2000, 7), qui contraignent le soi pour Blake. Les filaments de l'illustration s'immiscent dans les figures subrepticement, de la même manière qu'une idéologie est naturalisée.

Par la désunion de ses membres, la posture d'Albion acquiert une qualité disjonctée. L'orientation de la tête diffère du haut du corps, qui subit une importante torsion. Les cuisses diffèrent dans leur orientation, les tibias sont désalignés et les orteils sont pliés. Le corps entier dépeint la souffrance et la limitation du personnage. Cette disjonction des membres s'oppose visuellement aux figures flottantes, dont les corps se meuvent en harmonie. Elle s'oppose

également aux figures atterrées dont les membres forment une masse centrée et contiguë. Le corps d'Albion, avec ses tensions, se situe entre ces deux registres, dans une thématique posturale unissant mouvement et obstruction. Plutôt qu'une infinitude édénique ou un désespoir affligeant, la thématique de la *lutte*, où l'humain se développe et se transforme, caractérise plusieurs corps de *Jerusalem*. L'inconfort visuel évoqué par de telles postures crée des tensions définissant les figures imposantes de l'avant-plan.

Le corps blakéen participe à un syncrétisme identitaire lorsque représenté dans l'imagination. Selon Erin Goss, auteure de *Revealing Bodies : Anatomy, Allegory, and the Grounds of Knowledge in the Long Eighteenth Century*, il n'existe pas *un* corps [*the Body*] mais une diversité corporelle [*bodies*] (Goss 2012, 11-12). La notion d'« un » corps viendrait d'une tendance à nier cette diversité plurielle dans une optique généralisatrice (Goss 2012, 11). Blake, dans sa conceptualisation d'Albion, ou même du Christ, représente la diversité humaine dans « *One Man* », dans une unité fondée sur l'imagination. Une telle collectivité plurielle située dans un être s'apparente à la notion d'*un* corps décrite par Goss, une notion impliquant la négation de corps divers. L'optique de Blake établit la prédominance identitaire de l'humain et du masculin à travers *une* figure, une forme humaine capable de symboliser les autres.

Dans l'iconographie des illustrations, l'inverse de ce phénomène paraît aussi : certaines figures se dissocient d'une posture « type ». Les figures flottantes se singularisent par leurs corps animés, qui s'évadent du contour. Les membres de ces figures s'étendent de manière longiligne, se particularisent par des orientations singulières. Cette unicité dévie symboliquement d'une représentation traditionnelle, d'une codification posturale. Une figure du registre de la lutte dans *Jerusalem* possède, comme Albion dans l'illustration [fig. 60], des membres atypiques. Cette disjonction des membres génère un inconfort visuel qui survient du fait que les membres en contradiction semblent « lutter ».

L'ouvrage *William Blake on Self and Soul* de Laura Quinney offre des perspectives significatives sur ces enjeux. Quinney associe la fragmentation du soi au motif de la chute (Quinney 2009, 43). Supportant cette observation, la chute dépend pour Blake de la division de l'être humain en sexes distincts. Quinney note également l'influence normative qu'Urizen impose aux personnages des livres illustrés, à travers son orthodoxie rigide (Quinney 2009, 50). Les membres des personnages de *Jerusalem* sont empreints de tensions, désunis, et fragmentés. Les

figures se révoltent contre la normalité posturale. Par leur hétérodoxie corporelle, elles imitent l'évasion excentrée des figures flottantes.

L'éviscération de l'homme universel Albion par Vala, une entité naturelle oppressive, représente une variante cauchemardesque du soi fragmenté. Rahab, selon G.A. Rosso, constitue une transformation hermaphrodite de Vala et symbolise l'utilisation de la nature à des fins impérialistes ou religieuses (Rosso 2016a, 25-26). L'hermaphrodisme, où la féminité se situe dans la masculinité, tend à être dévalorisé par Blake (Bolton 1997, 77). La présence d'une identité « autre » dans le soi – à savoir pour Blake la féminité dans le masculin, ou la nature dans l'humain – est limitante. Par exemple, les motifs visuels tendent à *émaner*, à se reproduire à partir de leur centre, de leur soi. Fragmentée par des éléments « autres », une entité émane différemment : elle s'hybride, se dissipe, se transforme. Elle devient de moins en moins compréhensible, et n'affirme plus son identité, qui tend à disparaître visuellement.

Si le centre des illustrations se lie normalement à l'identité et l'authenticité pour Blake, au « soi », l'espace central contient également d'importantes tensions. Les marges favorisent plutôt une dissipation de la tension visuelle, favorisant l'hybridation et la liaison des figures. Ces marges forment un refuge pour les formes et les figures fluides et atypiques, mais également, pour les phénomènes ineffables et furtifs. On retrouve aussi cette division entre le centre et les marges dans la cosmologie blakéenne. Les « *great Wars of Eternity* » de l'Éden blakéen, situées au centre du monde, rappellent les tensions de l'avant-plan. Beulah, autour de ce centre cosmologique, permet plutôt la coexistence harmonieuse de contraires. Ainsi, l'Éternité s'apparente au centre visuel de la page, tandis que Beulah partage la qualité « autre » et excentrée des marges.

La planche 10 de *Songs of Innocence and of Experience* (copie AA) [fig. 52] représente une scène crépusculaire. Accompagnant le poème « The Little Black Boy », elle dépeint le Christ devant deux enfants, tenant un bâton de berger terminé par une houlette. Un des enfants unit ses mains dans une position de prière. Derrière lui, l'autre enfant a les mains posées sur ses épaules. Un arbre évoque le repli du Christ, par la courbure de ses branches, qui penchent vers un troupeau de moutons jaunâtres. Des vignes ornent les marges au-dessus du texte. Un halo entoure le visage du Christ et, au bas, des rehauts clairs forment des vagues crêtées.

La nature pastorale et protectrice de l'image exprime une vision christique. La posture du Christ, dans son repliement attentif, exemplifie l'iconographie enfantine et édénique de *Songs of Innocence and of Experience*, où de telles postures sont fréquentes.

Le motif du berger possède une dimension salvatrice. L'ascension linéaire des vignes sollicite le regard, rappelant la qualité paradisiaque du vol des figures flottantes. Il y a reprise de la fonction du bâton du berger, capable d'orienter. L'oppression d'Urizen, promouvant la conformité, se transforme ici en vision égalitaire, s'apparentant à l'uniformité du troupeau de moutons à l'arrière-plan.

Nicholas Oliver Warner, dans « The Iconic Mode of William Blake », dénote le fait que Blake espérait une participation active plutôt que simplement passive envers ses illustrations. Le lecteur doit « entrer » dans les œuvres par le biais de l'imagination (Warner 1982, 219). L'orientation du regard des personnages s'associe parfois à des thématiques visuelles, accessibles par une telle lecture empathique.

Les regards de l'illustration participent à une iconographie sotériologique, issue de motifs tels que la chute et le vol. Les visages enfantins, avec leurs yeux élevés vers le Christ, réitèrent l'ascension vers le registre flottant. Le regard du Christ fixe le sol, le monde terrestre. L'opposition posturale entre le Christ assis et les enfants debout met en relation haut et bas, incarnation et ascension, dans une union verticale. L'enfance, antérieure à l'âge adulte du Christ, établit deux temporalités : un avant et un après. Les thèmes de l'illustration, liés à l'ascension et à un temps antérieur, s'intersectent dans le motif salutaire du renversement de la chute. La dimension pastorale de l'illustration s'apparente au jardin, un lieu associé à l'Éden passé ainsi qu'au paradis futur (Gooder 2002, 3-7). La place de la tête du Christ, au milieu de l'image, imite la perspective des enfants. Le Christ occupe la vision du lecteur : on voit en quelque sorte ce que voient les enfants. La composition guide le parcours visuel, comme le font les branches de l'arbre en soulignant le repli christique.

Une impression de stabilité caractérise l'image. Les pieds du Christ sont posés fermement au sol, ses avant-bras s'appuient sur ses genoux, et sa position assise, avec les cuisses horizontales, lui confère une certaine fermeté posturale. L'arbre connote l'enracinement. L'ondulation de l'eau, le contour du troupeau et les branches d'arbres ont une forme linéaire et horizontale. Ces éléments contrastent avec le repli de la tête, l'unique courbure du corps.

Tel que dans l'illustration 37 de *Jerusalem* [fig. 53], la tangibilité du Christ dans « The Little Black Boy » – la fermeté de sa posture et de l'environnement – est mise en évidence dans l'image [fig. 52]. L'horizontalité des éléments évoque le sol, la terre. Le corps du Christ, dans sa fermeté, crée un lien tactile. Considérant ces aspects, la représentation de Blake promeut la *présence* du Christ, sa réalité immédiate. L'enfant devant le Christ s'appuie sur lui. Celui de gauche repose sur les épaules de l'enfant devant lui. Les postures évitent le déséquilibre, réitérant l'interversion de la chute.

La miraculosité du corps christique réconcilie les contradictions, une capacité fondamentale de l'imagination blakéenne. Denise Gigante, dans *Blake's Living Form*, note la dimension fluide et réformatrice de cette faculté imaginative (Gigante 2009a, 465). Elle constate que dans la vision de Blake, un manque de dynamisme et de croissance signifie s'étioler, dépérir (Gigante 2009a, 475). La résurrection christique, en plus de rappeler à nouveau l'interversion de la chute, constitue une telle transformation : pour Blake, le Christ incarne l'imagination.

En humanisant l'imagination de cette façon, Blake ancre l'art de sa cosmologie dans un paradigme christique. Le statut du Christ s'apparente à celui d'un artiste, et la Bible *est* l'imagination, l'art même (Dawson 2012, 60). Quinney explore la signification de ces enjeux, les liant à l'Éternité (Quinney 2019, 306), un lieu où se manifestent l'imagination et la forme unie du Christ. Il y a reprise du sublime romantique, dans lequel l'humain incorpore la diversité du monde. La capacité visionnaire constitue, pour Blake, la capacité de voir « autre »-ment que l'objectivité. Cette faculté libératrice s'exprime à travers la nature artistique du Christ. La subjectivité inhérente de l'art et de l'imagination transparaît dans l'infinitude des figures flottantes, ainsi que dans la transparence permissive de l'iconographie blakéenne.

Erdman interprète la planche 15 de *Jerusalem* (copie E) [fig. 61] comme une fuite, celle de l'Abraham biblique, et lie les bâtiments de l'arrière-plan à des passages du texte (Erdman [1974] 1992, 294). Abraham possède un contour encore plus singulier que sa posture, le raccourcissement de sa jambe s'unit au torse dans une courbure saillante du corps. Notamment, ses membres suggèrent une importante dislocation, chacun possédant son orientation propre. Une torsion inconfortable caractérise également la figure au sol se métamorphosant en arbre. Situer la taille réelle des corps est difficile. Les postures évoquent à la fois une gracieuseté, présente dans les bras ouverts, ainsi qu'une certaine entrave.

Par sa dislocation, la représentation du corps central de l'illustration connote le pôle limitatif de la sublimité. Dans son analyse du sublime blakéen, De Luca note la composante obstructrice, paralysante, de cette expérience esthétique (De Luca 1991, 16-21). La figure centrale de la planche 15 génère visuellement une telle thématique d'obstruction. D'une part, la disjonction évoque une limitation de mouvement. D'autre part, la position particulière des membres suscite le regard du lecteur et fait dévier sa lecture du texte vers l'image.

Les registres génèrent une permissivité visuelle, favorisant l'interaction de motifs. L'oscillation de la vigne, dans la marge à droite du texte, tend vers la particularisation : son oscillation forme un parcours angulaire et cassant. Cette disjonction de la vigne, en imitant la posture de la figure centrale, la souligne. On perçoit des rappels éloignés, par exemple entre le corps d'Abraham et la vigne marginale, ou contigus, comme le corps par terre qui devient intégré aux vignes du bas. L'image unit les registres proches et lointains. Au niveau du sol, une figure s'embranchant amène l'hybridation marginale à l'avant-plan. La présence de ce corps dans l'illustration principale confirme la porosité des marges. Une figure peut s'extraire de celles-ci, devenir partie intégrante de l'illustration centrale, et transcender sa situation dans l'espace.

Certains auteurs ont observé dans le romantisme une apothéose poétique du soi, juxtaposée – paradoxalement – à une tendance vers l'altérité et le multiple (Bose 2015, 1-15; Izenberg 1992, 4-8). Iconographiquement, cette observation s'applique à l'interaction des motifs dans la planche 15 de *Jerusalem* [fig. 61]. Par exemple, la posture d'Abraham paraît singulière, évoque l'unicité, mais la disjonction de ses membres confère au corps une certaine multiplicité.

Une telle division corporelle, présente dans diverses figures de la section 4.1, reflète l'assimilation de la chute édénique. Le corps christique et sa fonction salvatrice apparaissent dans l'iconographie enfantine de *Songs of Innocence and of Experience*. L'innocence du regard de l'enfant, n'ayant pas internalisé la chute, perçoit la proximité et la tangibilité du Christ. L'incorporation, de nature polysémique, s'ancre donc dans la forme visuelle des livres illustrés. Un aspect de cette incorporation, soit la différence sexuelle et de genre, sera abordée dans la prochaine section.

4.2. La féminité et l'androgynie en lien à l'Éternité

Cette section considère la signification du genre dans l'œuvre de Blake, privilégiant sa dimension visuelle. Dans la représentation des corps, je tente de discerner des correspondances avec les discours esthétiques genrés de l'époque. Les propriétés de la ligne courbe sont mises en contraste avec la rupture angulaire. Je propose ensuite que l'attitude de Blake envers la féminité dépend d'une résistance à la présence de l'« autre » dans le soi. Avec l'analyse d'une illustration présentant une ambiguïté de genre, j'élabore la notion d'« obliquité visuelle ». J'applique ces apports théoriques aux dernières illustrations de cette section.

La théorisation du sublime et du beau au 18^e siècle a une forte connotation genrée, où la féminité se lie à la beauté plutôt qu'à la sublimité (De Luca 1991, 45-47). Selon De Luca, Blake reprend cette association (De Luca 1991, 47), opposant au sublime le concept de « *pathos* », associé au féminin. De Luca cite l'étude de Samuel Holt Monk, *The Sublime*, selon laquelle le « pathétique » survient de ce qui évoque la pitié et l'attrayant [*endearing*] (De Luca 1991, 46). Cette emphase sur des sentiments plus « doux » contraste avec la beauté en tant que rapport harmonieux (De Luca 1991, 46-47). Ces enjeux se manifestent dans la planche 32 de *Jerusalem* (copie E) [fig. 62], où l'on note une qualité organique de la ligne, ainsi que dans l'affiliation intime des personnages.

Jérusalem se tient debout, au centre de l'image, entourée de ses trois filles. Elle tourne la tête vers Vala, à gauche de l'image, enrobée de son voile noirâtre. L'ombre profonde du tissu forme un contraste avec la lumière claire et tamisée qui tombe sur les autres figures. Une fumée jaunâtre s'élève derrière les personnages et les entoure, alors qu'à arrière-plan se dressent une église avec une croix à gauche, et des édifices d'apparence gothique à droite. Les filles de Jérusalem s'entre-sollicitent ou suscitent l'attention de leur mère. L'une d'elles volette, pointant le ciel de son doigt. Dans la chevelure de la figure centrale se forment des boucles animées. Ses volutes de cheveux blonds sont prises dans une brise mouvementée.

Il n'y a plus l'élément conflictuel de la dislocation ici. Les courbes de l'image promeuvent une sinuosité linéaire. La représentation des corps féminins de l'illustration évoque une telle courbure, accentuant une grâce corporelle, une aisance de mouvement. En liant chacune de ses parties, la courbe génère une harmonie propre à la beauté, contrairement à l'angle et la rupture linéaire. Dans l'illustration, l'orientation de la tête, du torse, et des jambes de Jérusalem forme une

telle courbe, ainsi que le corps de sa fille à moitié flottante, dont le côté droit forme une courbure continue. Si l'on retrouve dans l'image certaines formes angulaires, la courbure et la sinuosité dominant.

Par leurs interactions dans l'image, les personnages suggèrent visuellement ce principe d'harmonie. Les mains et les bras des filles de Jérusalem s'alignent avec les autres corps : la main de Jérusalem se pose sur le bras de sa fille, les doigts gracieusement repliés. La fille centrale pose sa main sur la nuque de Jérusalem, sur la forme courbée de l'épaule et du cou. Son autre main se pose sur l'épaule de sa sœur, entourant le bras de cette dernière. La main – et même le pied – de la fille de droite jouxtent la hanche de sa sœur. Les membres, en plus d'être en harmonieux au sein de chacune des figures, génèrent une harmonie entre celles-ci. Chaque regard sollicite celui des autres personnages. Les filles de Jérusalem, tentant d'obtenir l'attention de leur mère, dirigent leurs yeux vers son visage. Le voile de Vala contraste avec cette harmonie visuelle par sa nature séparatrice et opaque.

Dans la cosmologie de Blake, la féminité prend une forme différente selon le lieu où elle se situe. Au centre du cosmos blakéen, l'émanation féminine sert d'intermédiaire à un Éternel, soit une entité occupant l'Éternité (Mellor 1982, 148-151). Blake stipule que « *In Eternity Woman is the Emanation of Man; she has No Will of her own. There is no such thing in Eternity as a Female Will* » (E 562). Dans le monde empirique et naturel, le terme « *Female Will* » dénote une émanation s'étant séparée de sa contrepartie masculine, devenant ainsi une force contraignante. Considérant l'association de Vala au « *Female Will* » et à la nature, je suggère que le syncrétisme « nature-féminin » repris par Blake signifie en fait l'altérité. La féminité est « autre » par rapport à la masculinité de Blake, et la nature est « autre » par rapport à son humanité.

L'altérité constitue une contrainte à l'imagination, du fait que l'intégrité du soi est fondamentale pour Blake. L'influence d'une force « autre » dans le soi implique une entrave à la génération égocentrique de l'imagination. Le parangon de l'imagination blakéenne, le Christ en tant que « *One Man* », survient d'une extension de certains aspects identitaires de Blake, soit sa masculinité et son affiliation chrétienne. De même, l'homme universel Albion suggère la nationalité anglaise, Albion étant un terme mythologique référant à la Grande-Bretagne. Ensemble, ces aspects contextuels de l'identité de Blake se transforment en des formes « totales » de l'être humain. Les aspects extrinsèques à l'identité de Blake – la féminité, la nature, ainsi que les forces

contraignant l'individualité telles que la religion, l'impérialisme et l'empirisme – produisent des entités telle que Vala, qui unit toutes ces associations. Vala exemplifie un syncrétisme limitant, d'où le terme « *Will* » et sa signification contraignante.

Le fait que Blake lie des formes d'« altérités » – au sens de la *différence* – à des forces contraignantes et limitantes suggère le potentiel limitant et menaçant de l'« altérité » même, notamment pour l'imagination. L'impossibilité de générer l'altérité « autre » via le soi, signifie une menace à l'omnipotence de cette capacité imaginative. Goss mentionne qu'une tentative de cacher l'ineffabilité du corps, tel celui d'Urizen, ne fait qu'évoquer l'échec du langage à accomplir cette fin (Goss 2012, 18; 2010, 414-416).

Dans la planche 49 de *Jerusalem* (copie E) [fig. 63], le texte domine entièrement la page, à l'exception d'un cadre dessiné et d'une illustration marginale à droite. La figure dépeinte, d'un teint blanchâtre, se tient debout devant un arrière-plan bleu clair et céleste. À côté d'elle, un arbre s'élève, se transformant en vignes sinueuses qui adoptent parfois des formes circulaires de fruits. D'autres vignes sous la figure forment une spirale. Juste en dessous de ses pieds, des traits ocre oscillent angulairement. Ses bras surélevés, ainsi que sa légère courbure centrée sur la hanche, lui confèrent une qualité gracieuse et élégante. La musculature du torse, définie par des lignes ocre, raffermi le haut du corps. La tête, aux traits presque imperceptibles, est coiffée d'une chevelure ambiguë. Connolly suggère que la chevelure permet généralement l'identification du genre chez Blake (Connolly 2002, 44). Ici, les cheveux semblent longs, mais se transforment en branches, complexifiant l'identification du genre de la figure.

Cette figure manifeste une pluralité identitaire et catégorique. Certains aspects peuvent être liés à la notion du « grotesque », impliquant une importante ambiguïté visuelle. Siddhartha Bose, dans *Back and Forth : The Grotesque In The Play Of Romantic Irony*, qualifie le grotesque de phénomène hybride ou de transformation (Bose 2015, 13-14). Le grotesque manifeste également un empiétement de catégories (Bose 2015, 13-14), que Bose lie à la subversivité de l'ironie romantique élaborée par Friedrich Schlegel (Bose 2015, 4). Le mot « grotesque » s'associe aux grotesques [*grottesca*], des motifs retrouvés dans les souterrains antiques, tels que ceux découverts dans les bains de Titus et de Néron au 15^e siècle (Bose 2015, 13). On peut aussi qualifier de grotesque l'iconographie marginale des manuscrits illuminés médiévaux, une iconographie plurielle dont la qualité subversive et hybride a fait l'objet d'une analyse par Michael Camille dans

Images dans les marges : aux limites de l'art médiéval (voir Camille 1997). Plusieurs notions connexes – tels que l'hybridité, la porosité, et l'extension d'un membre hors du contour – exemplifient le principe de l'infinitude, où les délimitations extérieures et intérieures d'une entité s'effacent.

J'aimerais, à ce point-ci de mon mémoire, tenter une synthèse des chapitres précédents et offrir une hypothèse quant à la dynamique des livres illustrés blakéens. L'« altérité », que j'ai examinée au chapitre un, a révélé au cours des analyses sa dimension d'ineffabilité et d'irreprésentabilité pour Blake. Au cours du chapitre deux, j'ai exploré la question de la forme et de son rapport au texte. J'ai associé la forme à la visualité des marges, en opposition à la textualité du centre. La forme se lie à l'arrière-plan, aux côtés, et à la petitesse – des éléments visuellement « secondaires », au même sens que l'« altérité » connote typiquement un pôle marginalisé. Au troisième chapitre, j'ai établi la manière dont le sublime et l'émerveillement unissent la vision et son absence, l'opacité et la transparence. En considérant ces différentes notions ensemble, et en les liant à l'errance de la lecture vers les marges, je parviens à une hypothèse quant à la perception d'une entité « autre ».

L'« altérité », de nature ineffable, ne peut être perçue qu'indirectement. Un regard « oblique » – unissant la vision et son absence à un état d'incompréhension – perçoit cette « altérité ». Cette « obliquité » visuelle implique également une perception indirecte, un mouvement vers un sens différent et distinct. Par exemple, à travers une obstruction causée par la difficulté du texte, le regard se dirige vers les marginalia, menant la vision vers l'infinitude. Une figure ambiguë, telle que celle de la planche 49 de *Jerusalem* [fig. 63], révèle quant à elle la capacité du sujet à voir différemment. Un hybride, en complexifiant le sens de l'identité, force le regard à tolérer l'incompréhension. Dans tous ces exemples, une vision accrue survient d'un état confus, ambigu. Une absence de *vision*, dans la forme visuelle blakéenne, possède une capacité révélatrice. Un marginalium de taille infime peut, par ses liaisons et par les implications de sa forme visuelle, évoquer une réalité infinie. En ce sens, ces aspects invisibles du marginalium surviennent d'une extension propre à l'imagination *humaine*, capable de concevoir l'infinitude.

L'« altérité » caractérise la forme *hors* de l'identité, une forme infinie, indéterminée et ineffable. L'identification d'une entité la prive de son ineffabilité, c'est-à-dire d'une dimension principale de l'« altérité » dans ce mémoire. Le terme « forme » signifie les attributs accidentels

d'une chose : sa couleur, sa texture, plutôt que l'identité, qui se saisit globalement. Nous pouvons observer un arbre longuement, mais son identité reste celle d'un « arbre », tandis que sa forme peut être explorée en détail. La forme requiert une considération attentive, une exploration que l'identification par le langage tend à minimiser. Par exemple, qualifier un objet coloré par le terme « bleu » néglige la diversité tonale de celui-ci, ses gradations et ses variations de couleur. L'identification précise nie l'obliquité visuelle, qui requiert une certaine absence de compréhension.

Au chapitre deux, en explorant une illustration de *Marriage of Heaven and Hell* [fig. 44], j'ai examiné la manière dont les lettres et les figures suscitaient une emphase sur la forme, en transgressant leurs contours, en s'hybridant. Percevoir la ligne, le contour, l'identité – de tels actes visuels définissent une chose comme limitée, et fixent la forme d'une entité. Sans l'identité – tel qu'avec la figure 63 – la forme est *infinie*. La vision ne peut saisir une telle infinitude et subit une obstruction, tel que dans l'expérience sublime lorsque l'esprit fait face à une perception vaste, illimitée.

J'ai déjà attribué aux expériences esthétiques du sublime et de l'émerveillement une dualité tenant de l'opacité et de la transparence. Cette perception « oblique », qui implique la vision *et* son absence, reconnaît l'ineffabilité de l'« altérité ». On retrouve aussi une telle obliquité de la vision dans la capacité référentielle du symbole (Hühn et Vigus 2017, 3-5), et dans le potentiel évocateur du fragment (Thomas 2008, 21-22), qui tous deux suggèrent indirectement « autre » chose. On peut considérer aussi l'hybridation du grotesque (Bose 2015, 4), ou encore la transgression des catégories du gothique (Williams 1995, 12-16), qui ont un effet déconcertant, dissuadant la vision. La vision oblique s'apparente aussi à l'« inquiétante étrangeté » [*uncanny*], une notion provenant du 18^e siècle selon Terry Castle (1995, 8). Cette expérience signifie l'évocation d'un contenu inconscient et inaccessible produit par une perception extérieure. Dans ces exemples, la vision s'accompagne d'un phénomène caché, absent. Ainsi, la perception oblique de l'altérité semble pouvoir caractériser plusieurs expériences du romantisme à première vue distinctes.

La planche 24 de *Jerusalem* [fig. 64] permet d'aborder plusieurs thèmes explorés dans ce chapitre, tels que la lutte et la distinction posturale, la vision et son absence, ou encore l'ambiguïté identitaire des figures. On retrouve une scène océanique dans la section supérieure de la page. Il s'y dégage une certaine harmonie visuelle, grâce aux lignes courbes et à la symétrie de l'image.

La posture de la figure centrale s'aligne avec la courbe intérieure du croissant lunaire, dont les pointes rappellent la forme des crêtes des vagues. La lueur dorée nimbant cette figure centrale lui confère une clarté chaleureuse, contrastant avec le froid tempétueux de l'environnement océanique. Sous cette illustration, séparée par onze lignes de texte, on trouve une chaîne de personnages, aux corps légèrement disjonctés, aux membres évoquant la posture désunie d'Albion. Ces figures marginales, entre les phrases, sont si schématiques que leur genre ne peut aisément être défini. Les marginalia tendent à suggérer le genre de manière évanescence.

Cette planche 24 de *Jerusalem* [fig. 64] suggère la transparence ainsi que l'opacité. La clarté de la lune contraste avec la noirceur de la tempête. Une lueur tamisée imprègne l'illustration au-dessus de la figure. Le long de la marge, des volutes de fumée claires et grises contrastent des variantes d'un noir profond. Les personnages fluides de la chaîne se dissipent dans une linéarité ambiguë. J'ai proposé auparavant que voir l'« altérité » inclut aussi une absence de vision et une perception indirecte. La chaîne humaine, d'apparence osmotique, exemplifie la tendance des images à guider la lecture vers « autre » chose. La dynamique de chaque élément, selon le principe de la déclinaison, se lie aux autres parties de l'image, soit par des rappels, soit par une hybridation, ou par des gradations.

La section 4.2 a examiné la signification du corps dans le livre illustré blakéen. Assimilant la division de la chute, plusieurs corps de *Jerusalem* ont des membres disjoints, s'orientant différemment. Ces tensions invertissent la distinction de l'« altérité » vers un sens néfaste. Dans la planche 32 de *Jerusalem* [fig. 62], l'harmonie entre des figures féminines exemplifie une association du 18^e siècle entre la féminité et le beau. L'aspect identitaire du genre, à travers une figure d'apparence ambiguë, a révélé une qualité hybride. Finalement, la notion d'un « regard oblique » m'a permis de rapprocher des motifs avec des thématiques abordées dans le mémoire. Dans la prochaine section, j'examine la relation des figures à l'« incorporation » symbolique que constitue leur contour.

4.3 L'individualité posturale des figures blakéennes

Cette section aborde en premier lieu le motif de l'extension hors du contour des figures flottantes. À cette fin, j'utilise des apports théoriques issus de l'œuvre philosophique d'Emmanuel

Levinas, dont la thématique est l'Altérité¹⁰. Ensuite, je considère une illustration du *First Book of Urizen* en tant qu'exemplification du toucher ponctuel, un geste iconographique fondé sur l'intimité. Ces analyses me permettent d'aborder la tendance blakéenne des illustrations à « animer l'inanimé », se déclinant hors d'elles-mêmes. Je termine en considérant la manière dont certains motifs reprennent – par une variante néfaste – le toucher ponctuel.

Dans la planche 2 de *Visions of the Daughters of Albion* [fig. 65], des figures dotées d'une importante singularité posturale se déploient, se meuvent et se contractent dans un environnement naturel et iridescent. Au-dessus des nuages, à gauche, se trouvent trois figures. Deux de celles-ci, par leur proximité avec le contour du nuage, adoptent une posture presque inidentifiable. La figure de gauche, près de la marge, étend le bras verticalement. Cette extension se termine vis-à-vis la tête d'une figure inférieure, assise dans une position ambiguë, sur un nuage jaunâtre. Près du coin supérieur droit, une figure adoptant une posture atypique étend les deux bras, les doigts rigidement déployés et les jambes croisées. Son corps est animé d'une torsion, l'orientation de ses membres inférieurs différant de celles des membres supérieurs.

Plus bas, près de la marge de gauche, trois figures interagissent dans une danse, où chaque membre tournoie et s'élance, virevoltant dans un dynamisme célébratoire. Au centre, dans une forme enflammée, une figure se contraint à un contour presque circulaire, contigu et entassé, enlacée par ses propres bras. L'étreinte cerne son corps, le délimitant. Juste au-dessous, une figure aux bras ouverts s'élance, le corps levé dans une posture légèrement courbée. Le raccourci visuel de sa jambe gauche suggère la profondeur de l'arrière-plan et dynamise le personnage et sa posture. Chaque figure de l'illustration se singularise par l'unicité de son contour.

L'œuvre d'Emmanuel Levinas, explorant la notion d'Altérité, permet d'approfondir l'examen des postures diverses de l'image et du registre des figures flottantes. Dans *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Levinas contraste l'historicité objective, totalisée, avec l'eschatologie *hors* de l'histoire, à la fois subjective et potentielle (Levinas [1971] 2020, 7-8). Ces enjeux paraissent dans les livres illustrés à travers le motif de l'évasion, où une figure s'échappe de sa délimitation oppressante, s'envolant vers une aire infinie. À plusieurs reprises, Levinas

¹⁰ La majuscule dénote la terminologie de Levinas.

qualifie l'infini et l'infinitude – liée à l'Autre – de *débordement* (Levinas [1971] 2020, 39-44). L'évasion posturale, telle l'émanation, se dépasse elle-même.

À travers ses investigations, Levinas confère à l'Autre une transcendance illimitée. Sa distinction entre l'« être » impersonnel et l'« étant » singulier culmine dans la notion du « visage » d'Autrui (Levinas [1971] 2020, 61). Le « face-à-face », l'interaction en présence du visage de l'Autre, se fonde sur l'irréductibilité d'Autrui, l'impossibilité de subsumer l'Autre à une totalité (Levinas [1971] 2020, 78). Je considère que l'unicité des figures flottantes de Blake leur confère ainsi une subjectivité unique, à travers une symbolique d'individualité.

Les affirmations de Blake quant à la primauté de la ligne et du contour mettent en doute le motif d'évasion des figures flottantes. Bien que la valorisation de la ligne précise chez Blake constitue un thème récurrent dans la littérature académique (Eaves 1982 ; Mellor 1974), et pour Blake lui-même (E 549-550), différents facteurs légitiment une vision alternative. L'évasion du contour, principalement attribuée aux figures flottantes marginales, se situe dans une aire typiquement subversive, une aire d'une hybridité « autre ». La marge historique (voir Camille 1997), ainsi que la marge blakéenne, transgresse fréquemment l'avant-plan et la textualité. L'identité et l'intégrité, attribuées à la ligne par Eaves (1982, 29), contrastent avec la non-identité du « flou » chez Blake. Le processus de l'artiste intègre aux œuvres cette non-identité, à travers des visions et une inspiration de provenance « autre », ou encore, à travers son processus d'impression en couleurs, susceptible à des accidents incontrôlables et à des débordements (voir Ibata 2018a). La coloration de certaines œuvres par Catherine Blake, la femme de l'artiste, constitue un apport important à la production de Blake. Cette contribution témoigne de la tendance vers l'inclusion d'éléments « autres » dans les livres illustrés.

De même, la transparence du contour et son hybridité ne signifient pas nécessairement une contradiction à la ligne déterminante et précise. Il a été exploré auparavant que les visions de Blake superposent des entités de manière contiguë, selon une accumulation presque impossible. Cette osmose visuelle tend, chez Blake, à conserver une spécificité importante, à produire des « *minutes particulars* » hautement définis. La transparence abordée dans les œuvres signifie davantage la capacité d'éléments distincts à interagir. Elle signifie la dématérialisation du contour plutôt que sa disparition visuelle. L'hybridité multiplie le contour et les délimitations *au sein* d'une figure. La mutabilité du contour est promue sans faire disparaître la ligne, les séparations. Parmi les

composantes de l'« altérité », l'infinitude signifie une dissipation du contour, tandis que la distinction exemplifie la formation de séparations.

La particularisation du corps et l'extension d'un membre hors du contour n'évoquent que symboliquement une transcendance hors du soi. Les figures des images sont fréquemment pleines et définies. Ce dépassement symbolique amène le lecteur à l'imiter, à adopter une vision qui dépasse l'image objective et à percevoir les allusions vers la transcendance, présentes dans la forme des corps.

La planche 2 du *First Book of Urizen* (copie B) [fig. 66], dépeint un motif intime, contigu. Une figure féminine et maternelle étend son bras vers un enfant de petite taille flottant, les jambes derrière lui, au-dessus du corps. La main de cet enfant rejoint celle de sa mère. Les plis de la robe ondulante se terminent par de fluides volutes rosâtres. Le tissu se déployant en spirales reprend la courbe gracieuse de la posture. Dans l'aire inférieure de l'image, près du texte, des « flammes » d'un vert vif s'animent, d'un air hérissé, parsemées de mèches jaunâtres virant sur l'or. Le texte, sur un fond blanc au contour dentelé, partage le frémissement linéaire des formes environnantes.

Avant d'explorer le toucher ponctuel, j'aimerais contraster ce motif au sublime romantique, qui apparaît typiquement dans la qualité captivante d'un élément à l'avant-plan. La représentation de l'aigle de *Marriage of Heaven and Hell* [fig. 31], ou de Milton [fig. 50], tend à susciter le regard en créant une paralysie intimidante, un « *a-ston(e)-ishment* ». Dans les livres illustrés, plusieurs figures juxtaposées sous un aigle ou un spectre sont immobiles, dans une position allongée et vulnérable. L'obstruction causée par les tensions de l'avant-plan dirige le regard vers les marges, et ce, par une influence contraignante. L'élément central tend à imposer un parcours visuel, à capter le regard ou à le repousser, d'une manière opposée à l'errance. Ensemble, l'union de cette paralysie à un mouvement contraignant rappelle le thème de la compression associé au *First Book of Urizen* [figs. 18 - 22]. La contradiction entre le mouvement et l'immobilité, entre l'orientation du regard vers le centre et vers les marginalia, évoque la présence de contraires *dans* l'observateur. Tel que dans l'expérience blakéenne du sublime, l'esprit devient ce qu'il perçoit (De Luca 1991, 19), et assimile les tensions du centre.

Inversement, lorsque le regard erre hors du texte – par exemple, lorsqu'il se dirige vers des éléments iconographiques infimes et presque imperceptibles –, l'absence d'influence mène vers la découverte d'un vaste symbolisme. La lecture culmine vers une transcendance, une infinitude. À

travers la plus petite contiguïté, qui peut paraître insignifiante et inconséquente, un élément marginal exprime la totalité de l'œuvre. On retrouve une telle absence d'influence dans le toucher ponctuel, qui implique un contact minime et une qualité intime.

La possibilité d'errer vers un espace « secondaire » tel que la marge ou l'arrière-plan, paraît dans la tendance de la forme à se mouvoir et à prendre vie. Les motifs de la planche 2 [fig. 66], par le foisonnement de leur forme, distordent la lecture linéaire de l'illustration. Les « flammes » vertes au bas de l'image vacillent. Il y a animation de l'inanimé. La lecture de Blake implique une vision qui transcende l'objectivité d'une page physique.

Les postures des deux personnages s'unissent dans une forme sinueuse. Des orientations diverses caractérisent les membres de la mère, et à un degré moindre, ceux de l'enfant. Si les flammes s'animent, les membres humains se particularisent plutôt par leurs orientations diverses. Au sein même du vivant se développe une diversification « autre ».

Certaines illustrations reprennent le toucher ponctuel différemment. Le motif de l'aigle surplombant une figure féminine – abordé dans des planches de *Visions of the Daughters of Albion* et *America a Prophecy* [figs. 32, 33] – réitère plusieurs aspects de ce contact, mais dans un sens néfaste et intimidant. Le bec des aigles se centralise souvent de manière contiguë vers le nombril de la figure. La proximité et la vulnérabilité du toucher ponctuel deviennent, dans ces instances, une qualité conflictuelle, une hiérarchie posturale.

L'utilisation de motifs de formes similaires mais de sens différents caractérise la dynamique des livres illustrés de Blake. Divers procédés visuels sont utilisés pour multiplier le potentiel sémiotique de la forme dépeinte. L'appropriation, par exemple, intervertit un motif en conservant sa forme, mais en variant son sens vers une fin typiquement néfaste. On remarque une conservation similaire de la forme avec la déclinaison, où il y a variation d'un motif de base vers de nouvelles instances composites, transformées. La réutilisation de motifs visuels permet une condensation sémantique, où le moindre élément iconographique s'inscrit dans un réseau d'associations presque illimitées.

Blake considère souvent la forme hors de l'identité, tel qu'avec les fleurs-flammes que nous avons vues au chapitre deux dans les trois planches tirées de *Songs of Innocence and of Experience* [figs. 39 - 41]. Ce procédé permet de réutiliser et de varier la forme. Ainsi, l'« union

d'opposés » utilise deux motifs de sens contradictoires, dans une juxtaposition symétrique. Dans *The Marriage of Heaven and Hell*, Blake utilise cette stratégie pour rapprocher une thématique salutaire à une thématique néfaste, répétant ainsi visuellement l'hétérodoxie morale explorée dans le texte. La réitération de formes visuelles similaires, mais de significations différentes, force le lecteur à questionner et à interpréter le sens des illustrations, à les juger selon sa propre opinion. Encore une fois, la dynamique des images mène à une liberté accrue et à une vision singularisée.

Cette section 4.3 a associé la figure flottante à l'Altérité, un terme issu de la terminologie d'Emmanuel Levinas. L'inclusion d'aspects « autres » dans les livres illustrés – tels que l'infinitude et l'extension hors de soi – implique un dépassement de la ligne précise valorisée par Blake. Un motif de toucher ponctuel, à la planche 2 du *First Book of Urizen* (copie B) [fig. 66], révèle une qualité intime, qui contraste avec la présence de conflits dans plusieurs illustrations d'avant-plan.

Dans ce chapitre, j'ai examiné le corps et l'incorporation. Certaines figures dans *Jerusalem* s'apparentent à une assimilation de la chute, où les membres des corps s'opposent. Une dimension violente caractérise plusieurs images de ce livre illustré, opposant les figures entre elles. Dans la planche 32 de *Jerusalem* [fig. 62], j'ai noté une grâce et une harmonie dans la représentation de figures féminines. En évoquant l'absence de tensions et l'aisance de mouvements, une telle représentation s'apparente à l'aire marginale et au phénomène d'errance. L'apparence ambiguë d'une figure, dans la planche 49 de *Jerusalem* [fig. 63], a été liée au *grotesque*, un terme dénotant une forme plurielle, transcendant les catégories. J'ai ensuite uni plusieurs thématiques du mémoire dans la notion du « regard oblique », une expérience impliquant la vision et son absence. Dans la section 4.3, j'ai noté que l'évasion hors du contour inverse l'incorporation de manière symbolique. Abordant le motif du toucher ponctuel, j'ai réitéré la capacité d'un élément sans influence, d'un toucher « contigu », à révéler l'infinitude de l'iconographie. Dans le prochain chapitre, j'examine la nature dans sa qualité construite, sa dimension « hors catégories », ainsi que son aspect foisonnant et divers.

CHAPITRE CINQ : LES MANIFESTATIONS VISUELLES DE LA NATURE

Ce chapitre aborde la dimension naturelle de l'iconographie blakéenne. J'examine la notion, proposée par divers auteurs, que Blake considère la nature comme inférieure à l'humain et à l'imagination, par sa dimension empirique et matérielle. Les éléments végétaux et les animaux, ainsi que l'hybridation et la fréquente juxtaposition de ceux-ci, offrent une représentation célébratoire de la nature. C'est donc la nature dans sa visualité, dans sa pluralité iconographique, qui sera le sujet du chapitre. Dans la section 5.1, j'analyse la diversité des marginalia dans les livres illustrés, notant la présence d'une division entre nature et culture dans leur symbolisme. J'interprète divers motifs de « chaînes » : les vignes, les flammes, les chaînes métalliques et les chaînes humaines. La section 5.2 examine la présence d'œufs, de cocons et du motif connexe de l'« éclosion ». Cette section situe ces enjeux dans une dynamique blakéenne liée à la chute et à la révélation, et dévoile l'animalité humanisée des œuvres. Finalement, la section 5.3 porte sur la qualité osmotique de la nature, l'interaction entre l'environnement et les figures humaines dépeintes. Centralisées dans une nature leur « répondant » par la forme, les figures des livres illustrés exemplifient le sublime égocentrique. Je termine avec une analyse du poème « The Tyger », tentant d'offrir une symbolique quant à l'apparence singulière de l'animal.

5.1. Les chaînes marginales et le lien nature-culture

Divers motifs marginaux hybrides entourent les illustrations blakéennes. On retrouve fréquemment au sein des marges un motif de « chaînes » sinueuses, formées d'oscillations linéaires. Des vignes répètent visuellement une forme en 'S' ou un mouvement en spirale. Des flammes s'animent par des vagues courbes et dentelées. Ailleurs, la succession de corps forme des registres posturaux distincts, syncrétisés dans un enchaînement humain.

Sur la droite de la planche 65 de *Jerusalem* (copie E) [fig. 67], une chaîne marginale de nature métallique, parfois claire et parfois sombre, parcourt la page verticalement d'une allure serpentine. Une aire de texte ocre, sur un fond bleu pâle, emplit le reste de l'image. À la droite de la chaîne, le bleu s'assombrit en une teinte marine. La carence iconographique de l'image est singulière.

Kevin Hutchings, dans *Imagining Nature : Blake's Environmental Poetics*, suggère que la nature, chez Blake, se construit à travers un principe discursif, où des enjeux idéologiques

déterminent la manière dont cette nature est élaborée (Hutchings 2002a, 8). Hutchings mentionne la difficulté inhérente de représenter la nature non-humaine, la nature « en soi » (Hutchings 2002a, 3). Il réfute le dédain de la nature typiquement attribué à Blake, lui attribuant plutôt une méfiance envers l'utilisation idéologique de celle-ci (Hutchings 2002a, 24-25). L'association de Vala – une entité naturelle – à l'impérialisme et à la religion est signe de cette méfiance.

On peut considérer que la construction de la nature paraît symboliquement dans les marginalia de chaînes. La vigne – une chaîne naturelle – adopte le même motif sinueux que les autres formes, les flammes et les chaînes humaines. La vigne se *construit* à partir d'un motif serpentin partagé par ces divers marginalia. L'apparence d'une vigne constitue une variation de la ligne serpentine en 'S' commune.

Ayant leurs thématiques propres, ces motifs de chaînes apparaissent dans des contextes spécifiques. Par sa naturalité, la vigne s'associe au contexte édénique, prélapsaire et pastoral de *Songs of Innocence and of Experience* ou *The Book of Thel*. Inversement, la chaîne métallique de la planche 65 de *Jerusalem* exemplifie la dimension contraignante du pôle culturel, liée aux « *mind-forg'd manacles* » du poème « London » (E 27), ainsi que la thématique constrictive du *First Book of Urizen*. Entre ces pôles naturels et culturels se situent les « flammes » et la chaîne humaine ; les deux connotent l'imagination blakéenne. Selon Edward J. Rose, la symbolique des flammes se lie à la liberté (Rose 1980, 579), une interprétation confirmée par l'association des flammes au « *Poetic Genius* », au contexte révolutionnaire de *Marriage of Heaven and Hell* ou d'*Europe a Prophecy*.

Si la vigne est typiquement salutaire, et la chaîne néfaste, les flammes s'alignent avec la perspective dualiste de Hutchings. Le feu possède une connotation culturelle ainsi que naturelle. Il peut servir à des fins bénéfiques comme à des intentions nuisibles. La révolution et l'imagination caractérisent cette iconographie de flammes par la dualité morale du potentiel humain. La représentation visuelle des flammes – comme le motif de l'aigle [fig. 31], ou la figure de Milton [fig. 50] – présente une qualité intimidante, signifiant à la fois puissance et menace. Ces motifs visuels possèdent, également, une association au génie poétique blakéen.

Ces thématiques apparaissent en lien avec les personnages centraux du système de Blake, Los et Énitharmon. Los, en tant que forgeron et personnification de l'imagination, utilise le feu pour construire des objets métalliques. La capacité de Los à forger et à altérer des constructions

matérielles symbolise le génie poétique et sa capacité d'agir sur les limitations mentales, les « fers » [*manacles*] liant la vision. Le métier de forgeron évoque en soi les registres des flammes et des chaînes de métal. Enitharmon, l'émanation de Los, est associée au tissage et au métier à tisser. Le tissage suggère l'entrelacs des motifs sinueux marginaux.

Un marginalium blakéen unit infinitude et particularisation. Le motif christique de la vigne, l'influence constrictive de « chaînes » liées à Urizen, et les flammes révolutionnaires et imaginatives du « *Poetic Genius* » – ces trois iconographies fondées sur la ligne serpentine caractérisent *l'ensemble* des livres illustrés. Le principe de l'extension hors de soi se produit ici, l'iconographie des marges se poursuivant dans les autres pages, et dans les autres livres. Il y a une transcendance des séparations, un aspect de l'infinitude.

Au sein d'une page, à cause de la fluidité visuelle de la forme, un même phénomène se produit. Tel un prisme cristallin, le marginalium reflète la forme environnante : la couleur, les orientations linéaires, la thématique. En agrégeant la forme environnante dans un élément précis, dans un « *minute particular* », le marginalium parvient à une réappropriation salutaire de son contour.

Dans la planche 42 de *Jerusalem* [fig. 68], une chaîne humaine s'élève jusqu'au sommet de la page. Les corps y sont divers. Certaines formes humaines sont recroquevillées sous le poids des figures au-dessus d'elles. D'autres hissent le corps d'autrui sur leurs épaules. D'autres encore se penchent, leurs membres disjoints et désunis affligés par une lutte intérieure. Certaines figures, au haut, s'animent d'un mouvement allègre et libérateur. Au sommet de la vigne se trouve une grappe de raisins, tenue par une figure qui, au milieu de ces fruits de grandeur démesurée, titube sous leur poids. Des spirales schématiques s'élèvent autour des personnages, et des traits ocre imitent la vigne, parfois accompagnés de feuilles.

Au sein de cette vigne s'élabore une structure téléologique. L'hybridation de l'humain à la nature, en tant que « vigne humaine », se dirige vers une finalité, dépeinte visuellement dans la grappe. En haut, les corps semblent davantage animés, libérés de la hiérarchie verticale, du poids de figures inférieures. Le sommet de la chaîne s'apparente au registre édénique de l'innocence et évoque la liberté aérienne des figures flottantes. Le bas suggère le registre de l'atterrement, la constriction d'Urizen et la limitation oppressive. Entre les deux, les corps *luttent*, témoignant du potentiel inhérent de l'humain.

L'hybridation de cette chaîne humaine, par la diversité posturale des corps, brouille la spécificité des registres. On « efface » les contours, les délimitations. La grappe reprend la forme du motif de l'éclosion, où une progression temporelle mène vers une fin. La vigne croît et produit des raisins au même sens qu'une chenille émerge d'un cocon.

La particularité de la vigne *humaine* est que chacune de ses parties constitue une forme accomplie d'un être. La chaîne humaine de l'illustration ressemble à ce que Denise Gigante, dans l'article « Blake's Living Form », qualifie de « préformation » (Gigante 2009a, 465). La notion de préformation implique une croyance du 18^e siècle, selon laquelle un être vivant se développe à partir de formes miniatures et identiques à sa forme adulte, situées dans l'œuf ou le germe de l'espèce (Gigante 2009a, 465-466). Dans la planche 42 de *Jerusalem*, chaque maillon de la chaîne humaine est un être humain accompli, qui néanmoins suggère la croissance par sa qualité fluide, hybride. Gigante considère également la qualité « épigéniste » de *Jerusalem*, en opposition à la préformation (Gigante 2009a, 463-465). La doctrine de l'épigénèse, qui stipule que l'être humain diffère dans son état embryonnaire de sa forme adulte, peut s'appliquer à l'image aussi. Le motif de la grappe suggère précisément une évolution visuelle, une finalité entièrement différente du parcours : une grappe plutôt qu'un être humain.

Les motifs de l'illustration réitèrent d'autres motifs abordés antérieurement dans ce mémoire. La verticalité de la chaîne suggère la chute, associée à la limitation de l'être humain. L'éclosion reprend ce motif en l'inversant : le fait d'éclore évoque un passage d'un état immobile, limité, à un état voletant. À ceci s'intègre aussi la question du « regard oblique », car éclore implique de passer d'un état imperceptible et caché à une révélation.

La planche 17 de *America a Prophecy* [fig. 69] dépeint une iconographie foisonnante, qui unit les registres des divers livres illustrés dans une seule page. Le personnage féminin à gauche de l'image, au bas, s'élève les membres animés, dans un élan diagonal suggérant le flottement. Sous l'aire textuelle, des figures entourées de flammes manifestent le retrait entassé de l'atterrement, se cachant le visage de manière affligée. En haut de la marge, une figure isolée s'accroupit sous un arbre. Le corps hybride d'une figure à gauche s'embranché, se transforme. Des flammes emplissent les marges, intégrant le registre de l'imagination à la qualité salutaire des vignes. On discerne des spirales, des oscillations dans l'illustration comme dans le texte, devant un arrière-plan évoquant l'iridescence ainsi que la tonalité de l'aurore. Les lettres ornementées

sont juxtaposées à des oiseaux linéaires, à des figures ocre infimes, et à de vagues traits tourbillonnant en saillie. D'une vitalité expansive, richissime, l'illustration représente l'union désinhibée de chaque « *minute particular* » de la cosmologie blakéenne.

Hutchings explique que l'anthropocentrisme de Blake, exemplifié par la centralité cosmogonique du géant Albion dans *Jerusalem*, implique une interrelation d'éléments, une union ancrée dans le corps universel de cette figure (Hutchings 2002a, 66). Cette diversité sous forme humaine s'apparente à un organisme, où chaque élément est vivant. Hutchings attribue une perspective de panvitalisme ou d'hylozoïsme à la vision de Blake (Hutchings 2002a, 62), deux doctrines considérant la matière comme dotée d'une vie propre. Dans la figure 69, les marginalia participent à une représentation hybride, unissant les corps humains et les vignes aux flammes inanimées. La posture défaitiste des figures atterrées exprime la cessation de la vie, de la vision et du mouvement. L'inclusion de cette « mort » symbolique, juxtaposée et liée à des figures flottantes dynamiques, suggère le renouvellement de la nature, ainsi que la capacité de la vigne à sublimer la matière terrestre.

Cette vision organismique forme un contraste avec le paradigme empirique des Lumières. Celui-ci confère au monde une qualité inanimée et ordonnée, fondée sur des principes issus de la physique (Hutchings 2002a, 63). Hutchings considère la manière dont cette approche empirique néglige les qualités secondaires des phénomènes, c'est-à-dire leurs caractéristiques subjectives défiant la quantification, résistant à la mesure (Hutchings 2002a, 63). Cette dernière description évoque la notion de *forme*, c'est-à-dire la dimension accidentelle d'objets, située dans leur apparence. J'ai auparavant attribué une infinitude à la forme, une tendance à résister à la délimitation. La forme, en ce sens, imite la qualité du vivant, ou de ce qui est « autre ».

Dans son ouvrage sur l'émerveillement [*wonder*], Louise Economides lie la théorisation d'expériences esthétiques à la perception de la nature. Elle note la manière dont l'association du genre féminin à la nature sert à justifier l'exploitation des ressources naturelles : on attribue à la nature une *altérité* menaçante (Economides 2016, 77-80). Elle suggère qu'en permettant l'instrumentalisation du genre, la théorisation kantienne du sublime favorise de telles associations (Economides 2016, 78). Se fondant sur l'œuvre de Coleridge, elle explique que l'émerveillement – une contrepartie esthétique du sublime – s'apparente à une vision communale (Economides 2016, 36). Selon Economides, divers auteurs attribuent à l'émerveillement une « obsolescence »,

suggérant que cette expérience esthétique est difficile à soutenir avec l'expérience de l'âge adulte (Economides 2016, 27).

Un état primordial d'innocence est associé à l'enfance, ce qui rapproche l'obsolescence du motif de la chute. Une transition fondée sur l'âge et le passage du temps implique un déterminisme. Blake utilise le motif de la chute à travers son œuvre, mais il dépeint également l'extension hors du soi, vers l'infinitude, suggérant ainsi le renversement de ce déterminisme. L'errance du regard sur la page exprime l'inversion de la chute, la liberté de percevoir.

La vision illimitée des figures flottantes, décrite au chapitre un de ce mémoire, implique une perspective aérienne, dans laquelle les détails du monde terrestre s'amenuisent, se dissipent. On ne perçoit plus de séparation entre les brins d'herbe, par exemple, voyant plutôt une étendue verte. Cette dissipation propre à l'infinitude rappelle également la perspective « enfantine » qui tend à ignorer les séparations de la page, et à permettre aux figures et aux formes d'interagir, tel que dans l'imaginaire du lecteur.

De telles séparations – ainsi que la possibilité de leur dissipation – forment une composante importante des livres illustrés. Le personnage d'Albion subit une division interne, l'équivalent narratif de la dislocation visuelle des figures dans *Jerusalem*. La réunion d'Albion avec sa contrepartie, Jérusalem, consiste en une réintégration, de la même manière que Milton se réintègre avec Ololon à la fin de *Milton*. La liaison des diverses parties narratives et des personnages exemplifie une vision unie. Cette unité visuelle s'apparente aux visions de Blake, qui juxtaposent fréquemment des éléments naturels.

Cette section a démontré la qualité « construite » de la vigne, un marginalium naturel issu d'une ligne en 'S' commune à divers marginalia. Une telle construction rappelle la combinaison des motifs, ainsi que l'aspect « construit » de l'expérience esthétique dans les livres de Blake. Le motif de la flamme, à la fois naturel et culturel, dévoile un sens pluriel. Reflétant l'infinitude du « *Poetic Genius* », les utilisations diverses de la flamme évoquent le potentiel humain, ses possibilités néfastes et salutaires. La « chaîne humaine » marginale unit différents registres dans une séquence de figures. Leurs postures forment une déclinaison progressant du registre atterré au registre flottant. La prochaine section – portant sur l'éclosion – unit la notion de potentiel à une extension hors de soi.

5.2. Insectes, œufs, et cocons : manifestations d'un potentiel latent

Dans cette section, j'aborde l'animalité blakéenne à travers le motif de l'éclosion. On retrouve également une tendance vers le cocon, dans la capture du regard par les fils d'une toile d'araignée. La qualité « sauvage » [*wild*] de l'errance et son lien à l'imagination, se manifestent dans une séquence animale insérée au sein du texte. Finalement, je considère une image dépeignant des figures-papillons hybrides, notant la pluralité prismatique et iridescente de cette illustration.

L'illustration 15 de *Europe : A Prophecy*, (copie K) [fig. 70], dépeint des araignées au sein de toiles ocre, où s'emmêlent une diversité de larves, d'insectes ailés et de formes grouillantes indistinctes. Au bas, une végétation s'élève dans des masses denses, des feuilles jouxtant une touffe de brins d'herbe. À gauche, une toile formée de hachures imite la particularisation délicate de la toile de droite. Cette dernière toile spirale, dans le sens horaire, vers une figure au bas – une victime humaine, empêtrée dans les filaments des araignées. Le texte est ponctué de formes schématiques, de pattes arachnoïdes, de taches ailées et de plusieurs traits. Un vert terrestre, jauni, caractérise cette copie, lui conférant l'apparence boueuse d'un marécage. L'obscurité des coins de l'image rend l'atmosphère sombre. La clarté centrale, confinée, réitère la thématique de la captivité.

L'éclosion se voit ici inversée, alors que la figure emmêlée évoque un retour à l'état de cocon. Comme l'iconographie des livres illustrés unit la chute et l'envol, cette planche 15 [fig. 70] établit une dualité entre le cocon et l'éclosion, symbolisant la polyvalence inhérente du potentiel humain.

Une centralisation visuelle définit la toile d'araignée. En dirigeant la lecture de l'image vers le centre, par ses divers fils concentriques, la toile détourne le regard des marges. Tel qu'avec l'illustration de l'aigle, ou de Milton, le centre suscite notre attention et crée une tension. La toile de l'araignée empêche l'évasion marginale du regard, captant celui-ci. Cette capacité à diriger le regard ainsi qu'à le limiter s'apparente au voile de Vala, une figure symbolisant la qualité empirique et matérielle de la nature.

Le lexique d'Urizen, dans *The First Book of Urizen*, mentionne la toile d'araignée et suggère la menace imperceptible que ces toiles impliquent. Ne pas voir la toile d'araignée signifie risquer de s'y emmêler, dans une variante néfaste du « regard oblique ». Blake utilise les mots « *dark* », « *darkness* », « *unseen* », « *unknown* » afin de qualifier Urizen dès la première page du

livre (E 70). De même, le mot « *web* », associé explicitement à l'araignée dans une instance, apparaît quatre fois dans le récit (E 82). Le texte mentionne : « *And the Web is a Female in embryo* » (E 82), réaffirmant l'idée de l'altérité *au sein de* quelque chose, dans une forme embryonnaire. Puisque l'origine d'Urizen est le sujet de ce livre, l'idée de générativité forme un thème central du récit. Los, tentant de limiter Urizen, initie le contraire de ce mouvement expansif. Paradoxalement, la « toile » que génère Urizen limite ses victimes, et rappelle l'abstraction et la rumination, « *brooding* ». Ces tendances mentales vers la prolifération sont générées *par* Urizen, au sens de l'obnubilation.

L'errance constitue une inversion de l'enchevêtrement dans une toile. La planche 26 de *Milton* [fig. 71] dépeint divers animaux, qu'Erdman identifie de gauche à droite comme : « [...] *centipede (or, more likely, caterpillar), spider, gold beetle, earth-worm, grasshopper, and an improbable toad darting its tongue [...]* » (Erdman [1974] 1992, 245). À droite, la série se termine par un serpent, qui fait face au crapaud, et qui selon le texte de Blake est « [...] *clothd in gems & gold* » (E 124). On perçoit effectivement des couleurs chaudes et orangées sur le reptile de droite. La sinuosité caractérise le ver et la chenille. La sauterelle de taille minimale est légèrement schématisée. Au-dessus de cet espace dans le texte, des animaux ailés, dont un insecte à la forme claire et définie, s'envolent à droite. Ces formes aériennes créent une gradation visuelle, dans laquelle une instance en devient une autre, par une sorte de déclinaison.

La forme de ces êtres s'inscrit dans la dynamique des livres illustrés. Dans l'espace étroit de l'intertexte, Blake augmente ou réduit la taille de ces animaux, afin qu'ils aient sensiblement la même taille sur la page. Une telle égalisation réitère la tendance osmotique de la nature blakéenne. En adoptant une forme sinueuse, les insectes et les reptiles longilignes évoquent l'espace marginal, par le fait d'imiter les marginalia de vignes ou de chaînes.

Cet espace intertextuel est visuellement ambigu. Les insectes ne sont pas tous orientés dans la même direction : certains font face à gauche, d'autres vers la droite, et d'autres – tel le ver – ne s'orientent ni d'un côté ni de l'autre. Notre lecture de cette séquence d'animaux tend à errer, n'étant pas guidée par l'orientation contradictoire des insectes.

Cette tendance vers l'errance s'ancre dans la théorisation de la nature à l'époque romantique. Dans leur introduction au recueil *Wild Romanticism*, Marcus Poetzsch et Cassandra Falke examinent la signification du terme « sauvage » [*wild*] en relation au monde naturel, à travers

des auteurs tels que John Keats, John Clare et William Wordsworth (Poetzsch et Falke 2021). Selon Poetzsch et Falke, le terme « *wilderness* » – ainsi que des termes connexes tels que « *bewilder* » – évoquent l'état d'être sans voie, ainsi que la confusion qui en résulte (Poetzsch et Falke 2021, 3). Cette terminologie, qui se lie avec la non-domesticité et l'absence d'un enclos, connote selon Poetzsch et Falke une résistance à la compréhension humaine (Poetzsch et Falke 2021, 4-5). Le sens de « *wild* » suggère donc, par diverses interprétations, la qualité ontologiquement distincte du monde naturel et de son statut « hors catégories ».

Dans la figure 71, les orientations différentes des animaux communiquent une telle errance. La manière de se déplacer de ces êtres diffère également : certains creusent, d'autres bondissent, d'autres rampent ou se meuvent par reptation, tel le serpent. Ces animaux sont en outre liés entre eux dans une hiérarchie où certains en mangent d'autres. En ce sens, une qualité plurielle caractérise la nature, perceptible dans la tendance des motifs blakéens vers l'hybridation. Cette spontanéité et cette fluidité hybride suggèrent la difficulté de saisir la nature à travers des catégories.

Il est possible que la difficulté de l'esprit humain à saisir la nature « *en soi* » promeuve un certain anthropomorphisme. Par exemple, dans l'illustration, le crapaud a une petite pupille, qu'il dirige vers le serpent, dont la pupille, à son tour, semble différente de celle d'un serpent typique. Blake, par cette humanisation d'animaux, réaffirme visuellement sa croyance que « *Where man is not nature is barren* » (E 38).

Dans le frontispice de *Jerusalem* [fig. 72], soit la planche 2, on voit divers êtres hybrides, tels des papillons iridescents. Au gauche, se trouve Jérusalem, selon l'identification d'Erdman ([1974] 1992, 281), allongée les bras ouverts, les ailes déployées. Celles-ci, parsemées d'étoiles, de formes lunaires, et de soleils, imitent la forme des ailes d'un papillon. Leur contour est dentelé, d'un rouge vif, et tacheté de hachures dorées. Le fond de ces ailes est bleu et dense, de couleur nocturne, qui parfois se rehausse d'une clarté subtile. On perçoit, au milieu des lettres du titre, des aires rouges et bleues. Plusieurs autres figures, également ailées, affichent des airs de lamentation et de sympathie. Un dynamisme visuel vient brouiller et mélanger la coloration de l'arrière-plan. À travers des gradations subtiles, et par une composition irrégulière, Blake parvient à unir solennité et dramatisme.

Le motif de l'éclosion caractérise cette illustration de diverses manières. La présence de figures-papillons en est la manifestation la plus simple. Dans *Milton*, des arcs-en-ciel et des couleurs iridescentes emplissaient l'arrière-plan [fig. 56]. Ici, les couleurs variées se rattachent à des aires brunâtres, des tonalités partagées par les figures. Ces motifs reviennent à la planche 14 de *Jerusalem* [fig. 57], où l'on retrouve Jérusalem dans une forme « épiphanique », ainsi que des ailes de papillon et un arc-en-ciel. Dans cette image, j'ai soulevé que la réfraction des couleurs créait un effritement du contour. Avec le frontispice de *Jerusalem* [fig. 72], l'effritement s'apparente à l'éclosion. Cette illustration, avec son arrière-plan flou et fluide, imite l'aberration chromatique d'un prisme.

Plusieurs éléments visuels se rattachent à l'émerveillement dans le frontispice. Tel qu'à la planche 14 de *Jerusalem* [fig. 57], la présence de motifs stellaires, de lunes et de soleils, altère la perception des distances. Les figures contiennent un microcosme corporel où les ailes imitent le ciel nocturne. Ces deux phénomènes visuels d'apparence distincte – le ciel étoilé et le nivellement des tailles – sont liés par l'émerveillement. Ce nivellement des tailles survient également dans les figures qui sont parfois infimes et parfois schématisées.

La composition, par sa qualité erratique, crée un effet « hors catégories ». La disposition asymétrique des éléments dans l'image, la présence du titre et de ses lettres floues et fluides au centre, ainsi que l'orientation variée des personnages – tous ces éléments déstabilisent la perception de l'illustration.

Le positionnement des lettres du titre est un exemple d'ambiguïté au niveau de la forme. Le haut du 'J' de 'Jerusalem' paraît par-dessus la figure en haut à gauche, tandis que le 'A' et le 'L' de 'Albion' sont sous la figure de Jérusalem, ou sinon suivent parfaitement son contour. La branche gauche du 'A' de 'Albion' suit le contour de la figure au-dessus de Jérusalem, et le 'T' de 'The' est derrière cette même figure. Certaines lettres de 'Jerusalem' se dissipent dans la rougeur de l'arrière-plan. Ainsi, il est difficile de déterminer la position des figures dans l'espace, ou de déterminer où se situent les limites, les contours.

Une tendance vers un perpétuel mouvement sous-tend l'iconographie des livres illustrés. Jade Hagan suggère, dans un récent article, que Blake rejette le concept de « nature » puisque l'idée de « naturaliser » signifie de concevoir *une* nature que différents êtres partagent (Hagan 2020, 8). On impose *une* loi sur une multiplicité d'êtres (Hagan 2020, 8). En dynamisant les

éléments visuels, Blake évite cette conformité généralisante. Il y a un mouvement implicite dans divers motifs tels que la déclinaison, l'émanation, les figures flottantes, ainsi que dans la capacité de l'imagination à animer les motifs des illustrations. Dans ces cas, une figure se distingue des autres, mais tend aussi à se différencier d'*elle-même*, de sa contrepartie fixe sur la page.

Une telle capacité à changer suggère le foisonnement de la vie. Selon David B. Morris, Blake tend à voir la nature comme déserte [*barren*] si elle est perçue sans vision imaginative, plutôt que simplement sans êtres humains (Morris 2012, 283). La vision imaginative confère à la nature sa dimension vivante, spirituelle (Morris 2012, 284). L'antagonisme de Blake envers Newton provient en partie de la mécanisation du monde et de sa quantification. Plusieurs artistes et poètes romantiques partagent l'attitude de Blake, et voient dans l'empirisme une limitation de l'émerveillement, de l'infinitude du monde (voir Gigante 2009b).

Dans le frontispice de *Jerusalem* [fig. 72], les éléments s'opposent à la fixité. L'éclosion s'ouvre symboliquement sur des motifs cosmiques, transcendant le concept de distance. Les figures-papillons, par leurs ailes, créent une emphase sur le vol, dont le papillonnement erratique rappelle l'errance. La visualité de l'image mène ailleurs, dans une riche diversité, qui se décline perpétuellement. L'arrière-plan paraît comme une aile de papillon, conférant aux figures une qualité diaphane, osmotique – un autre exemple de dissipation du contour.

La toile d'araignée, dans la section 5.2, a démontré une capacité de capter le regard, attribuée également à des figures pleines pages ou d'avant-plan. La formation d'un cocon par une telle toile crée l'opacité et l'absence de mouvement, l'« *astonishment* » paralysant. L'infinitude est niée dans un cocon, et l'extension hors de soi devient impossible. Les mouvements divers des animaux dans la planche 26 de *Milton* [fig. 71] suscitent une errance du regard. Il y a ici une reprise de la fonction obstructrice du marginalium. Les ailes de papillon, dans le frontispice de *Jerusalem* [fig. 72], rappellent l'errance par leur vol erratique. Des motifs stellaires sur leurs ailes donnent un sens microcosmique – et infini – à l'éclosion. La dernière section porte sur la tendance de la nature environnante à imiter les figures humaines. Un lien au sublime romantique est ainsi établi.

5.3. L'imitation des figures par l'environnement naturel

Dans l'iconographie blakéenne, les figures humaines créent des réseaux de rappels autour d'elles, liant leur forme à celle de la nature. J'utilise des images de contextes pastoraux pour exemplifier ce phénomène, qui étend l'hybridation d'un être hors de son contour. Je termine la section par l'interprétation du poème iconique « The Tyger », tentant de voir dans l'expression humaine de celui-ci une manifestation du génie poétique blakéen et de la capacité de l'imagination à différer de la réalité objective.

Dans les représentations visuelles de Blake, le monde naturel tend à participer à une iconographie fondée sur l'humain, où les figures et leur environnement partagent des formes similaires. Une explication possible pour ce phénomène est que Blake, tel que le suggèrent ses propos, perçoit la nature à travers l'humain. Dans les illustrations, la nature est fréquemment un reflet inférieur de l'humain, et est perçue à travers le prisme de la figure humaine. Un premier exemple de ceci est la planche 8 de *Songs of Innocence and of Experience* [fig. 73].

L'image à connotation christique présente un enfant, debout parmi des moutons et des agneaux, tendant les bras vers un de ceux-ci. Son geste affectueux s'accompagne d'une expression bienveillante, alors que l'agneau lève la tête vers lui. Devant ces figures coule une rivière pâle et blanchâtre. Divers moutons forment un troupeau à l'arrière-plan, devant un arbre lointain. Sur une demeure campagnarde, à droite, sont posés deux oiseaux. À l'avant de l'image, deux arbres s'élèvent, leurs troncs entourés de vignes. Ils culminent dans un entrelacs feuillu entre le titre et le texte du poème.

L'unité de l'image consiste en un réseau de rappels iconographiques. Le rappel le plus évident est celui des deux arbres, dont les branches horizontales, à la moitié du tronc, imitent les bras de l'enfant. La position des branches de droite s'aligne avec la diagonale et l'aspect penché des bras. De la même manière que les bras rejoignent la tête de l'agneau, les branches de chaque arbre se rejoignent au centre. Divers autres rappels se rajoutent à celui-ci, tels que l'arbre à l'arrière-plan qui – par son feuillage dense et aplati – fait écho au troupeau horizontal. La dualité des deux arbres, ainsi que celle de l'enfant et de l'agneau, se réitèrent dans les oiseaux sur la maison.

Hutchings mentionne dans son article de 2002 que la nature blakéenne tend à résister à une notion de « pureté » par la forme hybride et composite des entités naturelles (Hutchings 2002b, 7). La notion de pureté est divisive, et implique une distinction entre ce qui est intrinsèque à une chose et ce qui lui est extérieur. Hutchings mentionne le paradis chrétien qui, par contraste au monde terrestre, rend ce dernier indésirable et déchu (Hutchings 2002b, 11). La division ainsi inhérente à la notion de pureté crée une séparation morale ou ontologique.

Si la pureté tend à signifier une chose dépourvue d'éléments extrinsèques et homogène, Blake oppose visuellement cette notion de deux manières : en dirigeant les figures hors d'elles-mêmes ou en les hybridant. L'être humain évoque une infinitude de possibilités, bonnes et mauvaises, ce qui en soi consiste en une hybridation morale. La Forme humaine, centrale pour Blake, témoigne de ces possibilités en se liant aux autres Formes du monde. Dans l'imagination, tout acquiert une qualité humaine, partageant la polyvalence éthique et ontologique de l'humain.

On retrouve à la planche 9 [fig. 74] de *America a Prophecy* une scène d'apparence pastorale. Deux enfants sont assoupis contre un bélier, près d'un arbre où sont perchés des oiseaux. L'aurore emplit l'arrière-plan de ses couleurs roses et jaunes, et laisse entrevoir le bleu clair du ciel. Une vive dorure caractérise les branches tombantes ainsi que certains rayons. Des fleurs et des feuilles poussent dans l'herbe couverte de striures jaunes, devant l'eau d'un ruisseau blanchâtre.

L'illustration présente d'importants rappels entre les éléments, créant l'inclusion de l'être humain dans un monde naturel interrelié et foisonnant. Les cheveux de l'enfant sur le bélier s'apparentent, par leur qualité bouclée, à la toison de l'animal. Ailleurs, les queues des oiseaux, longues et tombantes, prennent la forme des branches de l'arbre. On remarque également que l'aurore souligne les formes humaines et animales au centre de l'image. La blondeur des cheveux des enfants réitère la couleur dorée de l'arrière-plan et des branches. La courbure de l'arbre, tel que dans d'autres illustrations, crée une emphase sur les figures. Le corps de la figure aux cheveux longs, dans sa position couchée, reprend la même horizontalité que le ruisseau sous elle.

Dans *Reading William Blake*, Saree Makdisi observe que la forme des livres illustrés est « hautement entropique » [*have high entropy*] (Makdisi 2015, 8), ce qui signifie que leurs éléments peuvent être réorganisés sans altérer profondément la structure du livre (Makdisi 2015, 8). Ceci contraste avec le roman, où la moindre modification crée un changement structural. Makdisi donne

l'exemple de la variabilité des livres illustrés de Blake. Il note les variations des planches individuelles parmi les différentes copies d'un même livre, ainsi que la coloration unique des livres due à des retouches manuelles (Makdisi 2015, 9). Tel qu'avec le procédé visuel de déclinaison, les éléments doivent, pour être interchangeables, conserver une même identité.

Dans les illustrations blakéennes, les êtres et les éléments marginaux se lient entre eux dans une vaste unité, et suggèrent le mouvement par leur forme visuelle. L'hybridation de ces êtres témoigne d'une continuité, où l'inanimé acquiert une qualité vivante et participe à l'iconographie. Les rappels établissent des relations entre les éléments, dissolvant ce qui semble fixe et indépendant. Les registres examinés auparavant, les formes flottantes et atterrées, réitèrent cette interaction entre immobilité et liberté. Un cocon impliqué dans le motif de l'éclosion, prend vie lorsque la perception « émerveillée » efface ses limitations.

On perçoit, à la planche 4 du livre *America a Prophecy* [fig. 75], la capacité d'un être à s'extraire de ses limitations. La onzième ligne du texte, « *Endur'd by roots that writhe their arms into the nether deep* », suggère un lien transitoire avec la figure humaine. Cette figure nue se contorsionne dans un espace rocheux sous le sol. Une clarté autour d'elle, rehaussée d'un rose pâle et d'un jaune doré, crée l'impression de l'aurore. À gauche, un arbre s'élève, entouré de vignes tournoyantes. Une grande feuille verte aux contours jaunâtres pousse sur une tige de l'arbre. On voit les racines des plantes sous la terre. L'arrière-plan est un bleu assombri, contournant le texte. On perçoit faiblement ce même bleu à travers l'aire translucide du texte au bas de la page.

Le rappel le plus immédiat est la relation entre le personnage et l'arbre. Les bras de la figure sont sous le sol, ainsi que son corps, suggérant l'enracinement. De la même façon que cette figure s'élève, la vigne de l'arbre s'élance vers le haut. L'aurore suggère également le fait de croître, de monter. La couleur des cheveux de la figure s'apparente, dans cette copie, aux pétales des fleurs et aux feuilles de l'arbre.

On peut constater, dans la position du personnage, une tentative d'élévation propre aux figures flottantes. Cette position, néanmoins, s'apparente également à celle des figures atterrées par sa proximité au sol et par sa forme compacte. La disjonction légère de la jambe rappelle la lutte et les postures de *Jérusalem* analysées au chapitre quatre. Dans cette image [fig. 75], l'élévation du visage s'apparente à la figure de *Marriage of Heaven and Hell* étudiée au chapitre trois [fig. 58]. La notion de potentiel humain est renforcée par la tentative d'élévation, par la thématique de

floraison et de croissance. En fait, la présence des racines et du tronc d'arbre, ainsi que des feuilles et des fleurs, établit une liaison entre le haut et le bas de l'image. Blake met l'emphase sur la polarité verticale.

L'illustration offre un bon exemple de l'agrégation formelle produite par les rappels. La branche poussant sur la marge de droite est schématisée, tout comme le sont la plupart des vignes et des formes spiralées. En entrant dans l'aire du texte, la qualité figurative de la branche acquiert la schématisation des lettres. Des vignes près des lettres tentent d'entrer dans le texte, de s'y immiscer. Elles agissent comme les racines de l'image, établissant un lien entre l'immobilité du sol et le texte. De la même manière, lorsque des ornements linéaires « poussent » sur des lettres, ceux-ci dépassent la forme habituelle de la lettre.

La mutabilité des livres illustrés, soulevée par Makdisi, se retrouve également au niveau du texte. Une section de l'ouvrage de Melanie Maria Lörke, *Liminal Semiotics : Boundary Phenomena in Romanticism*, porte sur *Jerusalem* en tant que « livre-rhizome », un concept issu des travaux de Deleuze et Guattari (Lörke 2013, 249). Lörke écrit au sujet de l'organisation spatiale de *Jerusalem* : « [s]pace is an organizing principle in Blake's book that simultaneously defies organization by establishing the opposition of within and without, directions and boundaries only to deconstruct them » (Lörke 2013, 249). L'auteure constate la mention de plusieurs villes dans *Jerusalem*, autant fictives que réelles. Elle qualifie de « détaillées et illogiques » les descriptions textuelles de Golgonooza, une ville mythique construite par le protagoniste blakéen Los (Lörke 2013, 249). Les apports de Lörke renforcent la pluralité mentionnée par Makdisi.

La qualité « rhizomique » des œuvres et des lieux fictifs confère à ces constructions humaines une dimension naturelle. La déconstruction de villes, de lieux, de temps, et de figures s'apparente au renouvellement continu de la nature. Pour Blake, l'Éternité ne se situe pas dans les choses, mais dans la perception de celles-ci. Les termes « *Form* » ou « *Vision* » signifient la qualité mentale des choses, qui elle seule possède une intemporalité et une stabilité. Ceci peut expliquer pourquoi la vision unie de l'artiste est diversifiée par sa matérialisation dans un médium. En effet, la vision de l'artiste, se matérialisant, fragmente la matière et produit des variations continues dans la forme. La pluralité de ces variations dévoile l'infinitude de l'imagination.

La dernière image de ce mémoire, la planche 42 de *Songs of Innocence and of Experience* (copie Y) [fig. 76], illustre le sujet du poème iconique de Blake, « The Tyger ». On voit un tigre

au ventre blanchâtre, le dos strié de rayures sombres, grises et noires. Son expression diffère selon les copies et est comprise différemment selon les auteurs, qui y voient stupéfaction, joie ou, plus rarement, férocité. Dans la copie Y, son apparence paraît plutôt inoffensive et le tigre affiche un sourire évident. Une lueur dorée emplit l'arrière-plan, près d'un arbre dont les branches séparent périodiquement le texte.

Le texte du poème tend à humaniser le tigre. Le poème s'adresse à lui, le questionnant. Un lexique de feu inclut les mots « *burning* », « *burnt* », « *fire* ». On réfère à la création du tigre, ainsi qu'à sa construction, selon la terminologie de la forge : « *hammer* », « *chain* », « *furnace* ». La séparation entre la nature et la culture se trouve ainsi dissoute.

Le visage du tigre, ainsi que son expression plutôt souriante, contrastent avec ces mots du poème. On réfère, à travers la thématique de la création, au potentiel du tigre. En affichant des expressions humaines – et même un sourire – le tigre diffère de sa nature prédatrice. La qualité de l'imagination chez Blake représente la capacité de différer de la dimension empirique du monde, de voir au-delà. Malgré son apparence bénigne, voire par elle, le tigre exemplifie le « génie poétique » blakéen. Il se distingue d'un tigre « typique », féroce.

Inversement, le texte met une emphase sur la *nature* du tigre, suggérant une conception fixe de celui-ci. Le tigre s'apparente parfois à un objet, étant divisé en ses éléments : « *heart* », « *brain* », « *eyes* ». L'évocation de la forge suggère ceci également. Dans le cinquième quatrain, la mention de l'agneau christique [*Lamb*] intervertit la perception de l'animal, l'anoblissant. Le tigre, dans sa dimension construite et divisée, s'associe par cette mention à l'infinitude imaginative et intégrée du Christ.

On retrouve cette notion de potentiels mutables et fixes dans le titre du livre illustré : *Songs of Innocence and of Experience*. La thématique de la chute, élaborée plus tardivement dans le corpus de Blake, est préfigurée par les termes « *innocence* » et « *experience* ». Le tigre de « The Tyger », avec son air humanisé, brouille ces deux catégories.

David B. Morris décrit le tigre comme « humainement mystifié ou consterné » [*humanly puzzled or dismayed*] (Morris 2012, 286). Il suggère que le tigre est « *not-other* », soit qu'il n'est pas « *incomprehensible in its radical alterity* », mais plutôt « *non-threatening* » (Morris 2012, 286). La nature et l'imagination blakéenne partagent une qualité « hors catégories ».

L'imagination, elle-même insaisissable, peut rejoindre l'insaisissabilité de l'« autre ». Tel qu'avec le toucher ponctuel, cette interaction se fonde sur la fugacité, où deux réalités – bien qu'intangibles – interagissent. L'imagination peut rendre inoffensifs le vaste et l'infini. Elle peut également donner un sens illimité à un grain de sable, tel que Blake le suggère (E 490).

Avec « The Tyger », percevoir la nature signifie voir cette infinitude propre à l'esprit humain en elle. L'apparence inoffensive du tigre, son humanisation, ne soustrait rien à la richesse de sa forme. Le tigre, en tant que symbole, fait allusion par sa forme à une réalité plus vaste : l'imagination humaine qui le perçoit.

La nature blakéenne, dans la section 5.3, a démontré une tendance à s'agréger autour de la figure humaine. En se mouvant tel l'humain, en imitant les gestes, la nature s'« anime » hors d'elle-même, rappelant l'extension. Le concept d'« entropie » qualifiant les livres illustrés de Blake témoigne de la qualité variable de leur construction. Finalement, l'illustration souriante de « The Tyger » exemplifie la capacité du tigre à différer de sa nature objective, prédatrice. La construction du tigre, suggérée par le questionnement du poème, culmine vers un sentiment d'infinitude face à son mystère. Dans *The Ancient of Days* et « The Tyger » – des images ayant acquis un statut « iconique » dans l'œuvre de Blake – une limitation visuelle ou textuelle est transcendée, dévoilant l'infinitude de l'imagination humaine.

Ce chapitre a examiné la représentation de la nature dans les livres illustrés blakéens. Le marginalium linéaire blakéen dévoile des associations à la nature, ainsi qu'à une culture « néfaste » dans le cas de la chaîne métallique. L'artificialité de la chaîne symbolise la tendance de l'humain à construire – ou défaire – ses propres limitations. Le potentiel du feu, à la fois salutaire et néfaste, reprend cette notion. La section 5.2 révèle qu'un cocon, se distinguant du monde extérieur, peut s'ouvrir ensuite à une liberté infinie. L'orientation diverse des animaux dans la planche 26 de *Milton* [fig. 71] défait les repères de l'observateur. Une telle perte de repères survient également lorsque des astres apparaissent sous une forme infime sur les ailes de Jérusalem. Finalement, à la section 5.3, la nature « imite » des aspects des figures humains, selon un principe anthropomorphe. Or, l'implication d'éléments *inertes* – tels les végétaux et les minéraux – transforme cet anthropomorphisme en animation. Dans « The Tyger », Blake montre que l'ajout d'un élément minime, un sourire, peut humaniser le tigre. Cette modification « ponctuelle » réitère une capacité de Blake : celle de symboliser l'esprit humain dans un aspect contigu de l'image.

CONCLUSION

L'objectif de ce mémoire était d'interpréter les illustrations et les marginalia dans les livres illustrés de Blake, en lien avec une terminologie et une orientation théorique portant sur l'« altérité ». À travers cet examen s'est révélée une série de motifs et de thèmes connexes : l'envol et l'atterrissage, la chute, l'errance, la transparence et l'opacité, l'hybridation, l'éclosion, la centralité humaine, l'osmose naturelle, l'émanation, l'extension hors du contour et le toucher ponctuel. Dans chacun de ces motifs, un lien à l'altérité et ses composantes – l'infinitude, la distinction et l'extension – a été exploré, de telle sorte que le foisonnement des livres illustrés se développe autour d'une capacité organisatrice de la forme, suggérant la qualité « organique » décrite par Coleridge (voir Stempel 1967). La juxtaposition de texte, d'images et d'illustrations marginales semble favoriser des « limites » conceptuelles qui, se transgressant par un processus imaginatif, créent une dynamique visuelle hautement interactive. La capacité d'« entrer » dans les œuvres, souhaitée par Blake, exemplifie cette interactivité.

L'« altérité », en tant que concept, a été considérée au chapitre un. Les procédés formels décrits dans ce chapitre suggèrent une capacité à intervertir ce que signifient les images, ainsi qu'une optique axée sur l'extension hors du soi et l'infinitude. J'ai pu, dans ce chapitre, poser des bases utiles dans l'examen des livres blakéens. Je considère que parmi ces bases, mon emphase sur la « figure flottante » est d'une importance centrale. Cette figure réunit les différents aspects du mémoire.

La figure flottante, en tant que marginalium humain, reprend deux notions explorées : la fonction symbolique du marginalium et la centralité de l'être humain et de son potentiel. La diversité des motifs explorés dans le mémoire se « déclinent » à partir de cette figure flottante. Cette figure peut *chuter* vers un état atterré, reprendre son envol tel que l'éclosion, et errer dans son parcours aérien où elle perçoit de manière infinie, étendant ses membres hors du contour. Elle peut se particulariser, sortir symboliquement de son incorporation, ou se lier à d'autres figures dans une « chaîne humaine ». Elle peut s'hybrider, obstruer la lecture du texte, agréger la forme environnante de manière fluide, ou user de cette fluidité pour évoquer « autre » chose que son identité fixe.

Par mon emphase sur le potentiel infini de la figure flottante, je réalise deux objectifs fixés au début du mémoire. D'une part, je renouvelle l'importance du marginalium blakéen. D'autre

part, je démontre que l’Absolu blakéen – les relations de la forme visuelle – apparaît véritablement dans la figure humaine.¹¹ Ainsi, le premier chapitre un pose une base essentielle à travers cette emphase sur la figure flottante.

Dans le deuxième chapitre, j’ai abordé la dynamique de la forme blakéenne. J’ai considéré les diverses manières dont la chute caractérise l’œuvre, à travers le vol, le parcours du regard lors de la lecture, ou encore l’éclosion. Mon mémoire suggère que la dynamique des livres illustrés mène vers la forme visuelle en tant qu’« échappatoire » vers une subjectivité accrue. J’ai également considéré l’hybridité dans ce chapitre, dévoilant son importance dans l’œuvre blakéenne, et abordant l’entité hybride comme ayant transcendé ses délimitations internes, sans toutefois les perdre. La notion d’une animation de l’image dans l’esprit durant la lecture des œuvres, considérée en lien avec cette hybridité interne, mène à une autre observation. Ayant stipulé que les images existent différemment dans l’intériorité de l’artiste, j’ai considéré la manière dont les visions de Blake impliquent souvent une superposition impossible dans la réalité. Ainsi, il est possible de conclure que dans l’imagination, il n’y a pas de contradictions, certaines choses peuvent à la fois exister et ne pas exister.

Dans le troisième chapitre, j’ai exploré la notion du sublime selon la dualité de la vision et de son absence, me fondant sur la révélation et l’obstruction de la sublimité esthétique. J’ai examiné l’image *The Ancient of Days*, soulignant le triple contour d’Urizen, ainsi que la qualité ineffable de l’image. Le frontispice de *Milton* a été abordé selon sa qualité dynamique, où la fumée opaque et le dos de Milton créent un obstacle symbolique à la vision. J’ai attribué une qualité intimidante à l’image, un aspect à la fois attrayant et suscitant des tensions. Dans cette illustration, la centralité du corps de Milton évoque le sublime romantique. J’ai aussi abordé brièvement la manière dont l’émerveillement affecte l’esprit de l’observateur, en tant qu’expérience suscitant l’accommodation de schèmes cognitifs. Tout au cours du mémoire, j’ai lié cet émerveillement au scintillement des étoiles et au changement d’étendue des éléments iconographiques.

¹¹ Les citations de Blake tendent à s’aligner avec l’importance d’un marginalium humain. Suggérant la possibilité de « *Hold Infinity in the palm of your hand* » (E 490), Blake révèle cette aptitude de l’imagination à condenser une totalité dans la petitesse du marginalium. Blake mentionne dans *Descriptions of the Last Judgment* : « *If the Spectator could Enter into these Images in his Imagination [...] [he] could make a Friend & Companion of one of these Images of wonder which always intreats him to leave mortal things as he must know* » (E 560). Un lecteur s’identifiant à l’humanité de la figure flottante peut suivre le parcours de celle-ci dans une iconographie « animée », transcendant le monde objectif.

Le quatrième chapitre débute par la représentation du corps dans *Jérusalem*. Les deux perspectives offertes – la disjonction et la courbure harmonieuse de certaines figures – sont en fait des variantes de l’hybridité. La disjonction réitère la notion de séparations internes, tandis que l’harmonie corporelle implique un corps uni. La dernière section du chapitre porte sur la particularisation des figures flottantes, sur la capacité de celles-ci à s’évader du contour. La capacité de ces figures à être « particularisées » évoque la liberté, l’individualité. En ce sens, on perçoit dans les livres illustrés l’inclusion d’opposés dans les registres posturaux : des corps codifiés selon une tradition visuelle sont juxtaposés à des corps singularisés, uniques. Le mandat de mon mémoire était d’analyser l’« altérité », la qualité marginale des œuvres, et en ce sens, mon emphase a privilégié la singularisation des figures. J’ai tenté de distinguer la forme de l’identité dans ce chapitre, en considérant la forme comme infinie. Par cette infinitude, par l’absence d’un « contour » catégorisant, les formes indéterminées et imprécises évoquent des aspects contradictoires dans l’imagination du lecteur. Pensons aux figures fluides et floues, dont le genre et la posture sont inidentifiables. En quelque sorte, l’infinitude imaginative de Blake dépend d’une dissociation du monde objectif.

Enfin, j’ai examiné dans le chapitre cinq la nature sous plusieurs thèmes, commençant par la qualité associative des marginalia. En plus d’une associativité formelle, où les marginalia s’unissent entre eux, j’ai noté une liaison à certains registres des livres illustrés, soit les registres pastoraux, infernaux, et déchus. La troisième section portait sur la tendance de certains éléments à imiter leur contexte environnant. Il serait donc possible de conclure que les marginalia sont une sorte d’ondulation, une agrégation de la matière visuelle. Le marginalium ponctuel parvient à évoquer symboliquement, par une sorte de condensation sémantique, la totalité de l’œuvre. En ce sens, j’avais mentionné au premier chapitre que le symbole implique une aisance et une capacité à exprimer une réalité transcendante, « autre », par sa seule apparence. J’ai également abordé le thème de l’éclosion à travers la toile d’araignée et les figures-papillons. L’éclosion, en tant que motif, rappelle à la fois l’inversion de la chute, l’extension hors du contour, ainsi que la transparence et l’opacité. Également, ce motif a révélé une association symbolique avec un potentiel latent, infini.

Ainsi, à travers l’analyse des divers éléments iconographiques, formels, et structurels, j’ai pu explorer une dynamique hautement complexe située dans la richesse imaginative de l’artiste et

poète William Blake. Cet examen laisse entrevoir différents enjeux conceptuels sur le processus artistique, ainsi que sur la construction contemporaine des théorisations romantiques. Puisque l'imagination du texte blakéen possède des différences par rapport à l'imagination de la dimension visuelle, pourrait-on concevoir différentes imaginations au sein d'une même personne ? Les visions et l'inspiration de Blake, ainsi que la qualité hybride de ses œuvres, suggèrent ceci. L'emphase sur un soi « osmotique » laisse présager que le processus imaginatif peut concilier différents aspects identitaires, de manière « non-contradictoire ». Cette possibilité est particulièrement importante du point de vue de la dimension thérapeutique de l'art. Blake a souvent été considéré comme affligé d'une certaine folie, mais également, d'un certain génie. La psychologie contemporaine suggère que le génie se distingue de l'expertise par sa capacité à révolutionner un domaine, plutôt qu'à en adopter les règles (voir Simonton 2014). La singularité de Blake, son excentricité, son authenticité évoquent ce potentiel révolutionnaire ancré dans le soi. Or la perceptivité de Blake – exemplifiée par sa sensibilité « romantique » – laisse aussi présager la capacité d'être influencé par ce qui est « autre », par le contexte environnant.

Mon mémoire suggère qu'une tentative de compréhension de Blake ne peut exclure la dimension visuelle de ses œuvres. Ses écrits sont fréquemment publiés sans les images. J'espère avoir démontré au cours du mémoire que le marginalium blakéen – situé dans la forme visuelle – peut, par sa seule apparence, nous guider vers cette réalité « ontologiquement distincte » que constitue la subjectivité humaine.

BIBLIOGRAPHIE

- ACKROYD, Peter. 1996. *Blake*. New York : Alfred A. Knopf.
- ALLERT, Beate. 2003. « Romanticism and the Visual Arts ». Dans *The Literature of German Romanticism*. Sous la direction de Dennis F. Mahoney, 273-306. Woodbridge : Boydell & Brewer.
- ANKARSJÖ, Magnus. 2006. *William Blake and Gender*. Jefferson, Caroline du Nord : McFarland & Co.
- APESOS, Anthony. 2015. « The Poet in the Poem: Blake's Milton ». *Studies in Philology* 112 (2) : 379-413.
- ARCANGELI, Margherita, Marco SPERDUTI, Amélie JACQUOT, Pascale PIOLINO, et Jérôme DOKIC. 2020. « Awe and the Experience of the Sublime: A Complex Relationship ». *Frontiers in Psychology* 11 : 1-5.
- BAULCH, David. 2019. « Sublimity ». Dans *William Blake in Context*. Sous la direction de Sarah Haggarty, 147-154. Cambridge : Cambridge University Press.
- BAULCH, David. 1997. « 'To rise from generation': The Sublime Body in William Blake's Illuminated Books ». *Word & Image* 13 (4) : 340-365.
- BEAL, Pamela. 2000. « Trembling before the Eternal Female: Blake's Call to a Transcendental Eros ». *Modern Language Studies* 30 (1) : 75-91.
- BERLIN, Isaiah. 2013. *The Roots of Romanticism*. Princeton : Princeton University Press.
- BILLIGHEIMER, Rachel V. 2000. « Conflict and Conquest: Creation, Emanation and the Female in William Blake's Mythology ». *Modern Language Studies* 30 (1) : 93-120.
- BILLINGSLEY, Naomi. 2018. *The Visionary Art of William Blake: Christianity, Romanticism and the Pictorial Imagination*. Library of Modern Religion. Londres : I.B. Tauris.
- BINDMAN, David. 1977. *Blake as an Artist*. Oxford : Phaidon Press.
- BINDMAN, David. 2000. *William Blake: The Complete Illuminated Books*. Londres : Thames & Hudson.
- BLOW, Douglas. 2018. « Ingegno/Genius ». Dans *Vasari's Words: The « Lives of the Artists » as a History of Ideas in the Italian Renaissance*, 51-79. Cambridge : Cambridge University Press.
- BOLTON, Betsy. 1997. « "A Garment Dipped in Blood": Ololon and Problems of Gender in Blake's "Milton" ». *Studies in Romanticism* 36 (1) : 61-101.
- BOSE, Siddhartha. 2015. *Back and Forth: The Grotesque in the Play of Romantic Irony*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publisher.

- BRONFEN, Elizabeth. 1995. « Jerusalem was the omphalos of mortality': Gender and Thomas De Quincey's Hysterical Phantasies ». Dans *Romanticism, Theory, Gender*. Sous la direction de Tony Pinkney, Keith Hanley, et Fred Botting, 22-40. Keele, Staffordshire : Ryburn Publishing, Keele University Press.
- BRUDER, Helen P. 1997. *William Blake and the Daughters of Albion*. New York : St. Martin's Press.
- BRUDER, Helen P., et Tristanne J. CONNOLLY, dir. 2018. *Beastly Blake*. Cham : Palgrave Macmillan.
- BULLITT, John, et W. Jackson BATE. 1945. « Distinctions between Fancy and Imagination in Eighteenth-Century English Criticism ». *Modern Language Notes* 60 (1) : 8-15.
- BURKE, Edmund. (1757) 2008. *A Philosophical Enquiry Into the Sublime and Beautiful*. Londres : Routledge.
- BUTLER, Judith. 2011. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*. Abingdon, Oxon : Routledge.
- CAMILLE, Michael. 1997. *Images dans les marges: aux limites de l'art médiéval*. Paris : Gallimard.
- CASTLE, Terry. 1995. *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*. New York : Oxford University Press.
- COLEBROOK, Claire. 2000. « Blake and Feminism: Romanticism and the Question of the Other ». *Blake/An Illustrated Quarterly* 34 (1) : 4-13.
- CONNOLLY, Tristanne J. 2002. *William Blake and the Body*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan.
- DAMON, S. Foster. (1965) 2013. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. Hanover, New Hampshire : Dartmouth College Press.
- DAVIES, Keri. 2016. « Bridal Mysticism and 'Sifting Time' The Lost Moravian History of Blake's Family ». Dans *Blake, Gender and Culture*. Sous la direction de Helen P. Bruder et Tristanne J. Connolly, 57-70. Londres : Routledge.
- DAWSON, Terence. 2012. « Here I Stand: Blake's *The Marriage of Heaven and Hell* as Confessional Writing ». *Jung Journal: Culture & Psyche* 6 (2) : 43-67.
- DE LUCA, Vincent A. 1991. *Words of Eternity: Blake and the Poetics of the Sublime*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press.
- DOSKOW, Minna. 1982. *William Blake's Jerusalem: Structure and Meaning in Poetry and Picture*. Rutherford : Fairleigh Dickinson University Press.
- EAVES, Morris. 1982. *William Blake's Theory of Art*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press.
- ECONOMIDES, Louise. 2016. *The Ecology of Wonder in Romantic and Postmodern Literature*. New York : Palgrave Macmillan.

- ERDMAN, David V. 1977. « The Symmetries of “The Song of Los” ». *Studies in Romanticism* 16 (2) : 179-188.
- ERDMAN, David V. (1965) 1988. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Garden City, New York : Anchor Books.
- ERDMAN, David V. (1954) 1991. *Blake: Prophet Against Empire*. New York : Dover.
- ERDMAN, David V. (1974) 1992. *The Illuminated Blake: William Blake’s Complete Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary*. New York : Dover Publications.
- ERLE, Sibylle. 2017. *Blake, Lavater and Physiognomy*. Londres : Routledge.
- ESSICK, Robert N. 1980. *William Blake, Printmaker*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press.
- ESSICK, Robert N. 1991. « William Blake’s “Female Will” and Its Biographical Context ». *Studies in English Literature, 1500-1900* 31 (4) : 615-630.
- FALLON, David James. 2017. *Blake, Myth, and Enlightenment: The Politics of Apotheosis*. Londres : Palgrave Macmillan.
- FERBER, Michael. 1985. *The Social Vision of William Blake*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press.
- FLETCHER, Joe. 2021. *William Blake as Natural Philosopher, 1788-1795*. Londres : Anthem Press.
- FOX, Susan. 1977. « The Female as Metaphor in William Blake’s Poetry ». *Critical Inquiry* 3 (3) : 507-519.
- FRYE, Northrop. 1969. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press.
- GALLANT, Christine. 1978. *Blake and the Assimilation of Chaos*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press.
- GEORGE, Diana Hume. 1979. « Is She Also the Divine Image? Feminine Form in the Art of William Blake ». *The Centennial Review* 23 (2) : 129-140.
- GIGANTE, Denise. 2009a. « Blake’s Living Form ». *Nineteenth-Century Literature* 63 (4) : 461-485.
- GIGANTE, Denise. 2009b. *Life: Organic Form and Romanticism*. New Haven : Yale University Press.
- GINSBORG, Hannah. 2019. « Kant’s Aesthetics and Teleology ». Dans *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Sous la direction de Edward N. Zalta. [En ligne]. <https://plato.stanford.edu/entries/kant-aesthetics/>
- GOMBRICH, E. H. (1960) 2010. *L’art et l’illusion: psychologie de la représentation picturale*. Paris : Phaidon.

- GOODE, Mike. 2012. « The Joy of Looking: What Blake's Pictures Want ». *Representations* 119 (1) : 1-36.
- GOODER, Paula. 2002. « Eden and Beyond: Images of Paradise in Biblical and extra-Biblical Literature ». *New Blackfriars* 83 (971) : 3-15.
- GORODEISKY, Keren. 2016. « 19th Century Romantic Aesthetics ». Dans *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Sous la direction de Edward N. Zalta. [En ligne]. <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-19th-romantic/>
- GOSS, Erin M. 2010. « What Is Called Corporeal: William Blake and the Question of the Body ». *The Eighteenth Century* 51 (4) : 413-430.
- GOSS, Erin M. 2012. *Revealing Bodies: Anatomy, Allegory, and the Grounds of Knowledge in the Long Eighteenth Century*. Lanham, Maryland : Bucknell University Press.
- HAGAN, Jade. 2020. « Network Theory and Ecology in Blake's Jerusalem ». *Blake/An Illustrated Quarterly* 53 (3).
- HAMILTON, Paul. 1995. « Wordsworth and the Shapes of Theory ». Dans *Romanticism, Theory, Gender*. Sous la direction de Tony Pinkney, Keith Hanley, et Fred Botting, 41-66. Keele, Staffordshire : Ryburn Publishing, Keele University Press.
- HAYES, Tom. 2004. « William Blake's Androgynous Ego-Ideal ». *ELH* 71 (1) : 141-165.
- HEPPNER, Christopher. 1995. *Reading Blake's Designs*. Cambridge : Cambridge University Press.
- HILTON, Nelson. 1980. « Blake in the Chains of Being ». *The Eighteenth Century* 21 (3) : 212-235.
- HOBSON, Christopher Z. 2019. « Blake, Paul, and Sexual Antinomianism ». *Blake/An Illustrated Quarterly* 52 (3).
- HOWARD, Seymour. 1982. « William Blake: The Antique, Nudity, and Nakedness: A Study in Idealism and Regression ». *Artibus et Historiae* 3 (6) : 117-149.
- HÜHN, Helmut, et James VIGUS. 2017. *Symbol and Intuition: Comparative Studies in Kantian and Romantic-Period Aesthetics*. Abingdon, Oxon : Routledge.
- HUTCHINGS, Kevin. 2002a. *Imagining Nature: Blake's Environmental Poetics*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- HUTCHINGS, Kevin. 2002b. « Pastoral, Ideology, and Nature in William Blake's "Visions of the Daughters of Albion" ». *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 9 (1) : 1-24.
- IBATA, Hélène. 2018a. « "Blotting and Blurring Demons"? The Paradoxical Place of Colour Printing in Blake's Theory of Art ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 75.
- IBATA, Hélène. 2018b. *The Challenge of the Sublime: From Burke's Philosophical Enquiry to British Romantic Art*. Manchester : Manchester University Press.

- IZENBERG, Gerald N. 1992. *Impossible Individuality: Romanticism, Revolution, and the Origins of Modern Selfhood, 1787-1802*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press.
- JONES, John H. 1994. « “Self-Annihilation” and Dialogue in Blake’s Creative Process: “Urizen, Milton, Jerusalem” ». *Modern Language Studies* 24 (2) : 3-10.
- JUNG, Carl Gustav. (1969) 1978. *The Collected Works of C.G. Jung*. Vol. 9. Princeton, New Jersey : Princeton University Press.
- JUNG, Carl Gustav. (1961) 1989. *Memories, Dreams, Reflections*. New York : Vintage Books.
- KANT, Immanuel. (1781) 2006. *Critique de la raison pure*. Paris : Flammarion.
- KANT, Immanuel. (1790) 2015. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Flammarion.
- KEATS, John. (1818) 2011. *Letters of John Keats to his Family and Friends*. Sous la direction de Sidney Colvin. Cambridge : Cambridge University Press.
- KIRWAN, Michael. 2012. « “A Candle in Sunshine”: Desire and Apocalypse in Blake and Hölderlin ». *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture* 19 : 179-204.
- LATIMIER IONOFF, Adeline, Joanna PAVLEVSKI-MALINGRE, et Alicia SERVIER, dir. 2017. *Merveilleux et marges dans le livre profane à la fin du Moyen Age (XIIe-XVe siècle)*. Turnhout : Brepols.
- LESNICK, Henry. 1970. « Narrative Structure and the Antithetical Vision of Jerusalem ». Dans *Blake’s Visionary Forms Dramatic*. Sous la direction de David V. Erdman et John E. Grant, 391-412. Princeton, New Jersey : Princeton University Press.
- LEVINAS, Emmanuel. (1971) 2020. *Totalité et infini: essai sur l’extériorité*. Dordrecht : Kluwer Academic.
- LÖRKE, Melanie Maria. 2013. *Liminal Semiotics: Boundary Phenomena in Romanticism*. Berlin : De Gruyter.
- LUSSIER, Mark. 1996. « Blake’s Deep Ecology ». *Studies in Romanticism* 35 (3) : 393-408.
- LUSSIER, Mark. 2008. « Self-Annihilation/Inner Revolution: Blake’s “Milton”, Buddhism, and Ecocriticism ». *Religion & Literature* 40 (1) : 39-57.
- MAKDISI, Saree. 2015. *Reading William Blake*. Cambridge : Cambridge University Press.
- MARKS, Cato. 2011. « Writings of the Left Hand: William Blake Forges a New Political Aesthetic ». *Huntington Library Quarterly* 74 (1) : 43-70.
- MATTHEWS, Susan. 2019. « Sex, Sexuality, and Gender ». Dans *William Blake in Context*. Sous la direction de Sarah Haggarty, 317-324. Cambridge : Cambridge University Press.
- MCCLENAHAN, Catherine L. 2016. « Changing the Sexual Garments: The Regeneration of Sexuality in Jerusalem ». Dans *Blake, Gender and Culture*. Sous la direction de Helen P. Bruder et Tristanne J. Connolly, 83-97. Londres : Routledge.

- MEE, Jon. 1994. « Is there an Antinomian in the House? William Blake and the After-Life of a Heresy ». Dans *Historicizing Blake*. Sous la direction de Steve Clark et David Worrall, 43-58. Londres : Palgrave Macmillan UK.
- MELLOR, Anne K. 1974. *Blake's Human Form Divine*. Berkeley : University of California Press.
- MELLOR, Anne K. 1982. « Blake's Portrayal of Women ». *Blake/An Illustrated Quarterly* 16 (3) : 148-155.
- MINER, Paul. 2013. « William Blake's Creative Scripture ». *Literature and Theology* 27 (1) : 32-47.
- MITCHELL, W. J. T. 1986. « Visible Language: Blake's Wondrous Art of Writing ». Dans *Romanticism and Contemporary Criticism*. Sous la direction de Morris Eaves et Michael Fischer, 46-95. Ithaca, New York : Cornell University Press.
- MITCHELL, W. J. T. 1995. « Chaosthetics: Blake's Sense of Form ». *Huntington Library Quarterly* 58 (3/4) : 441-458.
- MITCHELL, W. J. T. (1978) 2019. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton : Princeton University Press.
- MORRIS, David B. 2012. « Dark Ecology: Bio-anthropocentrism in "The Marriage of Heaven and Hell" ». *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 19 (2) : 274-294.
- MYRONE, Martin, et Patti SMITH, dir. 2019. *William Blake*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press.
- NARAYAN, Gaura Shankar. 2010. *Real and Imagined Women in British Romanticism*. New York : Peter Lang.
- NORTHROP, Frye. 1986. « The Survival of Eros in Poetry ». Dans *Romanticism and Contemporary Criticism*. Sous la direction de Morris Eaves et Michael R. Fischer, 15-45. Ithaca, New York : Cornell University Press.
- NOVALIS. (1795) 2003. *Novalis: Fichte Studies*. New York : Cambridge University Press.
- OTTO, Peter. 2002. « A Sublime Allegory: Blake, Blake Studies, and the Sublime ». *The Eighteenth Century* 43 (1) : 61-84.
- OTTO, Peter. 2016. « Sex, Violence and the History of this World: Blake's Illustrations to the Book of Enoch ». Dans *Blake, Gender and Culture*. Sous la direction de Helen P. Bruder et Tristanne J. Connolly, 37-56. Londres : Routledge.
- OTTO, Peter. 2019. « The Ends of Illustration: Explanation, Critique, and the Political Imagination in Blake's Title-pages for Genesis ». Dans *Romanticism and Illustration*. Sous la direction de Ian Haywood, Mary L. Shannon, et Susan Matthews, 25-46. Cambridge : Cambridge University Press.
- OTTO, Rudolf. (1917) 2001. *Le sacré: l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*. Paris : Payot & Rivages.

- PALEY, Morton D. 1970. *Energy and the Imagination: A Study of the Development of Blake's Thought*. Oxford : Clarendon Press.
- PARSHALL, Peter. 2013. « Graphic Knowledge: Albrecht Dürer and the Imagination ». *The Art Bulletin* 95 (3) : 393-410.
- PICCITTO, Diane. 2018. « Apocalyptic Visions, Heroism, and Intersections of the Human and 'the Not Human' in Blake's Milton ». Dans *Beastly Blake*. Sous la direction de Helen P. Bruder et Tristanne J. Connolly, 111-133. Cham : Springer International Publishing.
- POETZSCH, Markus. 2006. « *Visionary dreaminess* »: *Readings in Romanticism's Quotidian Sublime*. New York : Routledge.
- POETZSCH, Markus, et Cassandra FALKE, dir. 2021. *Wild Romanticism*. Abingdon, Oxon : Routledge.
- PRATHER, Russell. 2007. « William Blake and the Problem of Progression ». *Studies in Romanticism* 46 (4) : 507-540.
- QUINNEY, Laura. 2009. *William Blake on Self and Soul*. Cambridge, United States : Harvard University Press.
- QUINNEY, Laura. 2019. « Mysticism ». Dans *William Blake in Context*. Sous la direction de Sarah Haggarty, 301-308. Cambridge : Cambridge University Press.
- RAJAN, Tilottama. 2019. « System, Myth, and Symbol ». Dans *William Blake in Context*. Sous la direction de Sarah Haggarty, 155-162. Cambridge : Cambridge University Press.
- RIDER, Jeff. 2017. « Le Merveilleux, le pseudo-merveilleux et l'énigme ». Dans *Merveilleux et marges dans le livre profane à la fin du Moyen Age (XIIIe-XVe siècles)*. Sous la direction de Adeline Latimier-Ionoff, Joanna Pavlevski-Malingre, et Alicia Servier, 17-24. Turnhout : Brepols.
- RISDEN, E. L. 2002. « William Blake and the Personal Epic Fantastic ». *Journal of the Fantastic in the Arts* 12 (4) : 417-424.
- ROSE, Edward J. 1980. « Blake's Human Root: Symbol, Myth, and Design ». *Studies in English Literature, 1500-1900* 20 (4) : 575-590.
- ROSSO, G. A. 2016a. « The Last Strumpet: Harlotry and Hermaphroditism in Blake's Rahab ». Dans *Blake, Gender and Culture*. Sous la direction de Helen P. Bruder et Tristanne J. Connolly, 25-36. Londres : Routledge.
- ROSSO, G. A. 2016b. *The Religion of Empire: Political Theology in Blake's Prophetic Symbolism*. Columbus : Ohio State University Press.
- ROWLAND, Christopher. 2014. « Blake: Text and Image ». Dans *The Edinburgh Companion to the Bible and the Arts*. Sous la direction de Stephen Prickett, 307-326. Édimbourg : Edinburgh University Press.

- SCHOCK, Peter A. 1993. « The Marriage of Heaven and Hell: Blake's Myth of Satan and Its Cultural Matrix ». *ELH* 60 (2) : 441-470.
- SCHUCHARD, Marsha Keith. 2016. « A Secret Common to our Blood': The Visionary Erotic Heritage of Blake, Thomas Butts and Mary Butts ». Dans *Blake, Gender and Culture*. Sous la direction de Helen P. Bruder et Tristanne J. Connolly, 71-82. Londres : Routledge.
- SHIOTA, Michelle N., Dacher KELTNER, et Amanda MOSSMAN. 2007. « The Nature of Awe: Elicitors, Appraisals, and Effects on Self-Concept ». *Cognition & Emotion* 21 (5) : 944-963.
- SIMONTON, Dean Keith, dir. 2014. *The Wiley Handbook of Genius*. Chichester, West Sussex : John Wiley & Sons.
- SMITH, Craig A., Eddie M. W. TONG, et Phoebe C. ELLSWORTH. 2014. « The Differentiation of Positive Emotional Experience as Viewed Through the Lens of Appraisal Theory ». Dans *Handbook of Positive Emotions*. Sous la direction de Michele M. Tugade, Michelle N. Shiota, et Leslie D. Kirby, 11-27. New York : The Guilford Press.
- STEMPEL, Daniel. 1967. « Coleridge and Organic Form: The English Tradition ». *Studies in Romanticism* 6 (2) : 89-97.
- STONE, Alison. 2011. « The Romantic Absolute ». *British Journal for the History of Philosophy* 19 (3) : 497-517.
- SUNG, Mei-Ying. 2016. *William Blake and the Art of Engraving*. Londres : Routledge.
- TAMBAR, Jaspreet S. 2017. « Coleridge's "Multëity in Unity" and the Statuesque and Picturesque Impulses ». *Studies in Romanticism* 56 (4) : 525-549.
- THOMAS, Sophie. 2008. *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*. New York : Routledge.
- THOMAS, Sophie. 2019. « 'With a Master's Hand and Prophet's Fire': Blake, Gray, and the Bard ». Dans *Romanticism and Illustration*. Sous la direction de Ian Haywood, Mary L. Shannon, et Susan Matthews, 47-69. Cambridge : Cambridge University Press.
- THOMPSON, E. P. 1993. *Witness Against the Beast: William Blake and the Moral Law*. New York : New Press.
- THURLEY, Geoffrey. 1983. « Defining Romanticism ». Dans *The Romantic Predicament*. Sous la direction de Geoffrey Thurley, 1-23. Londres : Palgrave Macmillan UK.
- TODOROV, Tzvetan. 1996. Introduction à *Écrits sur l'art*, par Johann Wolfgang von Goethe, 5-71. Paris : Flammarion.
- TOEWS, John E. 2013. « The Story of Sin in Genesis 3 ». Dans *The Story of Original Sin*, 4-14. Cambridge : The Lutterworth Press.
- TOTTLE, Brian. 1990. « Making a Name For Yourself: Blake and Paranoiac Identity ». *Oxford Literary Review* 12 (1-2) : 195-214.

- TOWNSEND, Joyce, dir. 2003. *William Blake: The Painter at Work*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press.
- VINE, Steve. 2002. « Blake's Material Sublime ». *Studies in Romanticism* 41 (2) : 237-257.
- VISCOMI, Joseph. 1993. *Blake and the Idea of the Book*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press.
- WAHL, Jean. 2016. « Magic and Romanticism: Notes on Novalis and Blake ». Dans *Human Existence and Transcendence*, 79-87. Notre Dame : University of Notre Dame Press.
- WARNER, Nicholas O. 1982. « The Iconic Mode of William Blake ». *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 36 (4) : 219-234.
- WEISKEL, Thomas. (1976) 2019. *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press.
- WELCH, Dennis M. 1986. « "Cloth'd with Human Beauty": "Milton" and Blake's Incarnational Aesthetic ». *Religion & Literature* 18 (2) : 1-15.
- WELCH, Dennis M. 2006. « Blake and the Web of Interest and Sensibility ». *South Atlantic Review* 71 (3) : 29-56.
- WILLIAMS, Anne. 1995. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago : University of Chicago Press.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (1953) 1998. *Philosophical Investigations*. Charlottesville, Virginia : InteLex Corporation.
- WRIGHT, Julia Margaret. 2004. *Blake, Nationalism, and the Politics of Alienation*. Athens, Ohio : Ohio University Press.
- ZANGWILL, Nick. 2001. « Formal Natural Beauty ». *Proceedings of the Aristotelian Society* 101 (1) : 209-224.

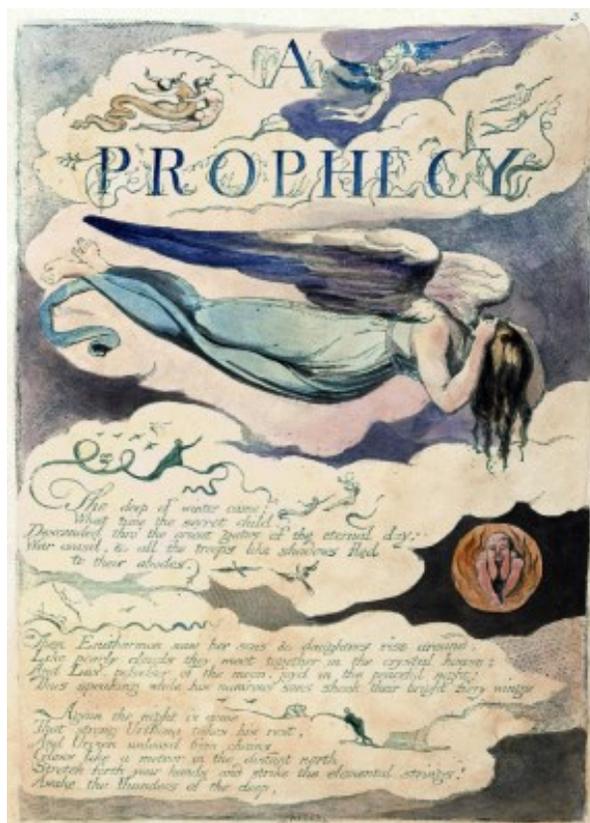
ANNEXE¹²

Figure 1 – (gauche) – *The Song of Los*, copie A, composition en 1795, impression de 1795, gravure à l’eau-forte en relief, avec impression en couleurs et coloration manuelle, sur papier vélin, British Museum, Londres. Objet 5. 23,2 x 17,5 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/s-los.a?descId=s-los.a.illbk.05>

Figure 2 – (droite) – *Europe a Prophecy*, copie D, composition en 1794, impression de 1794, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec impression en couleurs et coloration manuelle, sur papier vélin, British Museum, Londres. Objet 5. 23,6 x 16,7 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/europe.d?descId=europe.d.illbk.05>

¹² Les informations des légendes s’appliquent aux copies des livres illustrés plutôt qu’aux illustrations individuelles. *The William Blake Archive* mentionne parfois l’application d’un matériau, par exemple l’aquarelle, mais il n’est pas toujours possible de déterminer à quelle illustration s’applique la spécification matérielle. Conséquemment, chaque légende reflète une copie d’un livre illustré, à l’exception du numéro d’objet et des dimensions, qui s’appliquent à une planche donnée. Par exemple, dans la première légende de l’annexe, les informations concernent la copie A de *The Song of Los*. Le numéro d’objet (5) et les dimensions (23,2 x 17,5 cm) s’appliquent à la planche elle-même, soit cette illustration.

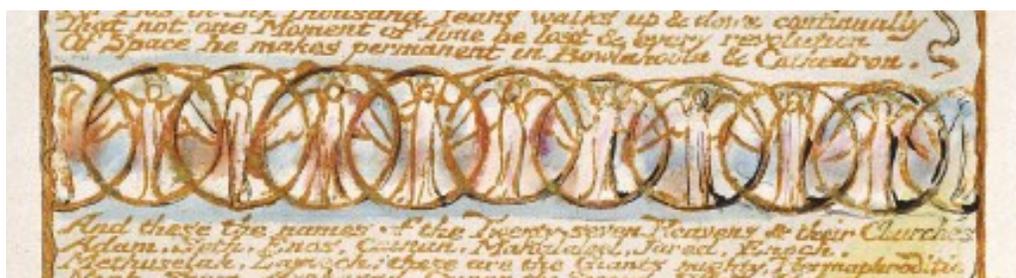
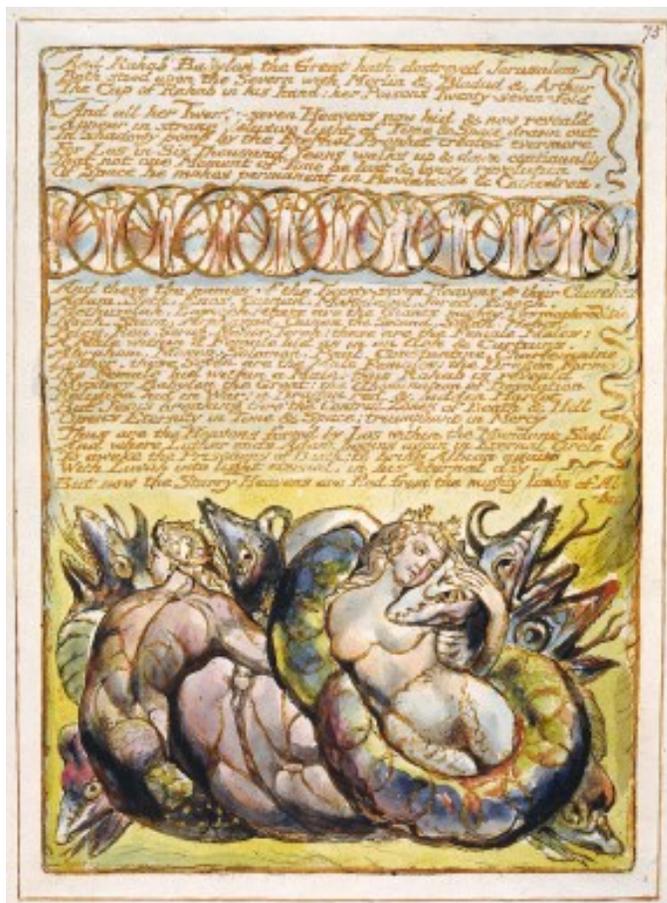
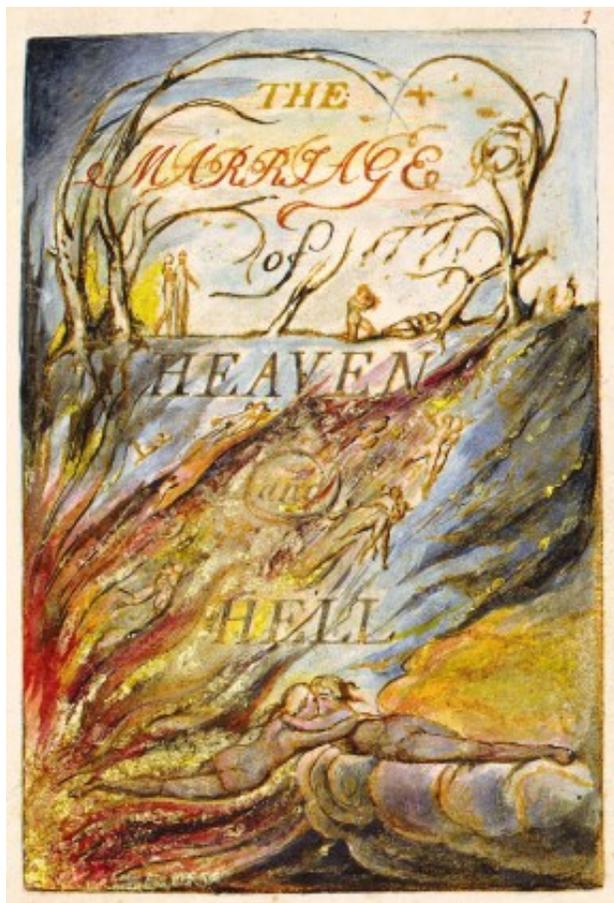


Figure 3 – (haut à gauche) – *The Marriage of Heaven and Hell*, copie H, composition en 1790, impression de 1790, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle importante, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 1. 15,2 x 10,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/mhh.h?descId=mhh.h.illbk.01>

Figure 4 – (haut à droite) – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 75. 22,7 x 16,4 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.75>

Figure 5 – (bas) *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 75. 22,7 x 16,4 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.75>

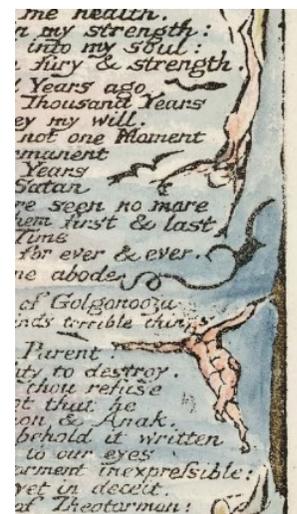


Figure 6 – (haut à gauche) *The Book of Thel*, copie K, composition en 1789, impression de c. 1789, gravure à l'eau-forte en relief, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, New Haven. Objet 2. 15,5 x 10,7. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/thel.k?descId=thel.k.illbk.02>

Figure 7 – (haut, centre gauche) *Visions of the Daughters of Albion*, copie O, composition en 1793, impression de c. 1818, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, sur papier vélin, British Museum, Londres. Objet 2. 16,3 x 12,9 cm. Détail. <http://www.blakearchive.org/copy/vda.o?descId=vda.o.illbk.02>

Figure 8 – (haut, centre droit) *Milton a Poem*, copie B, composition en c. 1804-1811, impression de c. 1811, gravure à l'eau-forte et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Huntington Library, Art Collections and Botanical Garden, San Marino. Objet 10. 14,3 x 10,8 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/milton.b?descId=milton.b.illbk.10>

Figure 9 – (haut à droite) *Milton a Poem*, copie B, composition en c. 1804-1811, impression de c. 1811, gravure à l'eau-forte et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Huntington Library, Art Collections and Botanical Garden, San Marino. Objet 20. 16 x 12 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/milton.b?descId=milton.b.illbk.20>

Figure 10 – (bas à gauche) *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 4. 22,5 x 16,3 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.04>



When he had so spoken: I beheld the A
 retched out his arms embracing the fan
 he was consumed and arose as Elija
 Note. This Angel, who is now become a

Figure 11 – (haut à gauche) *America a Prophecy*, copie O, composition en 1793, impression de 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle importante, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 17. 23,7 x 17 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/america.o?descId=america.o.illbk.17>

Figure 12 – (haut à droite) *The Marriage of Heaven and Hell*, copie I, composition en 1790, impression de 1827, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle avec aquarelle et poudre d'or, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 16. 16,6 x 10,2 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/mhh.i?descId=mhh.i.illbk.16>

Figure 13 – (centre à gauche) *Visions of the Daughters of Albion*, copie P, composition en 1793, impression de c. 1818, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 10. 16,9 x 12,0 cm. Détail. <http://www.blakearchive.org/copy/vda.p?descId=vda.p.illbk.10>

Figure 14 – (centre à droite) *America a Prophecy*, copie M, composition en 1793, impression de c. 1807, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, sur papier vélin, avec coloration manuelle étendue, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 1. 23,4 x 16,9 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/america.m?descId=america.m.illbk.01>

Figure 15 – (bas) *The Marriage of Heaven and Hell*, copie E, composition en 1790, impression de 1794, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec impression en couleurs et coloration manuelle, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 24. 14,8 x 9,8 cm. Détail.

<http://www.blakearchive.org/copy/mhh.e?descId=mhh.e.illbk.24>

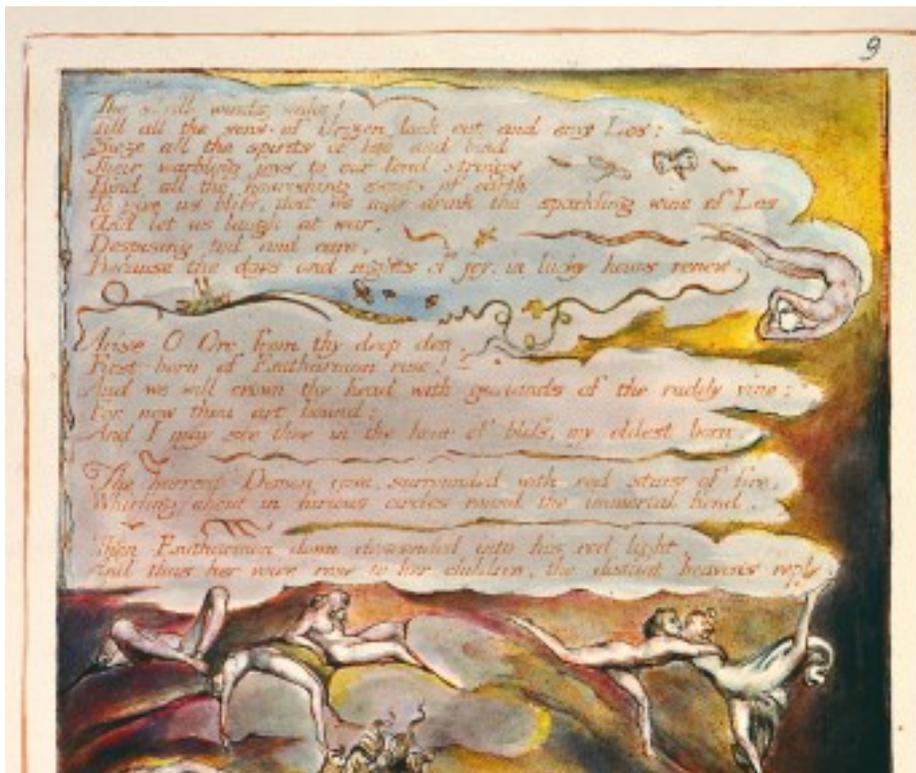
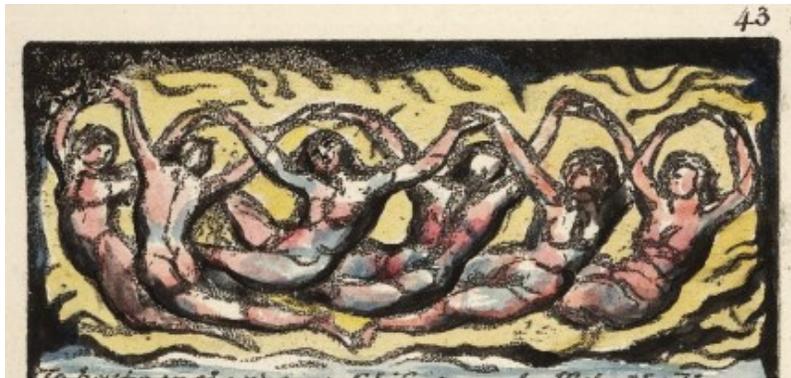
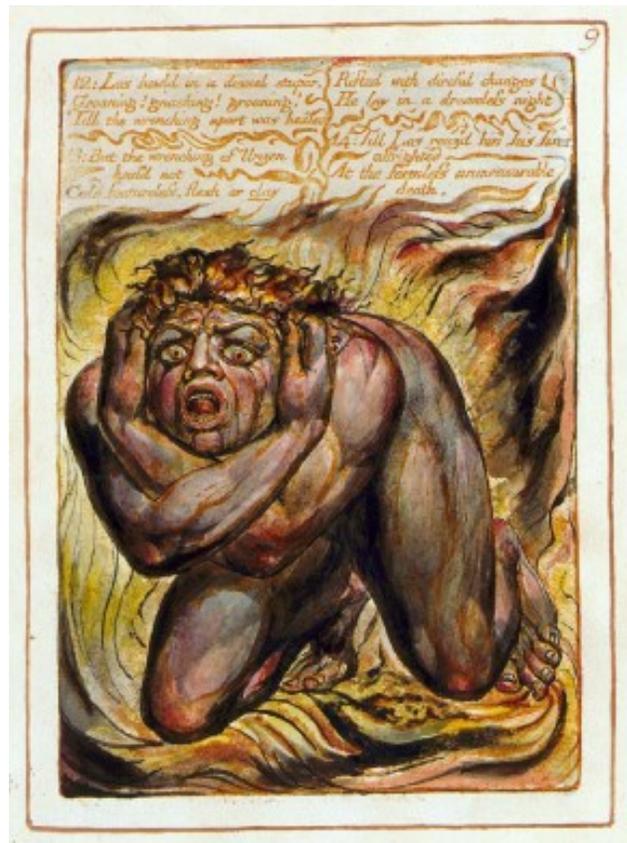
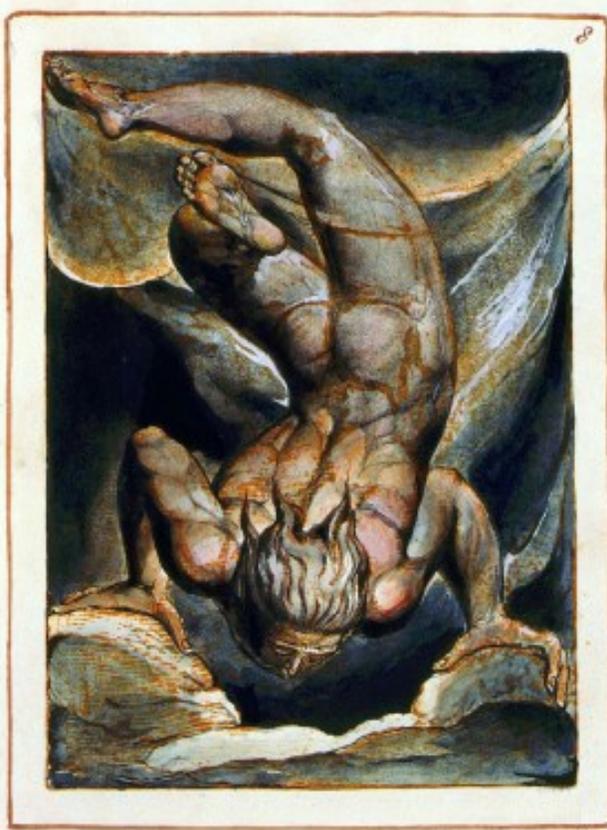


Figure 16 – (haut) – *Milton a Poem*, copie B, composition entre c. 1804-1811, impression de c. 1811, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Huntington Library, Art Collections and Botanical Gardens, San Marino. Objet 43. 14,4 x 10,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/milton.b?descId=milton.b.illbk.43>

Figure 17 – (bas) – *Europe a Prophecy*, copie K, composition en 1794, impression de 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle étendue, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 9. 23, 1 x 16,4 cm. Détail. <http://www.blakearchive.org/copy/europe.k?descId=europe.k.illbk.09>



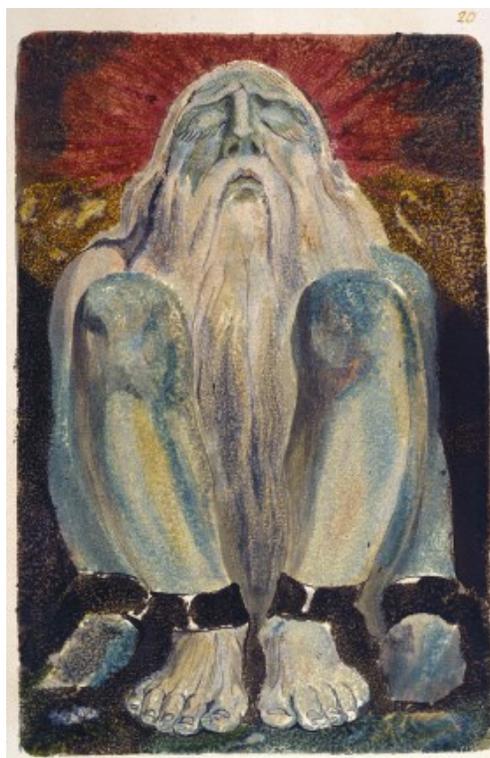
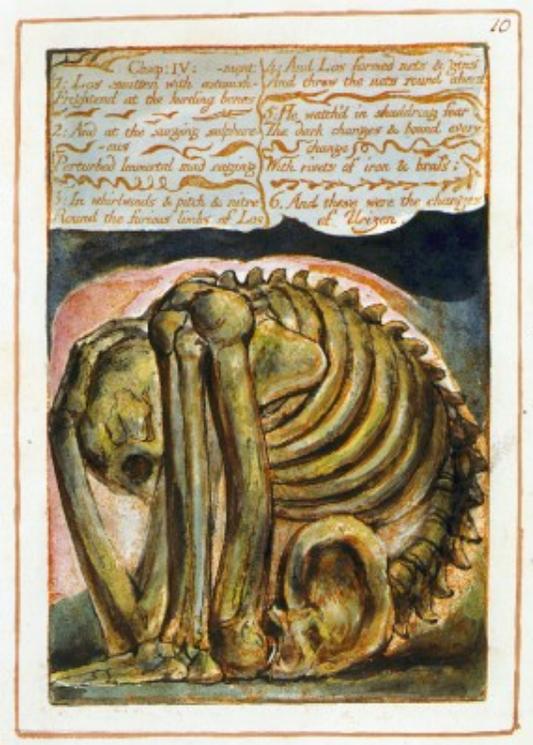


Figure 18 – (page précédente, haut à gauche) – *The First Book of Urizen*, copie G, composition en 1794, impression de c. 1818, gravure à l'eau-forte en relief avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Library of Congress, Washington D.C. Objet 6. 15,4 x 10,2 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/urizen.g?descId=urizen.g.illbk.06>

Figure 19 – (page précédente, haut à droite) – *The First Book of Urizen*, copie G, composition en 1794, impression de c. 1818, gravure à l'eau-forte en relief avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Library of Congress, Washington D.C. Objet 7. 14,2 x 11,7 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/urizen.g?descId=urizen.g.illbk.07>

Figure 20 – (page précédente, bas à gauche) – *The First Book of Urizen*, copie G, composition en 1794, impression de c. 1818, gravure à l'eau-forte en relief avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Library of Congress, Washington D.C. Objet 8. 14,5 x 10,4 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/urizen.g?descId=urizen.g.illbk.08>

Figure 21 – (page précédente, bas à droite) – *The First Book of Urizen*, copie G, composition en 1794, impression de c. 1818, gravure à l'eau-forte en relief avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Library of Congress, Washington D.C. Objet 9. 14,9 x 10,5 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/urizen.g?descId=urizen.g.illbk.09>

Figure 22 – (haut à gauche) – *The First Book of Urizen*, copie G, composition en 1794, impression de c. 1818, gravure à l'eau-forte en relief avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Library of Congress, Washington D.C. Objet 10. 15 x 10,1 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/urizen.g?descId=urizen.g.illbk.10>

Figure 23 – (haut à droite) – *The First Book of Urizen*, copie D, composition en 1794, impression de 1974, gravure à l'eau-forte en relief avec impression en couleurs et coloration manuelle, sur papier vélin, British Museum, Londres. Objet 20. 15,6 x 10,1 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/urizen.d?descId=urizen.d.illbk.20>

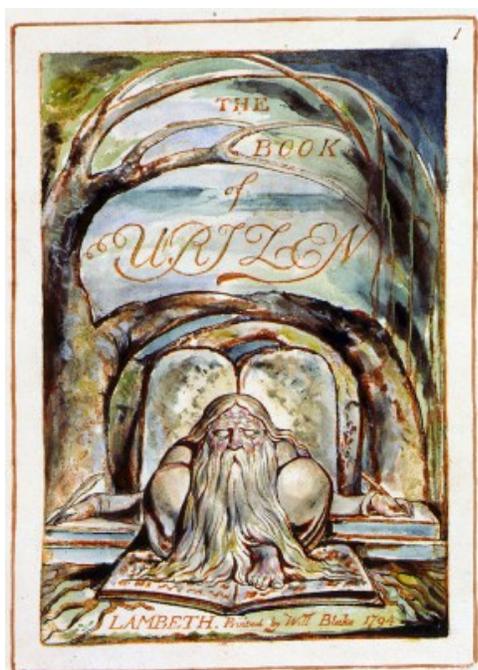


Figure 24 – (haut à gauche) – *The First Book of Urizen*, copie G, composition en 1794, impression de c. 1818, gravure à l’eau-forte en relief, avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Library of Congress, Washington D.C. Objet 1. 14,9 x 10,3 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/urizen.g?descId=urizen.g.illbk.01>

Figure 25 – (haut à droite) – *Songs of Innocence and of Experience*, copie AA, composition en 1789 et en 1794, impression de 1826, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 8. 11,9 x 7,7 cm. Détail. <http://www.blakearchive.org/copy/songsie.aa?descId=songsie.aa.illbk.08>

Figure 26 – (droite au centre) – *Songs of Innocence and of Experience*, copie Z, composition en 1789 et en 1794, impression de 1826, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Library of Congress, Washington D.C. Objet 5. 11,1 x 6,9 cm. Détail. <http://www.blakearchive.org/copy/songsie.z?descId=songsie.z.illbk.05>

Figure 27 – (droite au bas) – *Songs of Innocence and of Experience*, copie AA, composition en 1789 et en 1794, impression de 1826, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 22. 11,6 x 7,7 cm. Détail. <http://www.blakearchive.org/copy/songsie.aa?descId=songsie.aa.illbk.22>

Figure 28 – (gauche au bas) – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 9. 22,5 x 16,4 cm. Détail. <http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.09>

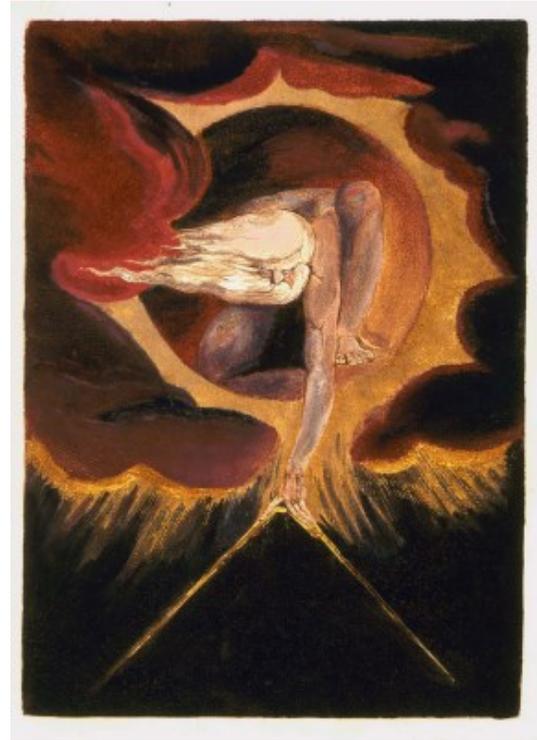
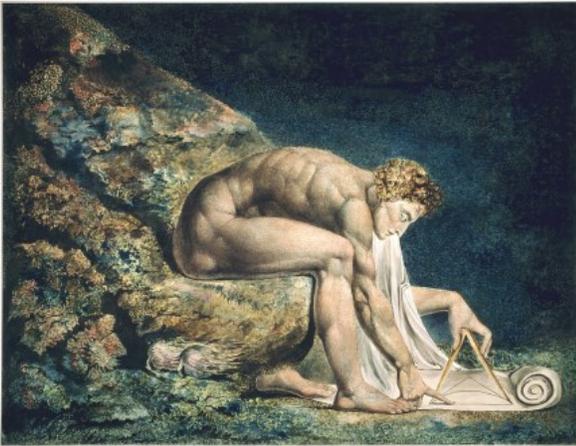


Figure 29 – (haut à gauche) – *Newton*, composition en 1795, impression de c. 1805, 46 x 60 cm, impression en couleurs planographique avec aquarelle, ainsi que des ajouts à l'encre, sur papier vélin, Tate Collection.
<http://www.blakearchive.org/copy/cpd?descId=but306.1.cprint.01>

Figure 30 – (haut à droite) – *Europe a Prophecy*, copie B, composition en 1794, impression de 1974, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec impression en couleurs et coloration manuelle, sur papier vélin, Glasgow University Library, Glasgow. Objet 1. 23,4 x 16,9 cm.
<http://www.blakearchive.org/copy/europe.b?descId=europe.b.illbk.01>

Figure 31 – (bas à gauche) – *The Marriage of Heaven and Hell*, copie H, composition en 1790, impression de 1790, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle étendue, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 15. 14,9 x 10,2 cm.
<http://www.blakearchive.org/copy/mhh.h?descId=mhh.h.illbk.15>

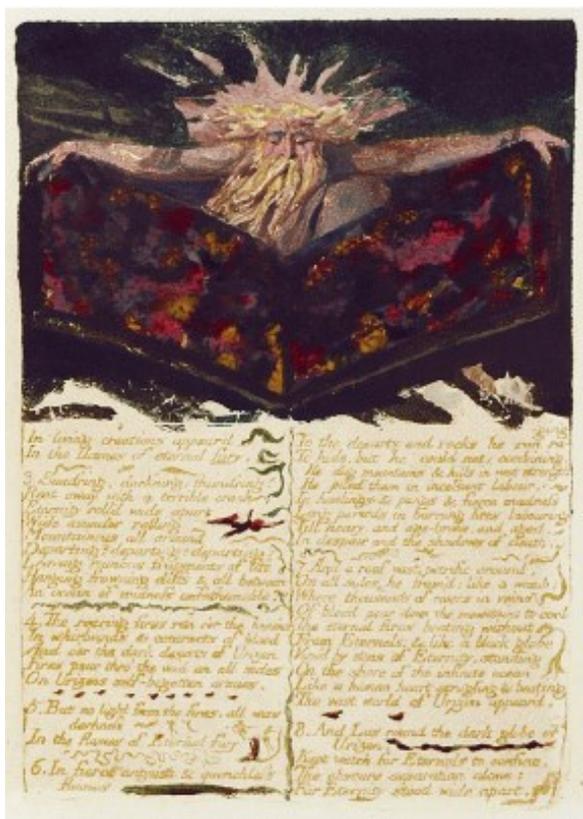


Figure 32 – (page précédente, haut à gauche) – *Visions of the Daughters of Albion*, copie P, composition en 1793, impression de c. 1818, gravure à l'eau-forte en relief, avec encre noire cernée de blanc, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 6. 16,8 x 11,6 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/vda.p?descId=vda.p.illbk.06>

Figure 33 – (page précédente, haut à droite) – *America a Prophecy*, copie O, composition en 1793, impression de 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 15. 23,6 x 17,4 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/america.o?descId=america.o.illbk.15>

Figure 34 – (page précédente, bas à gauche) – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 37. 22,6 x 16,3 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.37>

Figure 35 – (page précédente, bas à droite) – *America a Prophecy*, copie M, composition en 1793, impression de c. 1807, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle étendue, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 10. 23,5 x 16,7 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/america.m?descId=america.m.illbk.10>

Figure 36 – (haut) – *The First Book of Urizen*, copie J, composition en 1794, impression de 1794, gravure à l'eau-forte en relief et impression en couleurs, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Albertina, Vienne. Objet 5. 14,9 x 10,5 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/urizen.j?descId=urizen.j.illbk.05>

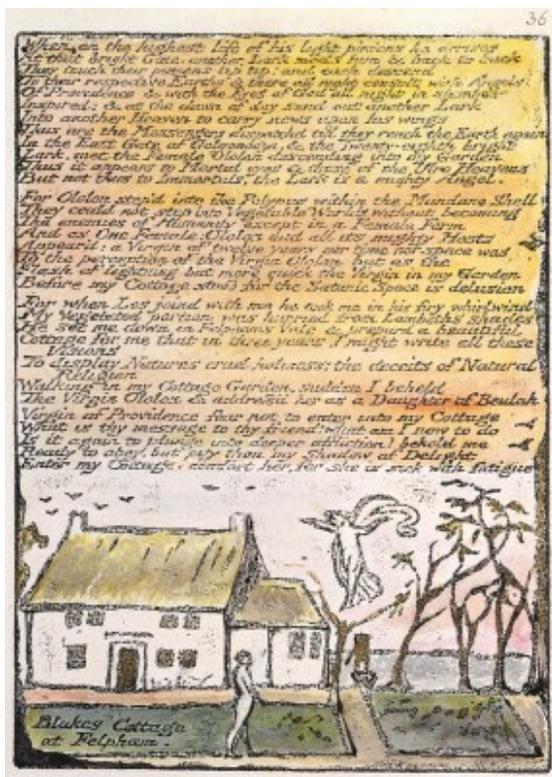


Figure 37 – (gauche) – *Milton a Poem*, copie A, composition entre c. 1804 et 1811, impression de c. 1811, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, British Museum, Londres. Objet 36. 14,1 x 10,2 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/milton.a?descId=milton.a.illbk.36>

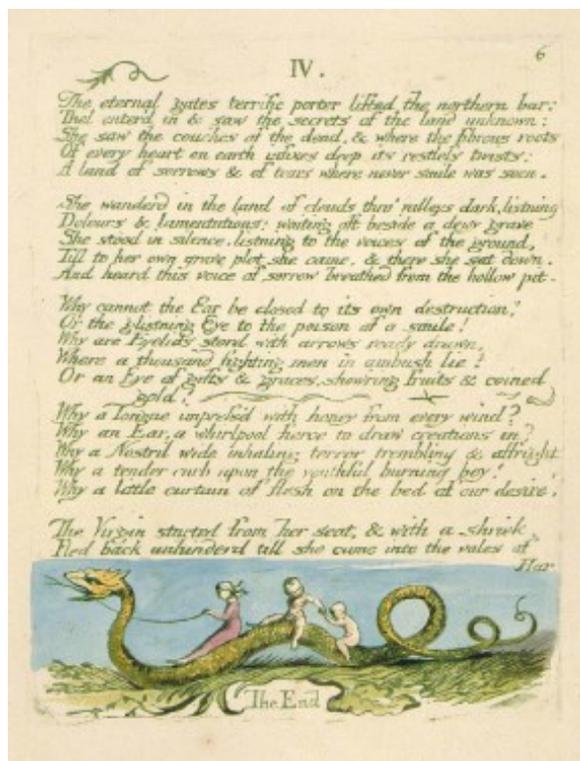


Figure 38 – (droite) – *The Book of Thel*, copie H, composition en 1789, impression de c. 1789, gravure à l'eau-forte en relief, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Rosenwald Collection, The Library of Congress, Washington, D.C. Objet 8. 14,1 x 10,9 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/thel.h?descId=thel.h.illbk.08>

Figure 39 – (page suivante, haut à gauche) – *Songs of Innocence and of Experience*, copie Y, composition en 1789 et en 1794, impression de 1825, gravure à l'eau-forte en relief, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Metropolitan Museum of Art, New York. Objet 11. 11 x 7,1 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/songsie.y?descId=songsie.y.illbk.11>

Figure 40 – (page suivante, haut à droite) – *Songs of Innocence and of Experience*, copie AA, composition en 1789 et en 1794, impression de 1826, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 25. 11,1 x 6,8 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/songsie.aa?descId=songsie.aa.illbk.25>

Figure 41 – (page suivante, bas à gauche) – *Songs of Innocence and of Experience*, copie Z, composition en 1789 et en 1794, impression de 1826, gravure à l'eau-forte en relief, coloration manuelle, sur papier vélin, Lessing J. Rosenwald Collection, The Library of Congress, Washington, D.C. Objet 18. 11,2 x 7 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/songsie.z?descId=songsie.z.illbk.18>

Figure 42 – (page suivante, bas à droite) – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 45. 22,6 x 16,3 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.45>





Figure 43 – (haut à gauche) – *Songs of Innocence and of Experience*, copie Y, composition en 1789 et en 1794, impression de 1825, gravure à l'eau-forte en relief, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Metropolitan Museum of Art, New York. Objet 16. 11,3 x 7,2 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/songsie.y?descId=songsie.y.illbk.16>

Figure 44 – (haut à droite) – *The Marriage of Heaven and Hell*, copie I, composition en 1790, impression de 1827, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle étendue avec aquarelle et poudre d'or, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 11. 15 x 9,9 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/mhh.i?descId=mhh.i.illbk.11>

Figure 45 – (page suivante, haut à gauche) – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 78. 21 x 16,1 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.78>

Figure 46 – (page suivante, haut à droite) – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 18. 22,5 x 16,4 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.18>

Figure 47 – (page suivante, bas à gauche) – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 71. 22,1 x 17,1 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.71>

Figure 48 – (page suivante, bas à droite) – *The First Book of Urizen*, copie B, composition en 1794, impression de 1795, gravure à l'eau-forte en relief, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Morgan Library and Museum, New York. Objet 2. 16,8 x 10,3 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/urizen.b?descId=urizen.b.illbk.02>

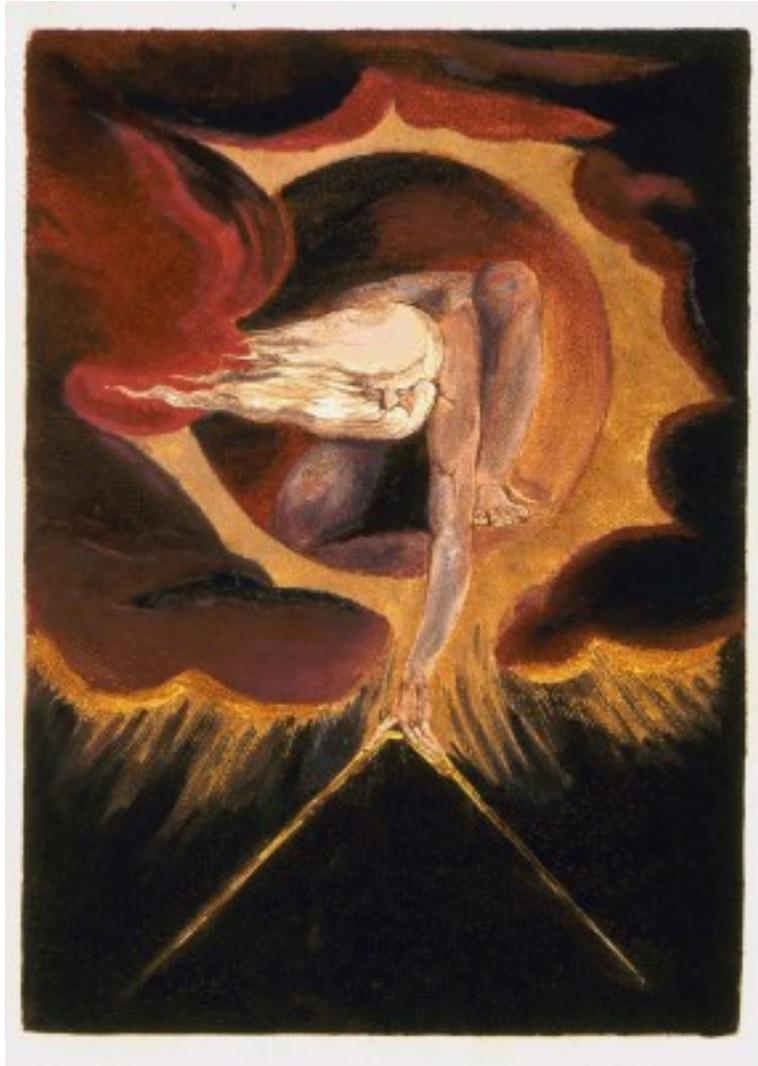


Figure 49 – *Europe a Prophecy*, copie B, composition en 1974, impression de 1794, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec impression en couleurs et coloration manuelle, sur papier vélin, Glasgow University Library, Glasgow, Scotland. Objet 1. 23,4 x 16,9 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/europe.b?descId=europe.b.illbk.01>

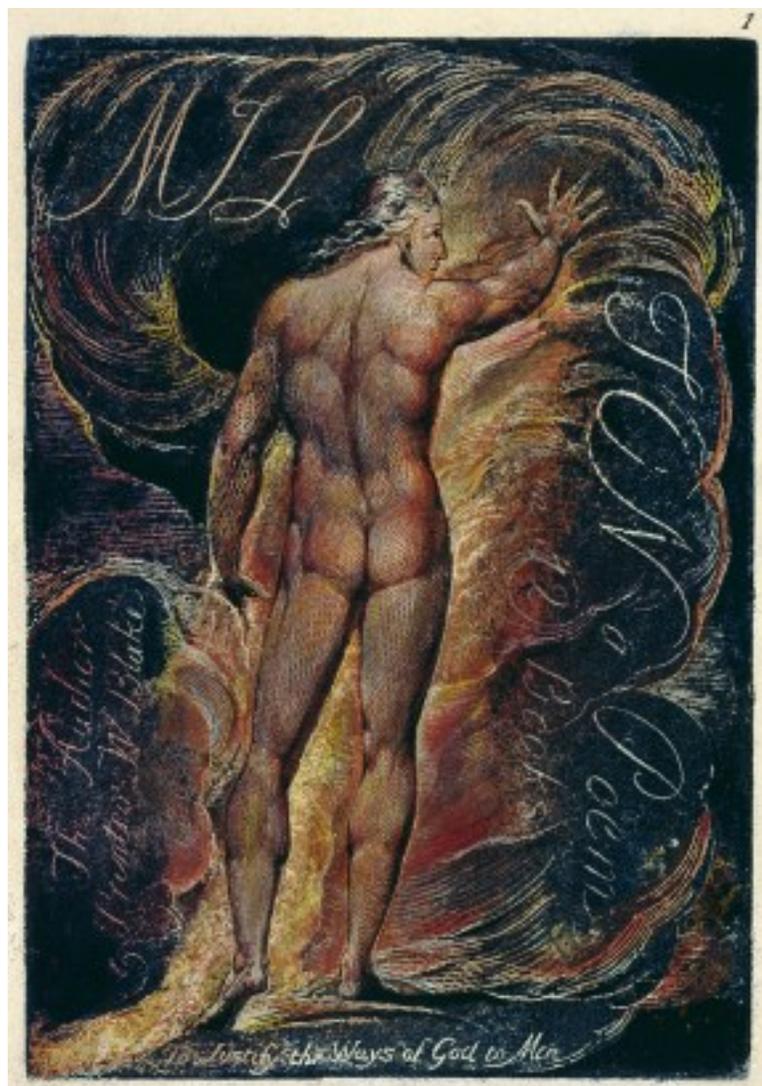


Figure 50 – *Milton a Poem*, copie D, composition c. 1804-1811, impression de 1818, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Library of Congress, Washington D.C. Objet 1. 16 x 11,2 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/milton.d?descId=milton.d.illbk.01>

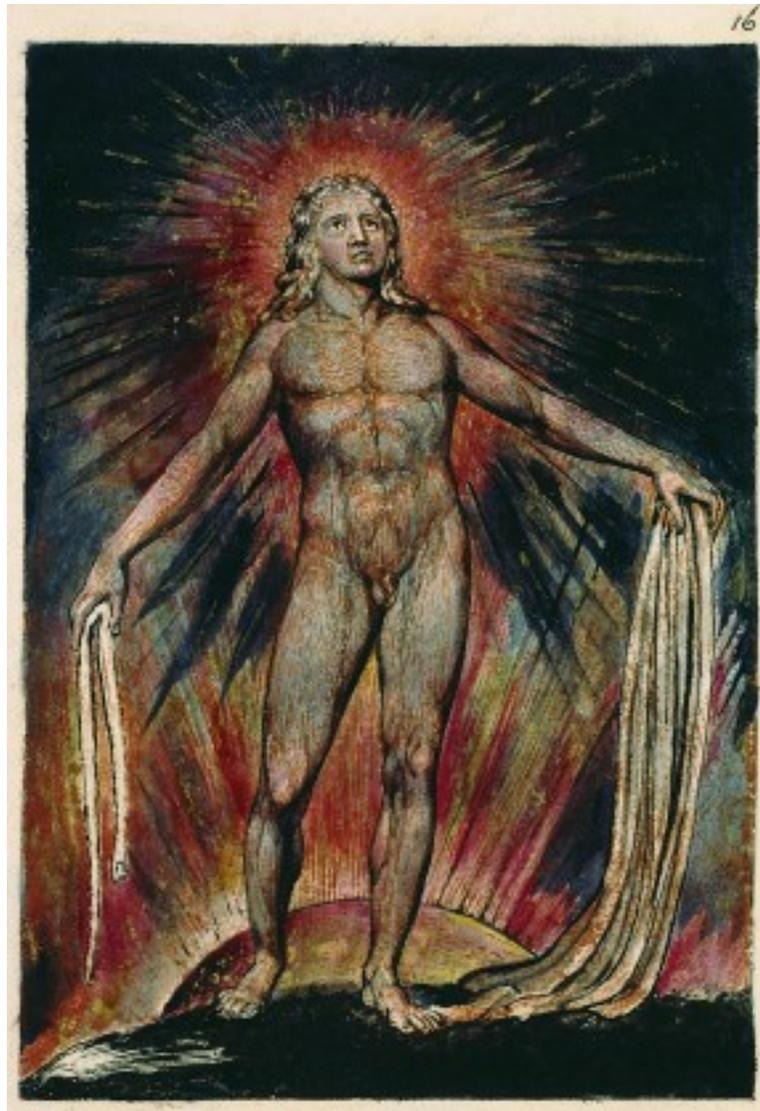


Figure 51 – *Milton a Poem*, copie D, composition c. 1804-1811, impression de 1818, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, The Library of Congress, Washington D.C. Objet 16. 16 x 11,1 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/milton.d?descId=milton.d.illbk.16>



Figure 52 – *Songs of Innocence and of Experience*, copie AA, composition en 1789 et en 1794, impression de 1826, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 10. 11,1 x 6,7 cm.
<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.aa?descId=songsie.aa.illbk.10>

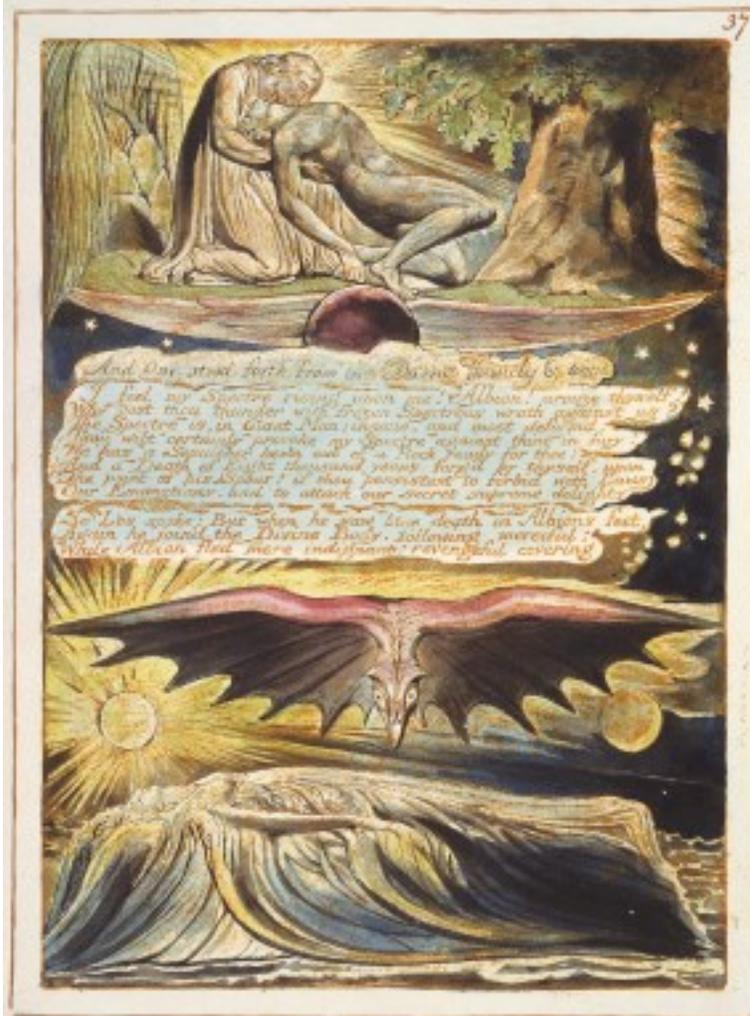


Figure 53 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 37. 22,6 x 16,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.37>



Figure 54 – *Songs of Innocence and of Experience*, copie Y, composition en 1789 et 1794, impression de 1825, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin. Metropolitan Museum of Art, New York. Objet 21. 11 x 6,8 cm.
<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.y?descId=songsie.y.illbk.21>



Figure 55 – *Songs of Innocence and of Experience*, copie Z, composition en 1789 et en 1794, impression de 1826, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Library of Congress, Washington D.C. Objet 20. 11,1 x 6,9 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.z?descId=songsie.z.illbk.20>

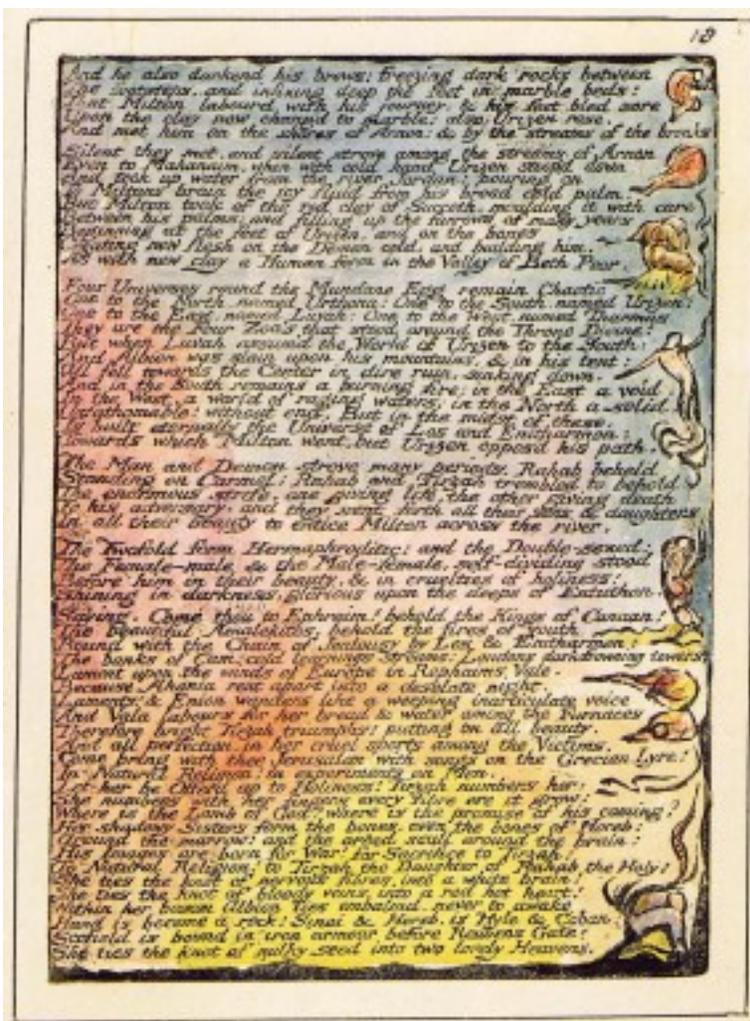


Figure 56 – *Milton a Poem*, copie C, composition en c. 1804-1811, impression de c. 1811, gravure à l'eau-forte et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Lenox Library, New York Public Library, New York. Objet 20. 16 x 11.5 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/milton.c?descId=milton.c.illbk.20>

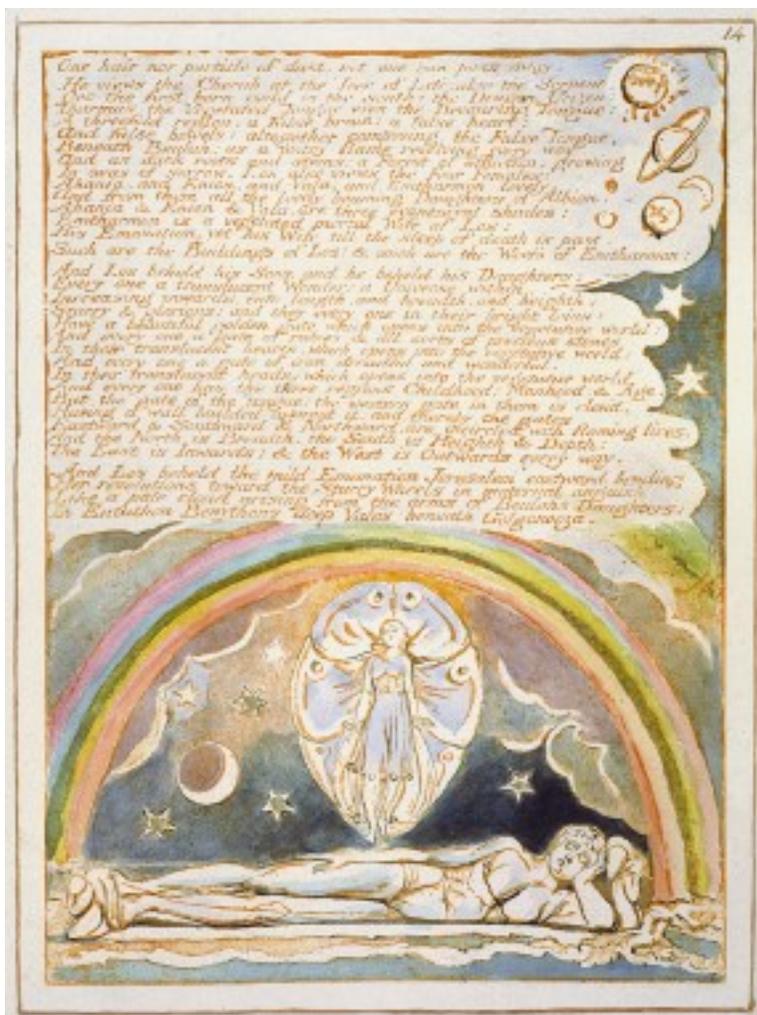


Figure 57 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 14. 22,5 x 16,4 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.14>



Figure 58 – *The Marriage of Heaven and Hell*, copie F, composition en 1790, impression de 1794, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec impression en couleurs et coloration manuelle, sur papier vélin, Morgan Library and Museum, New York. Objet 21. 15,3 x 10, 8 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/mhh.f?descId=mhh.f.illbk.21>



Figure 59 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 28. 22,5 x 16,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.28>

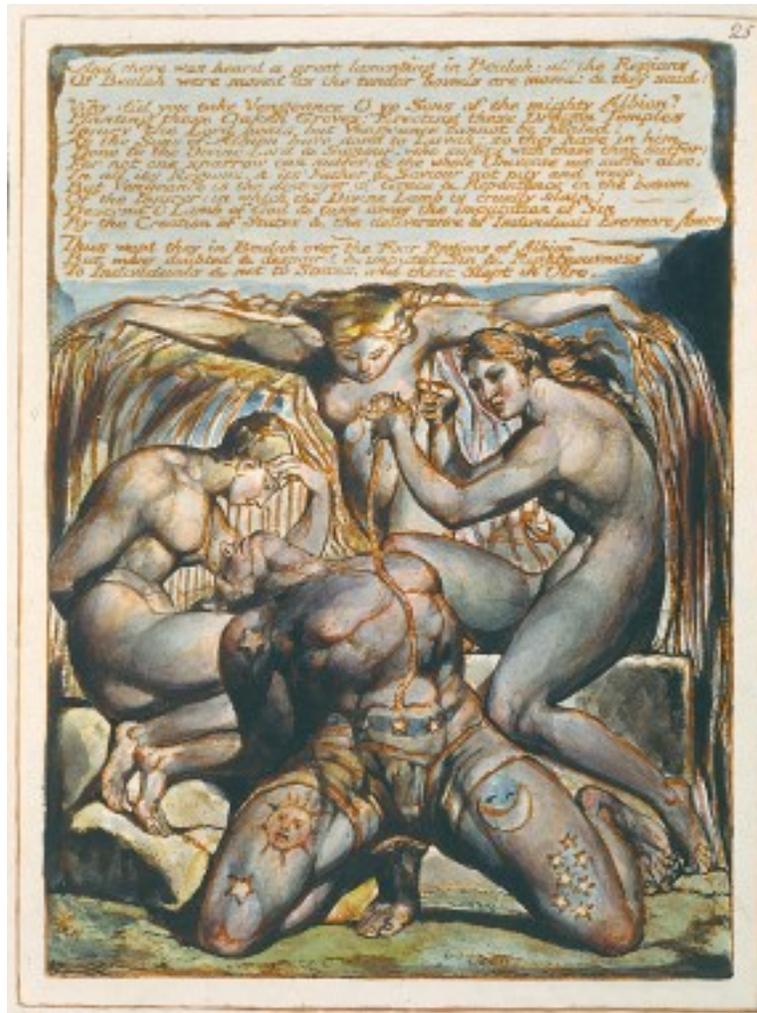


Figure 60 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 25. 22,2 x 16,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.25>



Figure 61 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 15. 21,3 x 15,1 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.15>

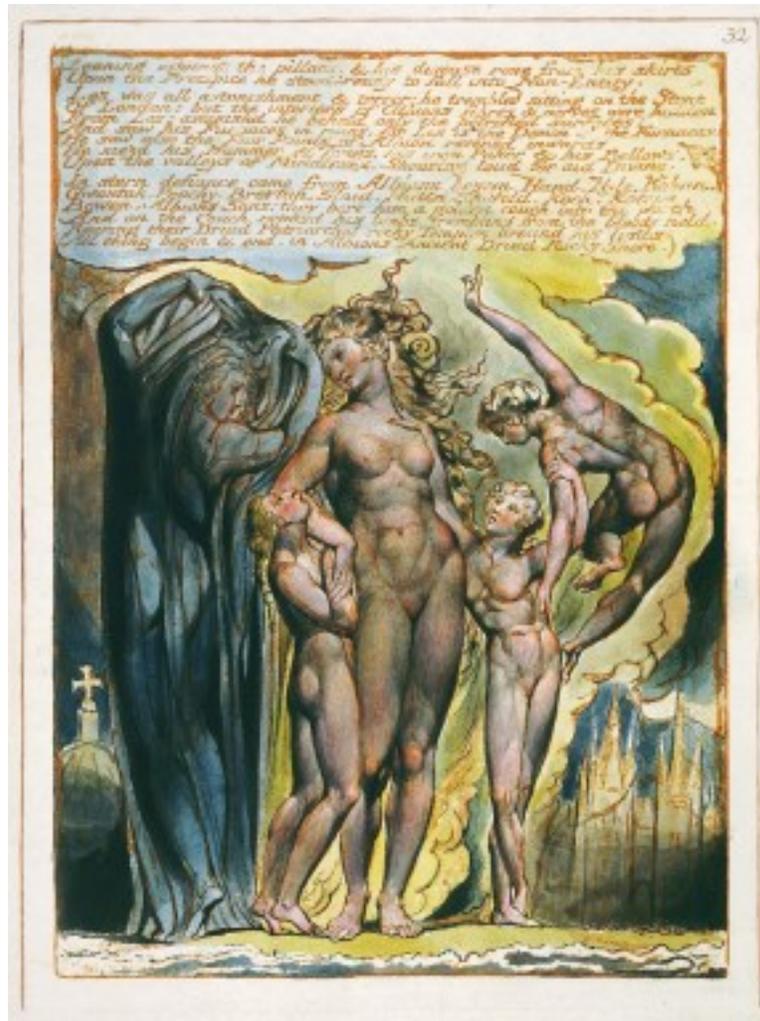


Figure 62 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 32. 22,3 x 16,3 cm.
<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.32>

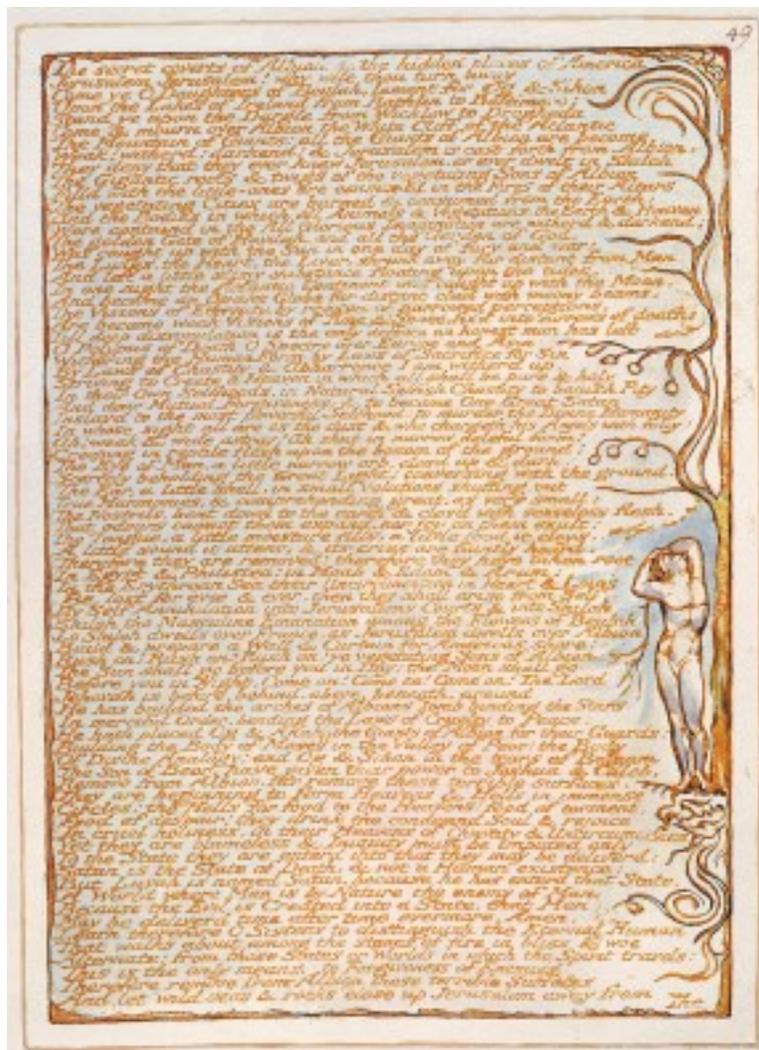


Figure 63 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 49. 21,4 x 15,2 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.49>

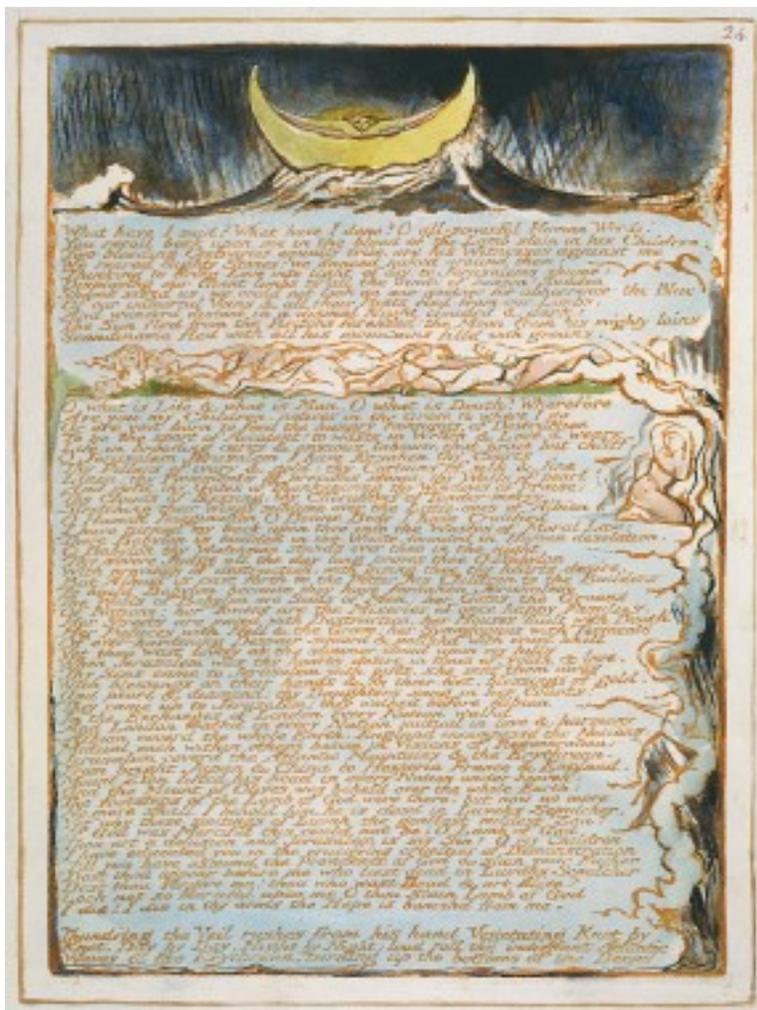


Figure 64 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 24. 22,6 x 16,5 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.24>

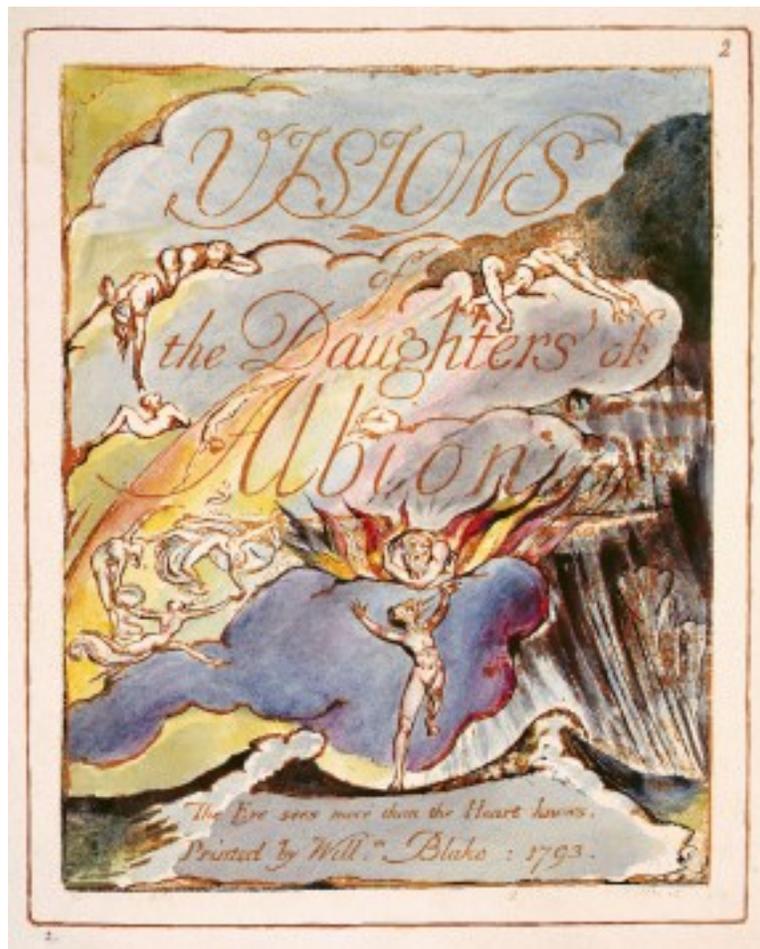


Figure 65 – *Visions of the Daughters of Albion*, copie P, composition en 1793, impression en c. 1818, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 2. 16,3 x 12,9 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/vda.p?descId=vda.p.illbk.02>



Figure 66 – *The First Book of Urizen*, copie B, composition en 1794, impression de 1795, gravure à l'eau-forte en relief, avec coloration manuelle, avec encre verte, sur papier vélin, Morgan Library and Museum, New York. Objet 2. 16,8 x 10,3 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/urizen.b?descId=urizen.b.illbk.02>

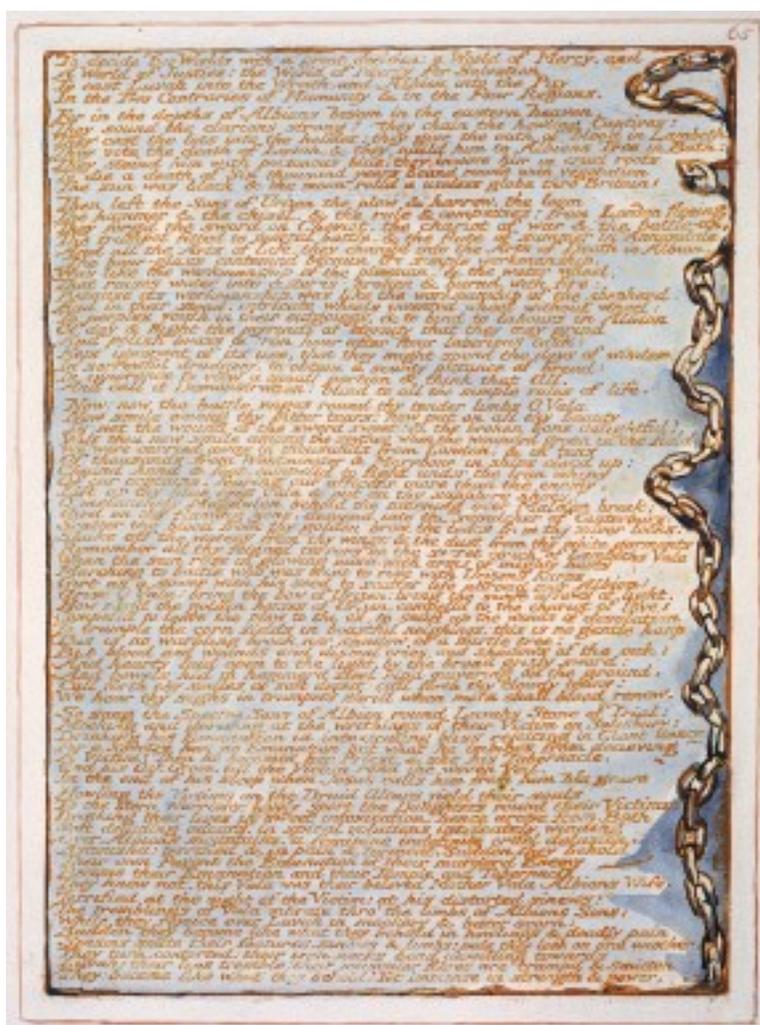


Figure 67 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 65. 22,3 x 16,2 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.65>

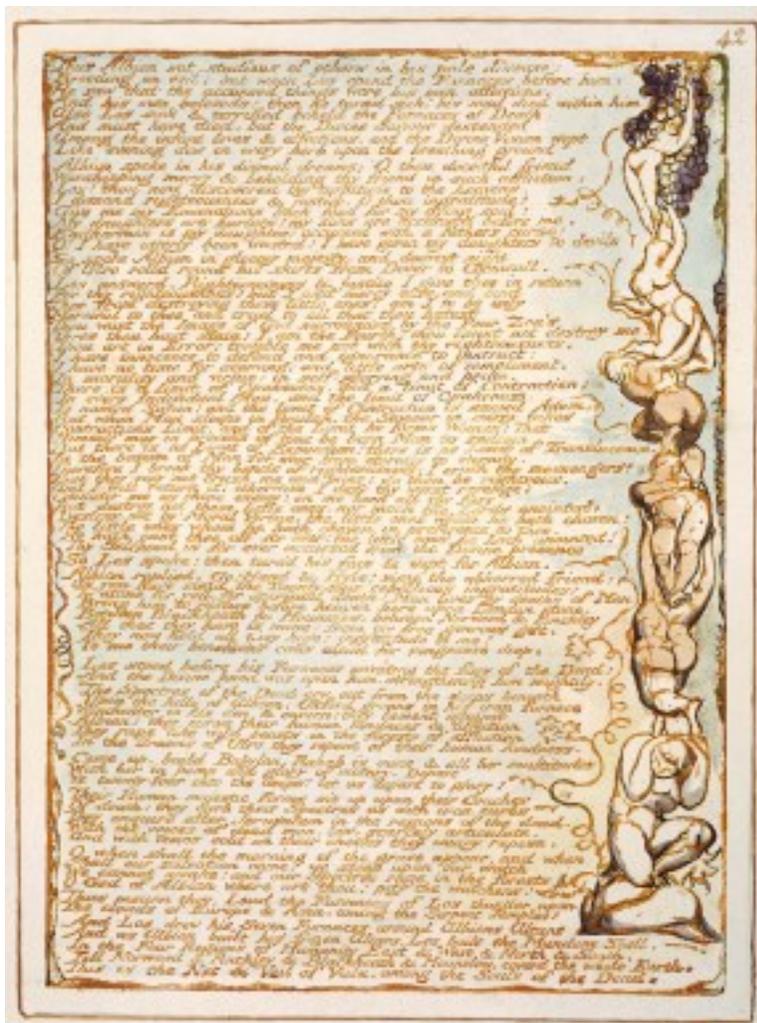


Figure 68 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 42. 22,5 x 16,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.42>

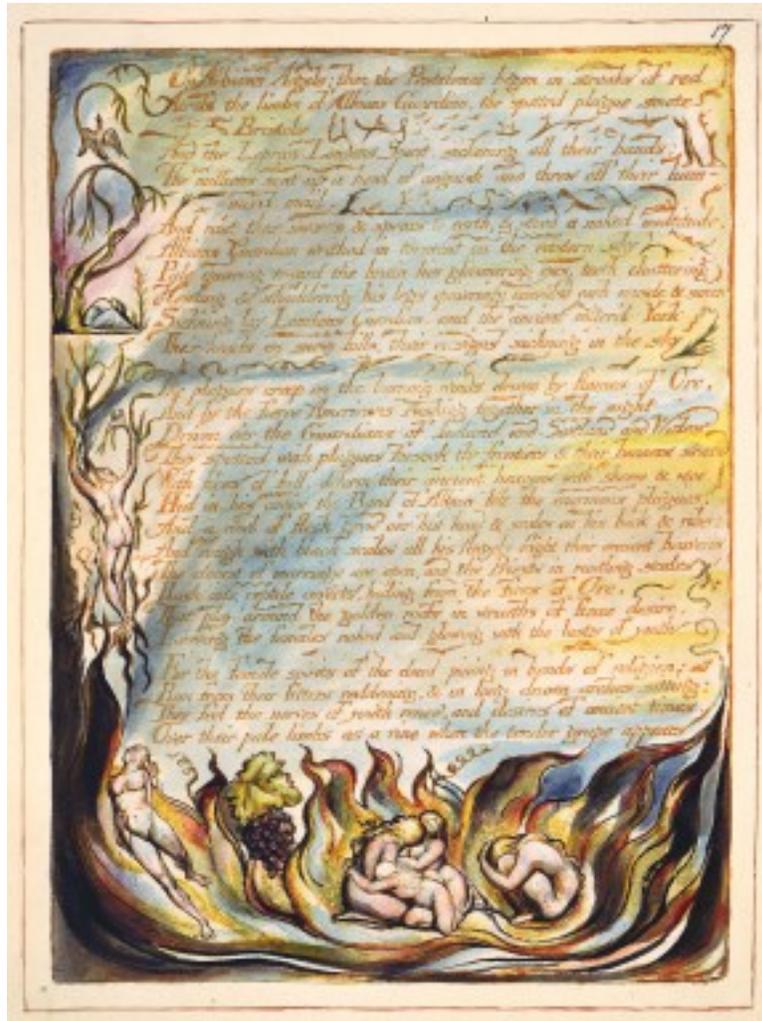


Figure 69 – *America a Prophecy*, copie O, composition en 1793, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle étendue, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 17. 23,7 x 17 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/america.o?descId=america.o.illbk.17>

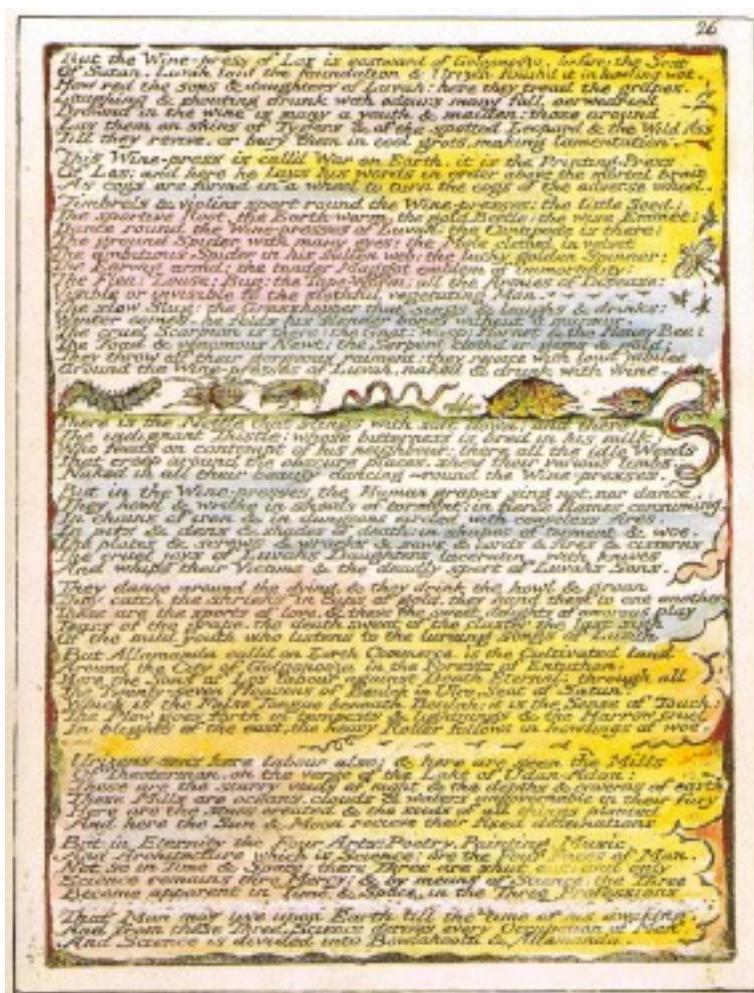


Figure 71 – Milton a Poem, copie C, composition en c. 1804-1811, impression de c. 1811, gravure à l'eau-forte et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Lenox Library, New York Public Library, New York. Objet 28. 16 x 12 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/milton.c?descId=milton.c.illbk.28>

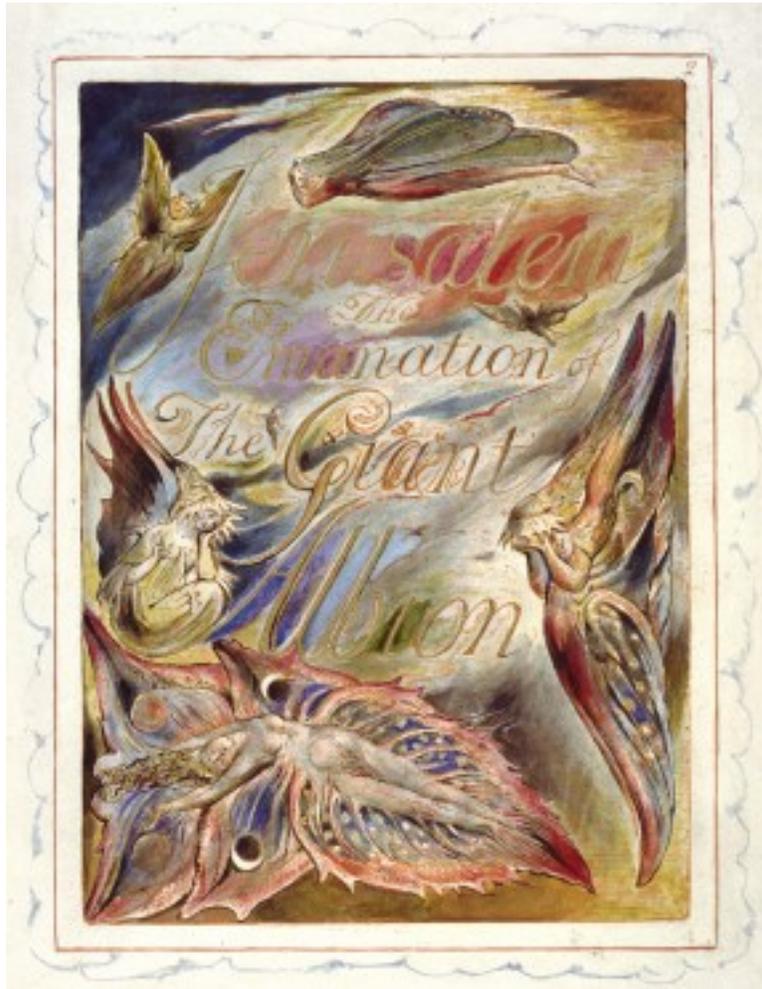


Figure 72 – *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, copie E, composition entre 1804 et c. 1820, impression de c. 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Yale Center for British Art, New Haven. Objet 2. 22,5 x 16,2 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.02>



Figure 73 – *Songs of Innocence and of Experience*, copie Z, composition en 1789 et en 1794, impression de 1826, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Lessing J. Rosenwald Collection, Library of Congress, Washington, D.C. Objet 8. 11,9 x 7,7 cm.
<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.z?descId=songsie.z.illbk.08>



Figure 74 – *America a Prophecy*, copie O, composition en 1793, impression de 1821, gravure à l’eau-forte en relief et à l’encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle étendue, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 9. 23,5 x 16,8 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/america.o?descId=america.o.illbk.09>

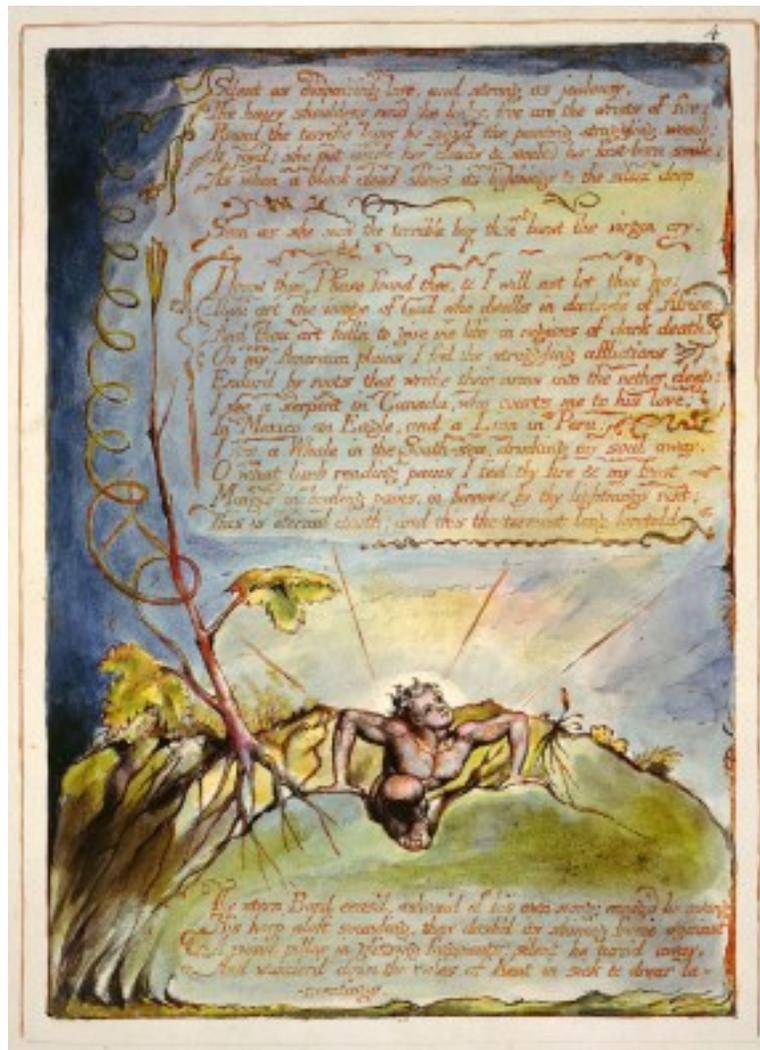


Figure 75 – *America a Prophecy*, copie O, composition en 1793, impression de 1821, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle étendue, sur papier vélin, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Objet 4. 23,8 x 16,6 cm. <http://www.blakearchive.org/copy/america.o?descId=america.o.illbk.04>



Figure 76 – *Songs of Innocence and of Experience*, copie Y, composition en 1789 et en 1794, impression de 1825, gravure à l'eau-forte en relief et à l'encre noire cernée de blanc, avec coloration manuelle, sur papier vélin, Metropolitan Museum of Art, New York. Objet 42. 11 x 6,3 cm.

<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.y?descId=songsie.y.illbk.42>