



HAL
open science

**La relation amoureuse dévoilée par la vue et le toucher.
Les illustrations de ‘Geraint and Enid’ d’Alfred
Tennyson par Eleanor Fortescue Brickdale (1911) et
John Byam Shaw (1907)**

Hélène Aubriet

► **To cite this version:**

Hélène Aubriet. La relation amoureuse dévoilée par la vue et le toucher. Les illustrations de ‘Geraint and Enid’ d’Alfred Tennyson par Eleanor Fortescue Brickdale (1911) et John Byam Shaw (1907). Paul Dirx. Les cinq sens littéraires : la sensorialité comme opérateur scriptural, 2017. hal-02537468

HAL Id: hal-02537468

<https://hal.science/hal-02537468>

Submitted on 20 Apr 2020

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

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

La relation d'un couple dévoilée par la vue et le toucher.

Les illustrations de « Geraint and Enid » d'Alfred Tennyson par Eleanor Fortescue
Brickdale et John Byam Shaw

Par Hélène AUBRIET

« Geraint and Enid » de Lord Alfred Tennyson est le premier des quatre poèmes des *Idylls of the King*, un recueil arthurien qui connut un très grand succès littéraire dès sa publication en 1859¹. Ce succès s'étendit rapidement aux beaux-arts, puisque les premières œuvres inspirées de ce texte apparurent dès l'année suivante. Les poèmes se déclinèrent sur de nombreux supports (peintures, vitraux, céramique, etc.), qui évoluèrent jusqu'aux années 1920 : les œuvres imposantes exposées au public laissèrent place à des créations à découvrir dans l'intimité, à l'instar des livres illustrés².

Long de plus de 1800 vers, « Geraint and Enid » aborde, entre autres, le thème des apparences trompeuses. Geraint, valeureux chevalier de la Table ronde, est très épris de sa femme Enid, qui est un modèle de vertu. Préférant la compagnie de son épouse à celle de ses conseillers et de ses compagnons d'armes, il devient la cible de moqueries de la part de ses sujets. Enid, au fait de rumeurs sur l'efféminement de son mari, ne sait toutefois pas comment lui en parler. Devant son manque de courage et sa timidité, elle se considère à voix haute comme une épouse déloyale. Geraint, l'entendant prononcer ce dernier mot, dont il ignore néanmoins le contexte, en conclut que sa femme le trompe. Blessé dans sa virilité, il décide de l'emmener dans une dangereuse quête, ou plutôt reconquête, d'honneur. Enid ne connaît pas la raison d'une telle épreuve, car son mari refuse de la lui donner. L'issue en est cependant heureuse : le chevalier s'aperçoit de son erreur et le couple se réconcilie.

¹Alfred Tennyson, *The Idylls of the King*, Londres, E. Moxon and Company, 1859. L'édition retenue pour les citations est celle de John Pfordresher, *A Variorum of Tennyson's Idylls of the King*, New York, Columbia University Press, 1973. Toutefois, il convient de noter que Tennyson divisa le poème en deux parties en 1873, « The Marriage of Geraint » (abrégé dans ce qui suit en « MG ») et « Geraint and Enid » (abrégé en « GE »).

²Debra N. Mancoff, *The Return of King Arthur: The Legend through Victorian Eyes*, New York, H. N. Abrams, 1995, p. 135. L'illustration connaissait un essor et un prestige considérables à l'époque édouardienne (1901-1910). Les avancées techniques permettaient alors de répondre aux besoins d'un lectorat varié et croissant. On achetait les livres en fonction de la réputation de l'artiste et de la beauté des images plutôt qu'en fonction de l'auteur (Edward Hodnett, *Five Centuries of English Book Illustration*, Aldershot, Scolar Press, 1988, p. 2).

La perception joue un rôle essentiel dans le texte, non seulement en raison d'une poétique des sens développée, mais aussi parce que les sens contribuent à une meilleure compréhension des personnages et des relations qu'ils entretiennent. Ainsi, Geraint est décrit comme un époux possessif qui observe les moindres faits et gestes de sa compagne ; Enid brille par sa dextérité et sa grande beauté ; à l'issue de la quête, mari et femme se rapprochent physiquement, afin d'insuffler un nouvel élan à leur mariage.

A priori, il ne semble pas évident de mettre en image un trait de caractère ou la relation du couple par le biais de la perception sensorielle des protagonistes. En effet, l'illustration suggère le récit plus qu'elle ne le reconstitue³. La représentation des pensées et de la psychologie des personnages se limite à leurs gestes ou à leur physionomie⁴. Comment alors suggérer par l'image un phénomène perceptif instantané, propre à un individu, d'autant qu'une illustration peut aussi parfois synthétiser plusieurs passages du texte ?

Malgré ces obstacles, John Byam Shaw (1872-1919) et Eleanor Fortescue Brickdale (1872-1945) parviennent à restituer la perception sensorielle tout au long de leurs illustrations respectives⁵. Toutefois, illustrer ne signifie pas rester fidèle au texte, car une image représente, mais ne saurait reproduire sa source littéraire⁶. Les fonctions de l'illustration, à savoir décorer, présenter et mettre en lumière certains passages d'une œuvre⁷, rappellent aussi que l'artiste agit tel un critique, dans la mesure où ce dernier s'attache à certains aspects du texte qu'il juge importants. Enfin, l'illustrateur n'a pas vocation à respecter scrupuleusement sa source. Aussi les sens évoqués dans le poème et transposés dans les illustrations sont-ils susceptibles d'être détournés, ce qui alors en fait des « contrepoints » au texte⁸. Ainsi, sous une apparente fidélité, les images d'Eleanor Fortescue Brickdale proposent une autre vision des personnages et de l'intrigue⁹. Par la même occasion, elles semblent remettre en question le modèle conjugal victorien incarné par Geraint et Enid, celui du chevalier et de sa dame.

³Aron Kibédi Varga, *Discours, récit, image*, Bruxelles, P. Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1989, p. 96.

⁴Werner Wolf, « Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and Its Applicability to the Visual Arts », *Word & Image* 19 (2003), 3, p. 180-197, p. 189 et 192.

⁵Alfred Tennyson, *Geraint and Enid. Ill. Byam Shaw*, Londres-Édimbourg, T. C. & E. C. Jack, 1907; *id.*, *Idylls of the King. Ill. Eleanor Fortescue Brickdale*, Londres, Hodder and Stoughton, 1911.

⁶Edward Hodnett, *Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature*, Londres, Scholar Press, 1982, p. 14.

⁷*Ibid.*, p. 13.

⁸Maria Nikolajeva et Carole Scott utilisent le terme « contrepoint » pour signaler un décalage entre le point de vue de l'auteur et celui de l'illustrateur (*How Picturebooks Work*, Londres, Garland, 2000, p. 23).

⁹Nous exprimons ici notre reconnaissance envers Pamela Gerrish Nunn pour nous avoir permis d'entrer en contact avec les ayants droit, que nous remercions également.

Dans ce qui suit, il sera question du traitement de la vue et du toucher dans « Geraint and Enid ». Autrement dit, le poème fait état de la fascination qu'exercent la vue et le toucher – intimement associé à la sexualité – sur les Victoriens¹⁰. Ces deux sens montrent comment le couple passe de la distance à la confiance. Puis, on verra que cette évolution est suggérée, mais en même temps contredite dans les images par le jeu des regards et des corps.

La vue et le toucher, deux sens qui (re)définissent les personnages du poème

Dans « Geraint and Enid », le narrateur a très régulièrement recours aux comparaisons et aux métaphores pour évoquer les perceptions des personnages. Geraint est ainsi décrit comme un époux possessif et inquiet dont l'œil est aux aguets. Néanmoins, on l'a dit, le couple qu'il forme avec Enid va trouver l'équilibre à l'issue du poème : l'observation à distance va laisser place au contact corporel et sensuel.

La vue est le sens que le chevalier mobilise le plus lorsqu'il est en contact avec sa femme. Geraint ne cesse d'abord d'admirer Enid au temps du bonheur conjugal. Puis, lorsque les soupçons d'adultère s'abattent sur elle, il se met à la surveiller sans relâche. Le mari possessif est animé d'une pulsion scopique, d'un « besoin de voir »¹¹, évoquée dès les premiers vers à propos du rituel journalier de l'habillage d'Enid :

*The brave Geraint [...]
Had married Enid, Yniol's only child,
And loved her, as he loved the light of Heaven.
And as the light of Heaven varies, now
At sunrise, now at sunset, now by night
With moon and trembling stars, so loved Geraint
To make her beauty vary day by day,*

¹⁰À ce propos, le lecteur pourra se référer aux ouvrages suivants : Mark M. Smith, *Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 24 et 34 ; José Harris, *Private Lives, Public Spirit: A Social History of Britain, 1870-1914*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1993.

¹¹Jacques Aumont, *L'Image*, Paris, Armand Colin, coll. Cinéma – Arts visuels, 2011, p. 71. L'auteur définit cette pulsion comme « un acte sensori-informatif conscient et volontaire, entrant dans une stratégie de connaissance et de comportement qui est celle du sujet dans son environnement ».

*In crimsons and in purples and in gems.
And Enid, but to please her husband's eye,
[...] daily fronted him [...]*¹² [« MG », 1-13]

La métaphore filée comparant Enid à la grâce céleste (3-6) est une invitation à la synesthésie. Le champ lexical de la vision est composé de « *light* », « *eye* », « *fronted* », mots qui portent l'accentuation tonique. Il s'ajoute au champ sémantique des matériaux nobles, présentés sous forme d'accumulation, au rythme régulier du pentamètre iambique. Les splendeurs du ciel et de la terre se reflètent harmonieusement sur Enid, une image maîtrisée par Geraint, puisqu'en offrant les luxueuses toilettes, il décide de ce que le corps offre à sa vue¹³. On retrouve cette pulsion scopique dans les regards qui se répètent et se ressemblent, mais dans des contextes différents, d'abord au temps de la promesse de félicité conjugale, puis au temps de la désillusion. Lorsque Geraint teste l'humilité de sa promesse en lui demandant de revêtir une robe passée pour se présenter à la cour, la jeune fille s'exécute à la grande satisfaction du chevalier :

*And glancing all at once as keenly at her,
As careful robins eye the delver's toil,
Made her cheek burn and either eyelid fall,
But rested with her sweet face satisfied [...]*¹⁴ [« MG », 773-776]

Mais la même métaphore prend un tout autre sens, lorsqu'elle est réitérée pour évoquer les soupçons d'une supposée infidélité :

*With that he turn'd and look'd as keenly at her
As careful robins eye the delver's toil;*

¹²« Le brave Geraint [...] avait épousé Énide, la fille unique d'Yniol, et il l'aimait comme la lumière du ciel. Et comme la lumière du ciel varie à l'aurore, au coucher du soleil et pendant les nuits éclairées par la lune et les étoiles tremblantes, ainsi Geraint se plaisait à varier la beauté de sa bien-aimée par la soie, le pourpre et les pierres précieuses. Et Énide, uniquement pour charmer les yeux de son mari [...] se présenta journellement à lui dans une parure nouvelle » (Alfred Tennyson, *Les Idylles du roi. Gravures de Gustave Doré [traduit de l'anglais par Francisque Michel]*, Dinan, Terre de brume, 2011 [1869], p. 7).

¹³À propos de la symbolique vestimentaire, voir l'article d'Arthur Wayne Glowka, « Tennyson's Tailoring of Source in the Geraint Idylls », *Victorian Poetry* 19, 3 (automne 1981), p. 302-307.

¹⁴« Jetant un regard perçant sur l'ensemble en même temps que sur elle, de la façon dont le rouge-gorge observe le travail de l'homme des champs, il fit monter le sang aux joues de la jeune fille et baisser ses paupières, mais il resta satisfait de sa charmante figure » (Alfred Tennyson, *Les Idylles du roi, op. cit.*, p. 23).

*And that within her, which a wanton fool,
Or hasty judger would have call'd her guilt,
Made her cheek burn and either eyelid fall.
And Geraint look'd and was not satisfied*¹⁵. [« GE », 430-435]

Le regard détient une force haptique lui permettant d'être en contact avec l'élément vu¹⁶. Il a un impact épidermique sur Enid : le trochée, suivi du spondée de « *Made her cheek burn* » (434), fait ressentir le poids du jugement. L'ouïe du lecteur se joint alors à la métaphore pour évoquer les conséquences du regard critique sur le corps d'Enid.

Passons alors à la construction du couple. Bien que déjà mariés au moment où débute le récit, Geraint et Enid n'assurent pas encore pleinement leurs rôles d'époux. Enid hésite à prodiguer davantage de conseils qui seraient pourtant fort utiles à son mari ; ce dernier se contente de la présence de sa femme et ne cherche pas à solliciter son avis¹⁷. À ce titre, la quête est moins une histoire d'aventure qu'une réflexion sur l'harmonie conjugale.

La construction sensuelle du couple s'opère sous les yeux du lecteur. À sa rencontre avec Geraint, Enid n'est encore qu'une enfant qui écoute des histoires de chevalerie (434-436). Le contact est uniquement visuel (ce qui pourrait être une évidence, dans la mesure où Geraint ne fait que débiter sa cour assidue). Cependant, presque aucune parole n'est échangée. Geraint s'entretient bien avec le père ou le soupirant éconduit d'Enid, mais jamais avec cette dernière. Le narrateur mentionne une seule entrevue qui prend la forme d'un souvenir de promesse de mariage (« MG », 605-608)¹⁸. La proximité du couple marié est décrite en termes visuels (« *fronted* », « MG », 13 ; « *observances* », « MG », 48). Jamais les époux ne se touchent. La scène durant laquelle Geraint pense entendre Enid le tromper est révélatrice à ce propos. Elle a lieu dans le lit conjugal. Alors que le narrateur emploie la comparaison du torrent, afin que le corps puissant et viril du mari prenne vie aux yeux du lecteur, la jeune femme, bien qu'admirative, se contente de le regarder :

¹⁵« À ces mots, il se retourna et fixa sur elle un regard aussi perçant que le rouge-gorge contemplant le travail de l'homme des champs. Ce qui se passait dans Énide, sentiment qu'un sot débauché ou un juge trop prompt aurait appelé sa faute, lui fit monter le sang au visage et baisser les yeux. Geraint regarda et ne fut pas satisfait » (*ibid.*, p. 36).

¹⁶En d'autres termes, l'œil est capable de saisir les volumes et les textures. Voir à ce propos Claude Gandelman, *Le Regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XX^e siècle*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986, p. 17 et 25.

¹⁷Voir Ingrid Ranum, « An Adventure in Modern Marriage: Domestic Development in Tennyson's *Geraint and Enid* and *The Marriage of Geraint* », *Victorian Poetry* 47, 1 (printemps 2009), p. 241-257, p. 244.

¹⁸Paul Zietlow, « Psychological Exploration in *Idylls of the King: The Case of Geraint and Enid* », *Studies in English Literature, 1500-1900* 24, 4 (automne 1984), p. 731-747, p. 736.

*[...] the knotted column of his throat,
 The massive square of his heroic breast,
 And arms on which the standing muscles sloped,
 As slopes a wild brook o'er a little stone,
 Running too vehemently to break upon it.
 And Enid woke and sat beside the couch,
 Admiring him¹⁹ [...] [« MG », 74-80]*

Le couple est alors sévèrement mis à mal lorsque le malentendu éclate. Geraint ordonne à sa femme de ne pas lui adresser la parole, ni de chevaucher à ses côtés, rompant ainsi tout contact avec elle (« GE », 14-18) ; or, comme le note James Kincaid, le chevalier ne peut retrouver son amour pour Enid en refusant de la voir ou de l'entendre²⁰. Leur mariage, qui ne semble pas véritablement consommé, est en péril. D'ailleurs, le premier contact physique auquel le lecteur assiste est unilatéral : il s'agit des soins prodigués par Enid pour secourir son époux inconscient, blessé par celui qu'il soupçonne être aimé de sa femme. Geraint n'est pas témoin du sang-froid et de la dextérité dont elle fait preuve (« GE », 511-516). Cependant, le couple franchit une étape déterminante quand la crise se résout. Ils échangent un baiser réconciliateur avant d'échapper à leurs ennemis (« GE », 759-760). Plus tard, réfugiés auprès d'Arthur, Enid panse à nouveau les blessures de son époux. À cet instant, Geraint sent un souffle régénérateur sur sa peau :

*[...] the breath
 Of her sweet tendance hovering over him,
 Fill'd all the genial courses of his blood
 With deeper and ever deeper love,
 As the south-west that blowing Bala Lake*

¹⁹« [...] la colonne noueuse de son cou, le carré massif de son héroïque poitrine, et des bras sur lesquels des muscles saillants se courbaient comme un torrent fougueux sur une petite pierre, se précipitant avec trop de force pour s'y briser. Énide se réveilla et s'assit à côté de lui en admiration » (Alfred Tennyson, *Les Idylles du roi*, op. cit., p. 8).

²⁰James R. Kincaid, *Tennyson's Major Poems: The Comic and Ironic Patterns*, New Haven, Yale University Press, 1975, p. 175.

*Fills all the sacred Dee*²¹. [« GE », 924-929]

L'eau et le vent, à l'origine de toute vie, ravivent Geraint. Si ce dernier était un corps imprévisible et grondeur (il était précédemment comparé à un torrent), il est maintenant un fleuve « sacré » prêt à fertiliser les terres qu'il traverse. En effet, le poème se conclut par l'évocation de sa progéniture : « [...] *in their hall arose / The cry of children* » (« GE », 963-964)²². Comme Herbert Tucker le fait remarquer, l'aventure se termine comme elle a commencé, c'est-à-dire dans le lit conjugal²³, mais elle a rendu le couple littéralement plus solide par des contacts sensuels progressifs et régénérateurs. Du reste, le toucher est, dans la phénoménologie husserlienne, le sens qui relie l'objet au corps qui le perçoit²⁴. Il rassure en clôturant par le contact, ce que la vue n'est pas à même de faire²⁵ : Geraint passe bien d'un souci permanent de contrôle à la sérénité, quand il prend conscience par voie tactile des soins attentionnés de sa femme. Un sens de complétude survient donc à la fin du poème, et il est autant le fait de l'issue heureuse de la quête que celui de la communication sensuelle enfin établie.

La transposition des sens dans l'illustration

En dépit de spécificités techniques de l'illustration, notamment son potentiel de synthétisation des informations, les images parviennent à restituer la personnalité des héros ainsi que leur relation, qui sont définies par la vue et le toucher. Les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale et de John Byam Shaw²⁶ en sont les meilleurs exemples, comme on va le voir.

²¹ « Énide lui donna aussi des soins, et là, tournant constamment autour du blessé, l'air de tendre sollicitude qui planait sur lui, infusa de plus en plus l'amour dans son cœur, comme le vent du sud-ouest qui, gonflant le lac de Bala, remplit toute la rivière sacrée de Dee » (Alfred Tennyson, *Les Idylles du roi*, op. cit., p. 47).

²² « [...] dans leur manoir se firent entendre les cris des enfants » (*ibid.*, p. 48).

²³ Herbert F. Tucker, « Trials of Fiction: Novel and Epic in the Geraint and Enid Episodes from "Idylls of the King" », *Victorian Poetry* 30, 3-4 (automne-hiver 1992), p. 441-461, p. 445.

²⁴ Herman Parret, « L'Œil qui caresse: Pygmalion et l'expérience esthétique », Claire Van Damme, Patrick Van Rossem et Marijke Van Eeckhaut, *Touch me don't touch me: de toets als interface in de hedendaagse kunst*, Gand, Academia Press, 2007, p. 17-44, p. 20.

²⁵ *Ibid.*, p. 28.

²⁶ À propos de Fortescue Brickdale, voir la biographie la plus récente par Pamela Gerrish Nunn, *A Preraphaelite Journey: The Art of Eleanor Fortescue Brickdale* (Liverpool, Liverpool University Press / National Museums Liverpool, 2012). De même, sur Byam Shaw, on pourra consulter l'article de Tim Barringer, « "Not a 'Modern' as the Word is now Understood?" Byam Shaw, Imperialism and the Politics of Professional Society », David

Artiste édouardienne assimilée au mouvement préraphaélite²⁷, Fortescue Brickdale présente « Geraint and Enid » en cinq illustrations²⁸. L'image d'ouverture, en dépit de son aspect synthétique, arrive à exprimer la possessivité de Geraint (ill. 1²⁹). Elle ne reprend pas exactement les vers détaillant le rituel de l'habillage, car elle contient des éléments narratifs ne faisant pas partie de la scène, comme les deux hommes à l'arrière-plan, qui renvoient aux rumeurs d'efféminement du prince. L'image repose sur ses diagonales, l'une féminine (composée d'Enid et sa suivante), l'autre masculine (composée de Geraint et de ses compagnons). Enid est sur les genoux de son mari – autre élément inventé par l'illustratrice (cf. *infra*) –, qui l'observe, admiratif, tandis qu'une suivante dévoile la splendeur de la tenue et de son mannequin. La jeune femme est en quelque sorte une poupée que Geraint vêt à sa guise : elle est réifiée par son époux. L'illustration va même plus loin quant au regard de Geraint : elle aborde la question du voyeurisme, quand la suivante ôte le voile de l'épouse. Comme l'explique Kate Flint,

[I]es voiles sont toujours associés à l'érotisme, à l'exotisme et au fétichisme. Lever le voile, c'est observer l'interdit à la dérobée et connaître ce qui est de l'ordre du tabou. Par association, cela signifie aussi occuper une position masculine, voire, par extension, divine³⁰.

Ainsi, Geraint découvre, prend possession de sa femme et dirige sa vie. L'idée de possession est renforcée par la présence d'un coffre (Enid est le « trésor » de Geraint) et par celle du chien reposant aux pieds de son maître. Le siège assoie l'autorité de Geraint (il est Prince du Devon). De plus, l'atmosphère des appartements privés est rendue oppressante par le cadre de l'image : le fond de la pièce et le lit à colonnes sont tapissés de lourds brocarts qui

Peters Corbett et Lara Perry (éds.), *English Art 1860-1914: Modern Artists and Identity*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 64-83.

²⁷Apparu en 1848, le Préraphaélitisme est le courant esthétique majeur de la Grande-Bretagne de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ses premiers chefs de file, parmi lesquels William Holman Hunt et Dante Gabriel Rossetti, fustigeaient la norme esthétique et sociale de leur époque. Pourtant, les artistes se réclamant de ce mouvement étaient des Victoriens à part entière sur de nombreux points, comme en témoigne leur attrait commun pour le médiévisme par exemple. Au début du XX^e siècle, l'esthétique et l'esprit du mouvement étaient entretenus par la troisième génération d'artistes préraphaélites, notamment Fortescue Brickdale et Byam Shaw. Celle-ci portait néanmoins un regard critique sur les contradictions de la société édouardienne, une société qui désirait à la fois célébrer son héritage socioculturel victorien, mais aussi s'en affranchir.

²⁸Alfred Tennyson, *Idylls of the King*, *op. cit.*

²⁹Les illustrations se trouvent reproduites en annexe.

³⁰« *Veils are inescapably associated with eroticism, exoticism and fetishism. To lift the veil is to peep at the forbidden, to access taboo knowledge; to occupy, by connotation, a masculine, even a godlike position* » (Kate Flint, *The Victorians and the Visual Imagination*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2000, p. 95; notre traduction).

ne laissent apparaître aucune ouverture. La scène est comme coupée dans l'angle inférieur droit, renforçant l'idée que l'épouse précieuse est bien confinée. Les jeux de regard confirment l'obsession visuelle de Geraint : ce dernier n'a d'yeux que pour la belle et ne s'aperçoit même pas qu'il est l'objet de critiques.

L'illustration suivante (ill. 2) est un portrait d'apparat d'Enid qui ne correspond pas non plus à un moment précis du texte³¹. Même si l'épouse apparaît seule, elle n'en est pas moins bien gardée : elle pose dans un jardin clos devant un mur d'enceinte. On aperçoit dans l'angle supérieur gauche ce qui ressemble à une tour ou à une mangeoire pour les colombes. Dans les deux cas, cet élément évoque la réclusion : il peut s'agir d'une tour de guet ou bien d'un perchoir pour des oiseaux domestiqués, qui ne cherchent pas à s'échapper. Ce portrait n'est autre qu'un lieu commun de la peinture victorienne, le portrait de la femme à l'oiseau (de préférence détenu dans sa cage). Il dépeint une jeune femme réservée dont le milieu naturel est la sphère domestique³². Dans ce genre de portrait, il est légitime de se demander qui, de la femme ou du volatile, est enfermé.

La possessivité de Geraint est donc bien suggérée au travers de deux images qui, pourtant, ne reprennent ni un moment précis de perception, ni le sujet de la perception, *i. e.* Geraint. Si Fortescue Brickdale se montre ici fidèle au texte en restituant ce trait de caractère, on verra que l'artiste remet en question de façon subtile l'attitude du héros. Mais regardons d'abord de plus près la construction du couple chez John Byam Shaw.

Celui-ci a consacré quatre illustrations au poème dans une édition parue en 1907³³. Le couple se matérialise tout au long de la séquence visuelle, respectant ainsi l'évolution décrite dans le texte. Cette construction se manifeste d'abord par la présence progressive du chevalier. Dans un premier temps, Geraint est absent du frontispice et de la scène de genre présentant Enid (ill. 5 et 6). Il apparaît ensuite minuscule en arrière-plan (ill. 7), avant d'être révélé dans l'illustration finale (ill. 8). En parallèle, le corps d'Enid subit une transformation : rigide dans les illustrations 6 et 7, il s'assouplit au contact de Geraint (ill. 8). Dans l'image de clôture, la jeune femme est littéralement dévoilée à son époux et au lecteur ; la lumière tombe sur sa silhouette légère. Enfin, le couple est rapproché à la faveur du motif du cheval : la selle est d'abord vide (ill. 6), puis occupée par l'époux dans l'illustration suivante (ill. 7) et par le couple dans la dernière (ill. 8). Enid n'est plus à terre, mais chevauche désormais la monture

³¹Dans l'image, Enid est déjà mariée à Geraint, car elle ne se trouve pas dans le château délabré de ses parents.

³²Jan Marsh, *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*, Londres, Phoenix Illustrated, 1998, p. 64 et 66.

³³Alfred Tennyson, *Geraint and Enid*, *op. cit.*

de son mari ; elle a été élevée au rang d'épouse légitime. Cette transposition du rapprochement intime, qui plus est, par métaphore érotique interposée, est doublée du choix de clore le « récit » visuel assez tôt dans le poème. En effet, si la fin de la séquence est heureuse, en ce qu'elle immortalise le baiser réconciliateur, elle ne renvoie pas à la conclusion du poème : ni le retour à la cour, ni le changement de comportement de Geraint ne sont transposés. L'illustrateur montre donc à deux reprises qu'il se penche sur l'histoire intime du couple plutôt que sur la morale de l'aventure.

Ainsi, l'on voit que les illustrateurs répondent aux métaphores et aux comparaisons du poète à travers des motifs particulièrement significatifs et une composition réfléchie. La lecture des images s'enrichit par l'accumulation de détails qui font sens les uns avec les autres.

Les sens à contre-emploi pour une remise en question du texte et de ses personnages

Contrairement à John Byam Shaw, Eleanor Fortescue Brickdale ne donne pas à voir un couple en devenir par le contre-emploi du toucher et de la vue. Elle révèle un regard plutôt critique, et ce en dépit d'une séquence visuelle d'une apparente conformité avec le texte. L'illustratrice semble ainsi signaler à son lecteur contemporain qu'il ne peut se contenter d'une vision idyllique du couple.

Si le livre illustré est parfois décrit comme la suture du discours et de la représentation³⁴, la séquence de Fortescue Brickdale contredit le texte d'origine en représentant la désunion de deux êtres. Nous avons vu que, dans l'illustration d'ouverture, Enid se trouve sur les genoux de Geraint, mais elle paraît peu à l'aise et ne retourne pas le regard que lui adresse son époux (ill. 1). La quatrième illustration de la séquence dépeint les débuts de la quête d'honneur entreprise par Geraint (ill. 3). Les deux époux ont les yeux baissés. L'illustratrice ne tient pas compte de la position d'éclaireur occupée par Enid (« GE », 14), car celle-ci chevauche derrière son mari. Certes, l'image montre ainsi un Geraint qui ne tient plus son épouse à l'œil, mais elle permet de mettre en exergue l'état d'abandon moral dans lequel l'héroïne se trouve. Dans l'image de clôture (ill. 4), les regards sont

³⁴William John Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 69-70.

désormais inaccessibles : Geraint a les yeux clos et Enid cache ses larmes. La jeune épouse pourrait autant pleurer son mari (ce qu'indique le narrateur, « GE », 519) que s'apitoyer sur son sort. En effet, non seulement Enid ne soigne pas son époux à terre – elle a conservé son voile qui pourtant fait office de bandage dans le récit (« GE », 514-516) –, mais elle se tient à distance de ce dernier.

De tels contrepoints tactiles et visuels modifient donc considérablement la perception du lecteur. En passant sous silence les premiers contacts corporels, en les niant même dans la dernière image, l'artiste suggère qu'Enid n'a plus le cœur à soutenir un mari qui la malmène tant. En outre, force est de constater qu'elle choisit de dépeindre les pires moments du couple. L'illustration 3 fait référence au malaise des personnages décrit par le narrateur : « *A stranger meeting them had surely thought / They rode so slowly and they look'd so pale, / That each had suffer'd some exceeding wrong* » (« GE », 34-36)³⁵. Dans la dernière image (ill. 4), le couple ne trône plus dans son château animé et confortable, mais gît impuissant dans une forêt isolée. Geraint, touché dans son orgueil, a été blessé par celui qu'il croyait être l'amant de sa femme. Enid, livrée à elle-même, ignorant constamment ce qui a incité son mari à s'aventurer dans cette quête, ne lui est d'aucun secours. À la vue de cette scène, on se dit que les époux ne peuvent sortir soudés (ni même vivants) d'une telle épreuve. À l'instar de son homologue, l'artiste clôt le « récit » visuel plus tôt, mais rejette à l'évidence toute idée de bonheur futur ou de régénération. En dépit de ses aspects décoratifs et colorés, cette séquence est très sombre, car elle évoque l'éloignement inexorable de deux individus.

Eleanor Fortescue Brickdale conclut par le portrait d'une demoiselle en détresse, thème récurrent de la peinture victorienne³⁶ (ill. 4). On pourrait voir dans ce choix l'expression d'une certaine ironie, en ce sens que celui qui est le plus à même de la secourir gît à ses pieds. Loin du séduisant prince de la première illustration, Geraint est devenu une poupée désarticulée. L'artiste a inversé les rôles pour dresser un portrait bien peu flatteur du mari. D'ailleurs, Enid n'ose jamais entrer en contact physique ou visuel avec son époux ; la jeune femme se garde de le toucher ou de le regarder dans l'illustration d'ouverture et de clôture.

Il est possible que l'illustratrice édouardienne porte ainsi un regard critique sur une catégorie de personnages qui a inspiré de nombreux Victoriens, à savoir la douce dame à

³⁵ « Un étranger qui les aurait rencontrés eût sûrement pensé, en les voyant chevauchant si lentement et si pâles, que chacun d'eux avait reçu quelque injure » (Alfred Tennyson, *Les Idylles du roi*, *op. cit.*, p. 26).

³⁶ Jan Marsh, *op. cit.*, p. 106.

secourir et le preux chevalier, ce que rappelle Jan Marsh : « Les personnages de chevalerie de Tennyson habitent le monde social de la classe moyenne du dix-neuvième siècle, et ils se révélèrent influents dans la conception et le maintien des concepts victoriens de masculinité virile et de féminité douce et soumise³⁷. » Bien que l'idylle trouvât encore sa place dans les arts décoratifs cinquante ans après sa publication, ses valeurs appartenaient au siècle précédent³⁸. Ainsi, l'image de l'épouse protégée par son mari dans la plus pure tradition courtoise vint à être remise en question. Dans son ouvrage *Marriage as a Trade* paru en 1909, l'artiste féministe Cicely Hamilton dénonce le mariage et la chevalerie courtois comme « une forme, non de respect envers son égal, mais de condescendance envers une personne inférieure³⁹ ». Va également dans ce sens le portrait d'Enid par Fortescue Brickdale (ill. 2), qui paraît critiquer l'assujettissement de la femme sous son apparent sentimentalisme. De plus, l'enthousiasme qu'inspiraient les idéaux arthuriens avait cédé la place à un certain scepticisme au tournant du siècle⁴⁰. Arthur n'était plus célébré comme le monarque de l'âge d'or britannique, mais comme un héros tragique dont les accomplissements furent réduits à néant⁴¹. Aussi, dans une société édouardienne en pleine évolution socioculturelle, qui ne conservait de victorien que les apparences, un temps jadis aux accents conservateurs ne semblait plus exalter une certaine partie du lectorat. C'est cette impression qui se dégage des illustrations de Fortescue Brickdale.

Conclusion

³⁷« *Tennyson's chivalric figures inhabit the social world of the nineteenth-century middle class, and proved influential in shaping and upholding Victorian concepts of virile manhood and sweet, submissive womanhood* » (*ibid.*, p. 94 ; notre traduction).

³⁸Ce constat est aussi valable pour les personnages de John Byam Shaw. Geraint est un personnage en demi-teinte, absent ou vampirisant Enid. Cette présentation peu flatteuse fait écho au malaise des critiques à l'égard du personnage. En outre, le portrait d'Enid (ill. 6) est peu conventionnel, car il ne fait pas état de la beauté tant célébrée de l'héroïne dans les œuvres visuelles victoriennes et édouardiennes. Cette représentation peut être interprétée comme un signe de lassitude face à une légende trop régulièrement mise en image. À ce sujet, voir Linda K. Hughes, « Victors and Victims: Tennyson's "Enid" as Postcolonial Text », *Victorian Poetry* 31, 4 (hiver 1993), p. 419-426, p. 423 ; James Elkins, *Why Are Our Pictures Puzzles?: On the Modern Origins of Pictorial Complexity*, New York, Routledge, 1999, p. 47 ; Christine Poulson, « "The True and the False": Tennyson's *Idylls of the King* and the Visual Arts », Debra N. Mancoff (éd.), *The Arthurian Revival: Essays on Form, Tradition, and Transformation*, New York, Garland, 1992, p. 97-114, p. 110.

³⁹« [...] *a form, not of respect for an equal, but of condescension to an inferior* » (Cicely Hamilton, *Marriage as a Trade*, New York, Moffat, Yard and Company, 1909, p. 123 ; notre traduction).

⁴⁰Debra N. Mancoff, *op. cit.*, p. 132.

⁴¹Inga Bryden, « The Arthurian Legacy », William Raymond Johnston Barron (éd.), *The Arthur of the English: The Arthurian Legend in Medieval English Life and Literature*, Cardiff, University of Wales Press, 1999, p. 247-264, p. 263.

Les illustrateurs de « Geraint and Enid » ont pris la mesure de la contribution des sens à la définition des personnages, révélant par la même occasion leur connaissance fine de l'œuvre littéraire par le biais de « superpositions, collages, reconstitutions, montages, ceux des lieux, ceux des renvois entre poèmes et images⁴² ». Cependant, dans le cas d'Eleanor Fortescue Brickdale, une vision tout à fait différente de l'œuvre littéraire se dessine sous les yeux du lecteur attentif. Les sens, employés pour évoquer le caractère de Geraint et son rapport avec Enid, sont associés à d'autres éléments pour apporter un autre regard sur les archétypes des héros victoriens. Ainsi, au-delà des relations intermédiaires, il s'avère nécessaire de prendre également en considération l'héritage socioculturel des œuvres contenues dans le livre illustré, comme le préconise Lorraine Janzen Kooistra⁴³. À l'instar de Geraint dont la possessivité est suggérée par la vue, le lecteur doit prendre possession du texte et de ses enjeux en attardant son regard sur ces transpositions. Le livre illustré, objet décoratif, affirme alors son pouvoir de contemplation et de réflexion.

⁴²Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2010, p. 217.

⁴³Lorraine Janzen Kooistra, *The Artist as Critic: Bitextuality in Fin-De-Siècle Illustrated Books*, Aldershot / Brookfield, Scolar Press / Ashgate, 1995, p. 15.