



HAL
open science

”THE LADY OF SHALOTT” : LE CORPS FEMININ CONFRONTE AUX CARCANS IDEELS VICTORIENS

Virginie Thomas

► **To cite this version:**

Virginie Thomas. ”THE LADY OF SHALOTT” : LE CORPS FEMININ CONFRONTE AUX CARCANS IDEELS VICTORIENS. Logosphère, 2013, 9, pp.191-203. hal-04180481

HAL Id: hal-04180481

<https://hal.science/hal-04180481v1>

Submitted on 12 Aug 2023

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.

Résumé

Cet article se penche sur les transpositions poétiques et picturales qui ont été faites au XIX^e siècle de « Qui conta come la damigella di Scalot mori per amore di Lancialotto de Lac ». Ces transpositions intitulées « The Lady of Shalott » et réalisées par Lord Alfred Tennyson et quelques peintres de la Confrérie préraphaélite sont le reflet de l'influence des modèles idéels victoriens qui condamnèrent le corps féminin à un carcan de pureté et confèrent au désir féminin une dimension mortifère.

Mots clés

- La Dame d'Escalot
- La Confrérie préraphaélite
- Lord Alfred Tennyson
- le corps féminin
- la société victorienne

Summary

This article deals with the poetical and pictorial translations that were made in the 19th century of « Qui conta come la damigella di Scalot mori per amore di Lancialotto de Lac ». Those translations created by Lord Alfred Tennyson and some members of the Pre-Raphaelite Brotherhood are the mirrors of the influence of the Victorian ideals that condemned the female body to the yoke of purity and endowed female desire with a deadly dimension.

Key words

- The Lady of Shalott
- The Pre-Raphaelite Brotherhood
- Lord Alfred Tennyson
- the female body
- Victorian society

Resumen

Este artículo trata de las transposiciones poéticas y pictóricas que fueron realizadas en el siglo XIX de « Qui conta come la damigella di Scalot mori per amore di Lancialotto de Lac ». Estas transposiciones intituladas « La Dama de Shalott » y creadas por Lord Alfred Tennyson y algunos pintores de la Hermandad Prerrafaelita son los espejos de la influencia de los ideales victorianos que condenaron el cuerpo femenino a una sujeción de pureza y conferieron al deseo femenino una dimensión mortífera.

Palabras Claves

- La Dama de Shalott
- La Hermandad Prerrafaelita
- Lord Alfred Tennyson
- el cuerpo femenino
- la sociedad victoriana

« ‘ The Lady of Shalott’ : le corps féminin confronté aux carcans idéels victoriens »

Au XIX^e siècle, la Dame d'Escalot, plus connue sous le nom de « The Lady of Shalott », devint un véritable topos de la poésie victorienne et de la peinture notamment préraphaélite. Le succès de ce personnage s'inscrit dans le mouvement artistique intitulé le

Renouveau Arthurien qui remet au goût du jour l'amour courtois et les valeurs chevaleresques mais surtout l'œuvre incontournable de Thomas Malory, *Morte d'Arthur*.

Pour la rédaction du poème « The Lady of Shalott » (dont la première version date de 1833 et la deuxième de 1842), le poète lauréat Lord Alfred Tennyson, qui fut à l'origine de la renaissance de la Dame d'Escalot, s'inspira d'une nouvelle italienne intitulée « Qui conta come la damigella di Scalot mori per amore di Lancialotto de Lac » extraite d'une œuvre de la pré-renaissance (*Novellino* du XIII^e siècle)¹. Tennyson reprit de ce texte très court l'histoire de l'amour malheureux, car non partagé par Lancelot, d'une jeune fille qui demande après sa mort à être envoyée à Camelot dans une barque funéraire. Il rajouta au texte italien la malédiction condamnant la jeune fille à l'enfermement et à ne voir le monde qu'à travers un miroir. Ce poème, ainsi que les nombreuses peintures et illustrations qui s'ensuivirent, furent l'occasion pour les artistes de mettre en scène la tragédie du désir féminin condamné à la répression sous le poids des modèles idéels de l'époque victorienne louant la pureté asexuée de l'« Ange de la maison », pour citer le titre de l'œuvre célèbre de Patmore Coventry.

Le poème de Tennyson met donc en scène la naissance du désir chez une jeune fille qui avait été préservée jusqu'à l'apparition de Lancelot dans son miroir en vivant à l'abri des regards une vie de recluse, prisonnière de l'île portant son nom. La circularité de l'île, symbolisant sa fonction carcérale, est évoquée dans les vers suivants :

And up and down the people go,
Gazing where the lilies blow
Round an island there below,
The island of Shalott. (Tennyson, 1965 : 40)

De même, la fonction de la dame dans le vers suivant en tant que complément d'objet fait d'elle la victime passive du pouvoir de l'île : « And the silent isle imbowers / The Lady of Shalott » (Tennyson, 1965 : 40). Enfin, la structure du poème, écrit telle une ballade, contribue à renforcer l'emprisonnement de la Dame au sein même du texte grâce à la récurrence dans le dernier vers de chaque strophe du mot Shalott.

La situation de la Dame évoque la condition de la femme à l'époque victorienne, c'est-à-dire un être confiné au gynécée et à l'inactivité. L'île silencieuse et dépeuplée contraste avec le mouvement et l'effervescence qui caractérisent Camelot : les hommes sont actifs

¹. Ce texte fut, toutefois, également une source d'inspiration pour Thomas Malory au XV^e siècle lors de son élaboration du personnage d'Elaine d'Astolat qui partage avec la Dame d'Escalot son amour non réciproque de Lancelot et sa fin tragique : en effet, comme la Dame d'Escalot, Elaine est transportée (mais cette fois par un nocher) sur une barque funéraire jusqu'à Camelot afin de faire connaître la responsabilité de Lancelot dans la mort de cette jeune fille pure.

« Only reapers, reaping early » (Tennyson, 1965 : 40). Tennyson joue sur un polyptote (« reapers », « reaping ») construit en chiasme et souligné par un rythme trochaïque qui suggère la régularité du mouvement des moissonneurs. La même activité est présente dans la nature environnante dont la description dans les vers suivants associe chaque élément à un verbe d'action :

Willows whiten, aspens quiver,
Little breezes dusk and shiver
Thro' the wave that runs for ever
By the island in the river
Flowing down to Camelot. (Tennyson, 1965 : 40)

Néanmoins, malgré la passivité et l'enfermement associés à la Dame, sa féminité se teinte d'une certaine dose de masculinité : en effet, le rôle joué par la Dame dans sa relation scopique avec Lancelot la rapproche d'un comportement plus masculin que féminin. Ainsi, Lancelot se trouve réifié dans son regard et transformé en objet de convoitise. Sa pulsion scopique lui permet d'obtenir un pouvoir de pénétration et de domination très éloignée de « the suicidal passivity implicit in Victorian femininity » (Gilbert et Gubar, 2000 : 618). L'éveil du personnage à l'action met à mal l'opposition victorienne entre passivité féminine et activité masculine² mais surtout il place au cœur du poème la question de l'éveil sexuel qui est évoqué dans les vers suivants par l'image de la floraison :

She left the web, she left the loom,
She made three paces thro' the room,
She saw the water-lily bloom,
She saw the helmet and the plume,
She look'd down to Camelot. (Tennyson, 1965 : 42)

Ainsi, la reprise anaphorique de « She » dans chaque vers, et surtout dans le premier où il apparaît également au début du second hémistiche, montre que la Dame d'Escalot devient, pendant un bref instant de désir, la véritable actrice de son histoire refusant la passivité féminine. Nous allons observer également à présent dans deux célèbres toiles consacrées à l'héroïne comment l'éveil à l'action et à la sexualité du personnage est rendu également perceptible.

Dans un tableau de William Holman Hunt (1827-1910), peintre préraphaélite, intitulé *The Lady of Shalott* (1886-1905), la chevelure est représentée d'une manière remarquable. En

². « La tâche essentielle de la femme est de veiller sur ses enfants et de créer en son foyer une atmosphère de calme et de détente où l'homme puisse se reposer des tracas et des luttes du monde des affaires. La femme gère sa maison, commande et surveille ses domestiques. Mais elle ne doit pas mettre elle-même la main à la pâte. . . . Le revers de la médaille, c'est la femme que le manque d'activité finit par amollir, d'où ces images classiques de la bourgeoise victorienne qui passe la moitié de ses journées allongée sur un sofa. . . » (Charlot et Marx, 1978 : 64-65).

effet, l'héroïne se tient debout contorsionnée, rappelant les sculptures des meubles qui l'entourent, alors qu'elle tente de défaire les liens qui l'emprisonnent. Le motif de la prison est renforcé par l'omniprésence de cercles dans le tableau : les toiles rondes ornant les murs, le miroir lumineux dans lequel chevauche le reflet de Lancelot, la tapisserie au milieu de laquelle se débat la demoiselle et enfin les pelotes multicolores qui pendent à son métier à tisser. Le mouvement même de ses bras essayant de défaire les fils qui l'entourent esquisse un cercle prenant au piège son propre corps. Jean-François Lyotard, en citant Klee, suggère que le but de tout tableau est de mettre en scène l'acte de regarder grâce aux mouvements dominant la représentation :

Le tableau n'est pas à lire, comme le disent les sémiologues d'aujourd'hui, Klee disait qu'il est à *brouter*, il fait voir, il s'offre à l'œil comme une chose exemplaire, comme une nature naturante, disait encore Klee, puisqu'il fait voir ce qu'est voir. Or il fait voir que voir est une danse. Regarder le tableau c'est y tracer des chemins, y co-tracer des chemins, du moins, puisqu'en le faisant le peintre a ménagé impérieusement (encore que latéralement) des chemins à suivre, et que son œuvre est ce bougé consigné entre quatre bois, qu'un œil va remettre en mouvement, en vie. (Lyotard, 1985 : 15)

Le rythme de ce tableau riche en mouvements circulaires évoque celui de la valse qui prend la Dame d'Escalot au piège de sa destinée, comme le texte de Tennyson l'enserme par le biais de la forme de ballade du poème. Au-dessus de ce corps malmené et emprisonné se déploie l'extraordinaire chevelure de la jeune fille, autre forme de tissage présente dans la toile en sus de l'ouvrage commencé sur le métier à tisser. Néanmoins, ce tissage-là apparaît menaçant, faisant naître un sentiment d'inquiétude chez le spectateur qui en vient à redouter que ces simples cheveux ne finissent par se transformer en tentacules capables de s'échapper du décor, telles les deux colombes qui volent autour de la Dame, ou bien en serpents menaçants, échos de ceux ornant les deux têtes de Méduse tissées dans le tapis au pied de la Dame d'Escalot. La représentation de la chevelure envahissante de la Dame d'Escalot impose au spectateur la vision d'une féminité troublante en raison de sa résistance à la castration par le biais du tissage³, si l'on se remémore l'approche ô combien discutable de Freud, mais également par son lien avec la sexualité qu'elle symbolise :

Aesthetically, the wildly waving hair which fills the top of the picture, does as Hunt claims, reverse 'the ordinary peace of the room and of the lady herself', but sexually, it has the

³. « On pense que les femmes n'ont que faiblement contribué aux découvertes et aux inventions de l'histoire de la civilisation. Peut-être ont-elles cependant trouvé une technique, celle du tissage, du tressage. S'il en est vraiment ainsi, on est tenté de deviner le motif inconscient de cette invention. La nature elle-même aurait fourni le modèle d'une semblable copie en faisant pousser sur les organes génitaux les poils qui les masquent. Les progrès qui restaient à faire étaient d'enlacer les fibres plantées dans la peau et qui ne formaient qu'une sorte de feutrage. Si vous qualifiez cette idée de fantaisiste, si vous pensez qu'en attribuant tant d'importance au rôle que joue, dans la formation de la féminité, le manque de pénis, je suis la proie d'une idée fixe et alors je reste désarmé. » (Freud, 1936 : 174)

connotations of *déshabille*, of exposure and 'being undone'. It also has the Medusan connotations of an ontological conversion which to follow Freud's interpretation of Medusa – itself has the power to transfix, transform and unman the beholder, who, Lacan might say, lays down her or his gaze, suspending his or her desire in a moment of enthrallment. (Saville, 1992: 83)

Afin de mieux percevoir l'indécence de cette chevelure aérienne, il n'est qu'à faire un rapprochement avec la figure biblique de Marie-Madeleine traditionnellement représentée avec une abondante toison. Daniel Arasse montre combien cette chevelure est connotée sexuellement :

En tout cas, ces cheveux-là, il y en a trop ; c'est un excès de son corps. Ils servent à cacher, d'accord. Ils cachent ce qu'on voit d'habitude, la peau. Mais, en même temps, ils montrent tout ce qui est venu du dedans et s'est répandu au-dehors. . . . ils détournent l'attention, ils font oublier les poils en en montrant d'autres, beaucoup d'autres, beaucoup plus longs. C'est ce que les psys appellent la prise en considération de la figurabilité : quand vous ne pouvez pas vous représenter quelque chose, quand c'est interdit, vous substituez autre chose qui y ressemble, d'une manière ou d'une autre. Voilà tout. Les cheveux de Madeleine, c'est la figurabilité de ses poils. . . . ils font voir son intimité sauvage ou sa sauvagerie intime, c'est pareil. Et comme Madeleine s'adresse à toutes les femmes, vous vous rendez compte, ce sont toutes les femmes qui doivent penser qu'avec leurs toisons, elles sont de vraies sauvages, des mangeuses d'homme, des cannibales. Elles ont intérêt à bien se tenir, c'est moi qui vous le dis, et à se retenir, avec leur toison. (Arasse, 2000 : 118-122)

L'envol des cheveux de la Dame d'Escalot symbolise donc sa sensualité mais surtout son éveil à la sexualité sous le regard réprobateur des figures mythologiques et bibliques qui peuplent les tableaux mis en abyme dans la toile de Hunt : à gauche, une Vierge à l'enfant oppose à la sexualité de la jeune fille l'idéal de pureté féminine ; à droite, se dresse dans le jardin des Hespérides Hercule, préfiguration typologique du Christ, ses douze travaux symbolisant la victoire du bien sur le mal :

The signs of Hunt's desire to impose order on the chaos caused by the Lady's fall are abundant. With his penetrating, misogynous male gaze, the preternaturally dutiful Hercules simultaneously punishes the negligent prototypes of the Lady of Shalott and passes judgment on her with his dreadful stare. Hercules' grim, authoritarian surveillance of the Lady encodes visually the condemnation of her which the spectator is being heavily prompted to make. Images of Galahad's dutiful chastity being rewarded, and the Virgin in her chaste maternal humility, ensure that the alternative, positive values endorsed by the painting are made abundantly clear. (Leng, 1991: 326)

Le regard porté par Hercule sur la jeune fille est une clé d'interprétation du tableau et illustre les propos de Louis Marin au sujet de l'importance des regards dans *La tempête* de Giorgione comme dans toute œuvre picturale : « (D)écrire un tableau, ce tableau, c'est chercher des regards, tracer leur sens, inscrire leur traversée : aiguiser le regard, affiner son *acumen* en ces deux lieux de regard » (Marin, 1994 : 194). En effet, le regard d'Hercule porté sur la Dame d'Escalot est le seul présent dans la toile et constitue un angle d'entrée pour le spectateur. Dès lors, Hercule incarne la figure du commentateur conceptualisée par Alberti et reprise dans la

citation suivante par Louis Marin ; son rôle est de représenter le regard du spectateur mais surtout de le guider dans son interprétation de la toile :

C'est ainsi également que le cadre (j'entends par là les procès et les procédures d'encadrement, la dynamique et le pouvoir de cadrage) délèguera quelques-unes de ses fonctions à une figure particulière qui, tout en participant à l'action, à l'histoire « racontée, représentée », énoncera par ses gestes, sa posture, son regard, moins ce qui est à voir, ce que le spectateur *doit* voir, que *la manière de le voir* : ce sont là les figures pathétiques d'encadrement. A vrai dire, Le Brun ou Poussin ne font ici qu'exploiter un précepte d'Alberti à propos de la représentation de la *storia*, à savoir d'en placer une des figures en position de commentateur, d'*admonitor* et d'*advocator* de l'œuvre . . . (Marin, 1994 : 349)

Le spectateur est invité par le regard d'Hercule, pourfendeur des forces chtoniennes, à juger l'éveil sexuel de la jeune fille tout en gardant à l'esprit le modèle de pureté virginal présent non seulement dans la toile à l'arrière-plan, mais également dans la connotation symbolique des fleurs d'iris éparpillées sur le sol au premier plan : « L'iris est communément considéré comme une des fleurs de la Vierge Marie, et il remplace parfois le lys dans les représentations de l'Annonciation, spécialement chez les artistes des Pays-Bas . . . » (Impelluso, 2004 : 96). L'importance des effets de cadrage soulignée par Louis Marin dans la citation précédente⁴ trouve une parfaite illustration dans le cas du tableau de Hunt car l'imposant cadre doré est orné d'une boîte de Pandore, créant un lien archétypal entre cette autre célèbre tisseuse dont la curiosité résulta dans l'apparition de tous les maux de l'humanité et la funeste curiosité sexuelle de la Dame d'Escalot qui fait résonner ironiquement la note d'espérance (Spex) notée sur le cadre au-dessous de la toile.

Dans autre une toile intitulée *The Lady of Shalott (Looking at Lancelot)* (1894), John William Waterhouse (1849-1917), peintre néo-classique, choisit de se pencher sur la figure littéraire de la Dame d'Escalot en représentant l'instant même où la jeune fille se lève et s'approche de la fenêtre pour voir Lancelot directement, sans l'entremise de son miroir. Elle émerge de l'obscurité environnante et tente d'échapper aux fils qui enserrant ses jambes et entravent son désir naissant. Pourtant, ce dernier est perceptible dans la toile grâce à la présence d'une teinte rosée qui pervertit la blancheur de la robe de la jeune fille, de même que ses joues perdant ainsi leur perfection marmoréenne. Cette teinte rosée évoque l'incarnat analysé par Didi-Huberman comme une couleur de l'entre-deux, entre le blanc et le rouge de la peinture, entre le derme et le sang du corps :

⁴. Une telle définition du cadre s'inscrit en parallèle de celle donnée par Jacques Derrida qui, reprenant la pensée kantienne, décrit le cadre du tableau en tant que *parergon* c'est-à-dire un ornement qui contribue à faire advenir le sens de l'œuvre (*ergon*) : « Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans ». (Derrida, 1978 : 63).

L'incarnat serait donc, autre fantasme, le coloris en acte et en passage. Une tresse de la surface et de la profondeur corporelle, une tresse de blanc et de sang : « blanc onctueux, égal sans être pâle ni mat », plus un « mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement ». Mais c'est une *tresse temporalisée*, si je puis dire : le passage coloré n'étant qu'une dialectique indiscrète, toujours imprévisible, de l'apparition (*épiphasis*) et de la disparition (*aphanisis*). (Didi-Huberman, 1985 : 25)

La dialectique entre surface et profondeur trouve une résonance dans la technique picturale utilisée par les Préraphaélites qui travaillaient sur une couche de peinture blanche afin de faire ressortir l'éclat des couleurs à la surface. Ici, l'incarnat tend à rendre visible la naissance de l'émoi amoureux de la jeune fille et illustre la définition donnée par Didi-Huberman de l'incarnat comme couleur du désir :

En fait, l'incarnat serait le coloris infernal par excellence, pour la raison qu'il est moins le prédicat coloré de telle substance localisée que le phénomène-indice du *mouvement* même du *désir* à la surface tégumentaire du corps. Mouvement et désir font l'extrémité, justement, ils font l'au-delà, l'idéal, – l'enfer de la peinture » (Didi-Huberman, 1985 : 69).

Waterhouse, par le biais de cette couleur qui pervertit la blancheur de la robe et des joues de la Dame d'Escalot, tente de concurrencer la nature capable de rendre perceptible un sentiment aussi insaisissable que l'émoi amoureux :

C'est un coloris à travers lequel la peinture se rêve comme douée de symptôme, c'est-à-dire douée des capacités d'*épiphasis* et d'*aphanisis* que l'on reconnaît à un corps lorsqu'il est habité, traversé, hanté par les tourments, les virements de l'humeur. C'est un coloris à travers lequel la peinture aura pu se rêver comme corps et comme sujet : coloris de la vicissitude, donc de l'éveil au désir. (Didi-Huberman, 1985 : 26)

L'incarnat rend possible l'accès du spectateur à la profondeur épidermique du personnage peint à la surface du tableau. Waterhouse crée alors l'illusion d'un rapport de corps à corps entre la jeune fille et le spectateur qui se retrouve à la place occupée par Lancelot dont on ne voit que le reflet dans le miroir ; mais il crée également l'illusion d'un échange de regard, le regardant se trouvant regardé par cette jeune fille au désir sous-jacent : « On ne voit certes que la surface. Mais l'on n'est regardé que par la profondeur, lorsqu'elle vient vers nous. Le tableau serait donc déjà l'Un-dans-l'Autre d'une surface et d'une profondeur » (Didi-Huberman, 1985 : 28).

Pourtant, si nous retournons au texte de Tennyson, cet éveil à l'action et à la sexualité n'est que de courte durée : en effet, dès le vers suivant le paroxysme du désir qui conduisit le personnage à regarder directement Lancelot sans l'entremise de son miroir (« She saw the helmet and the plume / She look'd down to Camelot » (Tennyson, 1965 : 42)), la jeune fille est reléguée au rang d'objet en fin de vers alors que la malédiction reprend le rôle de sujet en tête de phrase : « 'The curse is come upon me . . . » (Tennyson, 1965 : 42). La fin même du poème vient achever cette réification avec la transformation de la jeune fille en objet de

lecture. En effet, son arrivée sur sa barque funéraire au cœur de Camelot l'offre au regard des habitants de la cité médiévale :

Out upon the wharfs they came,
Knight and burgher, lord and dame,
And round the prow they read her name,
The Lady of Shalott.
Who is this ? and what is here ?
And in the lighted palace near
Died the sound of royal cheer ;
And they cross'd themselves for fear,
All the knights at Camelot. (Tennyson, 1965 : 43)

L'évolution entre la première version du poème écrite en 1833 et la deuxième publiée en 1842 retire définitivement toute activité au personnage féminin : en effet, alors que la première version s'achève par l'assertion de son histoire et de sa personnalité, liant inextricablement *nomen* et *omen* (« The web was woven curiously / The charm is broken utterly, / Draw near and fear not – this is I, / The Lady of Shalott ») (Tennyson, 1833), la deuxième refuse l'accès de la dame à la parole et offre à Lancelot le mot de la fin conditionnant de la sorte notre lecture du personnage par le biais de sa mauvaise interprétation :

But Lancelot mused a little space ;
He said, 'She has a lovely face ;
God in his mercy lend her grace,
The Lady of Shalott.' (Tennyson, 1965 : 43)

La Dame retrouve ainsi la place traditionnelle de la femme victorienne en passant du statut de sujet désirant à celui d'objet désiré, en passant, en d'autres termes, de la liberté de l'éros à l'emprisonnement par le logos, instrument du pouvoir masculin incarné par Lancelot dans la diégèse mais également par l'auteur lui-même, chantre des valeurs victorienne.

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), peintre créateur avec le concours de Ford Madox Brown et de William Holman Hunt de la Confrérie préraphaélite, illustra également la rencontre post-mortem entre Lancelot et la Dame d'Escalot dans une illustration paratextuelle pour l'édition d'Edward Moxon des poèmes de Tennyson de 1855. Son œuvre mêlant des éléments tirés du poème et sa propre imagination médiévale nous permet une fois encore de passer du lisible au visible. Dans ce dessin, Rossetti présente la jeune fille emprisonnée dans son drap mortuaire et attachée au monde de Camelot par une chaîne. Ce lien relie la Dame à Lancelot tout en la confinant à un espace délimité et sécurisant pour les personnages peuplant l'illustration. Ainsi, la jeune fille est reléguée à une place horizontale occupant la partie inférieure de l'œuvre picturale alors que Lancelot se dresse non seulement à côté mais également au-dessus de la jeune fille. Il pèse de tout son regard scrutateur sur le visage de la

Dame dont la tête détournée rend le déchiffrement de son histoire plus laborieux pour le chevalier condamné à une interprétation fautive comme dans le poème de Tennyson. Seul le spectateur vers qui se tourne ce visage peut être à même de comprendre le feu du désir qui conduisit à ce drame. D'ailleurs, les flammes coiffant sa barque funéraire peuvent être envisagées comme la trace de ses tourments passés. De même, les cygnes dans l'arrière-plan, également présents dans le tableau d'Arthur Hughes intitulé *The Lady of Shalott* (1872-73), sont le signe de la nature amoureuse de sa tragédie comme le souligne Gaston Bachelard :

L'image du « cygne », si notre interprétation générale des reflets est exacte, est toujours un *désir*. C'est dès lors, en tant que *désir* qu'il chante. Or, il n'y a qu'un seul désir qui chante en mourant, qui meurt en chantant, c'est le désir sexuel. Le chant du cygne c'est donc le désir sexuel à son point culminant. (Bachelard, 1942 : 53)

Rossetti, telle la jeune héroïne éponyme, tisse le poème de Tennyson avec sa propre inspiration et ajoute un motif en miniature au-dessus de la barque funéraire jouant sur la perspective. En effet, il représente une population qui fuit devant un danger inconnu : le chaos de Camelot est la représentation symbolique du combat intérieur que la Dame dut subir entre ses pulsions et la malédiction représentant le Surmoi culturel de l'époque victorienne. Ce conflit fut également mis en scène dans une illustration « *The Lady of Shalott* » (1853) réalisée par Elizabeth Siddal, la compagne de Dante Gabriel Rossetti. L'explosion du désir de la jeune fille est symbolisée par les fils qui s'envolent en tous sens de son métier à tisser et par son miroir brisé. De même, la porte entrouverte dans le meuble à l'arrière-plan est, pour Beverly Taylor, le symbole de l'ouverture de la jeune fille au désir : « . . . the open door may imply the damsel's sexual awakening » (Taylor, 1983 : 73). A l'opposé, le Surmoi culturel qu'elle défie est représenté par un crucifix posé devant la fenêtre. Il barre de la sorte son accès direct au monde extérieur la condamnant à l'emprisonnement dans cette tour marquée par l'ombre de Jésus Christ sur la croix et annonçant le propre sacrifice de la jeune fille sur l'autel des principes éthiques victoriens.

La morale est donc sauvée dans le poème de Tennyson car la fin tragique permet de rétablir le rôle passif traditionnellement assigné à la femme et, surtout, sa sexualité est enfin réfrénée comme il se doit. En effet, l'objet d'effroi devant lequel les habitants de Camelot se signent (« *And they cross'd themselves for fear, / All the knights at Camelot* » (Tennyson, 1965 : 43)), l'horreur d'une femme désirante, est revêtue d'une robe blanche, symbole de sa pureté regagnée au péril de sa vie : « "Singing her last song", therefore, she floats herself like mad Ophelia down the river to Camelot, where she is found "Lying, robed in snowy white," a *memento mori* of female helplessness, aesthetic isolation, and virginal vulnerability carried to

deadly extremes » (Gilbert et Gubar, 2000 : 618). La Dame d'Escalot est de nouveau condamnée par le Surmoi culturel, victorien symbolisé par la malédiction qui s'abat sur elle, à une passivité et à un silence mortifères (« Dead-pale between the houses high, / Silent into Camelot » (Tennyson, 1965 : 43)) mais surtout à l'asexualité évoquée par la blancheur de sa robe et par le flot de son désir lentement mais définitivement étouffé (« Till her blood was frozen slowly » (Tennyson, 1965 : 43)).

La transposition de Tennyson et des quelques artistes préraphaélites que nous avons étudiés tissent le modèle hypotextuel de la nouvelle italienne intitulée « Qui conta come la damigella di Scalot mori per amore di Lancialotto de Lac » avec les modèles idéels de la société victorienne. Ainsi, le topos de la terreur suscitée par le désir, a fortiori féminin, montre la volonté des auteurs de répondre à « l'horizon d'attente », pour reprendre l'expression de Hans Robert Jauss, d'un public de lecteurs marqués par l'idéologie du Renouveau Evangélique. Jauss souligne le fait que la genèse d'une œuvre d'art ne peut être pleinement comprise sans garder à l'esprit l'importance de la relation entre auteur et lecteur : « . . . la littérature et l'art ne s'ordonnent en une histoire organisée que si la succession des œuvres n'est pas rapportée seulement au sujet producteur, mais aussi au sujet consommateur – à l'interaction de l'auteur et du public » (Jauss, 1978 : 43). L'« horizon d'attente » est forgé par l'héritage littéraire et artistique mais également par le vécu social des lecteurs : « L'œuvre littéraire nouvelle est reçue et jugée non seulement par contraste avec un arrière-plan d'autres formes artistiques, mais aussi par rapport à l'arrière-plan de l'expérience de la vie quotidienne » (Jauss, 1978 : 83). L'intertextualité, par conséquent, ne se limite pas à des références à d'autres textes, comme au *Novellino* du XIII^e siècle, mais implique également l'étude des discours environnants du XIX^e siècle comme le fait remarquer Léon Somville en s'inspirant du « dialogisme » bakhtinien : « Parce qu'il est toujours interindividuel et intertextuel, l'« énoncé » n'est jamais *monologue*, mais *dialogue* ; il n'appartient pas non plus à la « langue » ; il s'ouvre sur le monde social, le monde des valeurs ; il véhicule l'idéologie » (Somville, 1987 : 122).

Bibliographie

Corpus

ALVARO, C., éd. (1945) *Il Novellino Ossia. Le Cento novelle antiche*, S.I., Ed. Garganti.

- HUGHES, A. (1872-73) *The Lady of Shalott*, collection privée.
- HUNT, W. H. (1886-1905) *The Lady of Shalott*, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art.
- ROSSETTI, D. G. (1857) « The Lady of Shalott », in *Poems*, A. Tennyson, Londres, Ed. Edward Moxon.
- SIDDAL, E. (1853) *The Lady of Shalott*, Londres, Jeremy Maas Gallery.
- TENNYSON, A. « The Lady of Shalott », in *Poems* (1833) Londres, *The Camelot Project*, éd. A. Lupack et B. Tapa Lupack (1995), U of Rochester, 21 oct. 2003 <<http://www.lib.rochester.edu/camelot/shal33.htm>>.
- TENNYSON, A. « The Lady of Shalott » (1842), in *Tennyson's Poems (vol 1)*, Londres, Everyman's Library, 1965.
- WATERHOUSE, J. W. (1894) *The Lady of Shalott (Looking at Lancelot)*, Leeds, City Art Gallery.

Sources secondaires

- ARASSE, D. (2000) *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Ed. Denoël.
- CHARLOT, M. et R. MARX (1978) *La Société victorienne*, Paris, Ed. Armand Colin.
- COVENTRY, P. (1866) *The Angel in the House*, Londres, Ed. Macmillan and Co.
- DERRIDA, J. (1978) *La Vérité en peinture*, Paris, Ed. Flammarion.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1985) *La Peinture incarnée*, Paris, Eds de Minuit.
- FREUD, S. « La féminité », in *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Eds Gallimard, 1936.
- GILBERT, S. M. et S. GUBAR (2000) *The Mad Woman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Ed. Yale University Press, 1979.
- IMPELLUSO, L. (2004) *La Nature et ses symboles*, trad. D. Férault, Paris, Eds Hazan, 2003.
- JAUSS, H. R. (1978) *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Maillard, Paris, Eds Gallimard.
- LENG, A. « The Ideology of 'Eternal Truth' : William Holman Hunt and *The Lady of Shalott* 1850-1905 », *Word & Image*, oct.-déc. 1991, v. 7, n.°4: 314-328.
- LYOTARD, J.-F. (1985) *Discours, figure*, Paris, Eds Klincksieck.
- MALORY, T. (1969) *Le Morte D'Arthur*. 2 vols, Londres, Ed. Penguin Books.
- MARIN, L. (1994) *De la Représentation*, Paris, Ed. Seuil/Gallimard.
- SAVILLE, J. « 'The Lady of Shalott' : A Lacanian Romance », *Word & Image : A Journal of Verbal/Visual Inquiry*, janv.-mars 1992, v. 8, n.°1: 71-87.
- SOMVILLE, L. « Intertextualité », in *Méthodes du texte. Introduction aux textes littéraires*, M. Delcroix et F. Hallyn, Paris, Eds Duculot, 1987, pp. 113-131.
- TAYLOR, B. et E. Brewer (1983) *The Return of King Arthur : British and American Literature Since 1800*, Cambridge, Ed. D. S. Brewer.