



HAL
open science

L'EMERGENCE DE L'ECRITURE D'A.C. SWINBURNE: DES PRERAPHAELITES A TURNER

Virginie Thomas

► **To cite this version:**

Virginie Thomas. L'EMERGENCE DE L'ECRITURE D'A.C. SWINBURNE: DES PRERAPHAELITES A TURNER. Textimage: revue d'étude du dialogue texte-image , 2014, Varia 4. hal-04180491

HAL Id: hal-04180491

<https://hal.science/hal-04180491v1>

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.

Virginie Thomas L'Emergence de l'écriture d'A. C. Swinburne : Des préraphaélites à Turner

Algernon Charles Swinburne (1837-1909) et William Morris sont deux figures clés de la littérature victorienne. Tous deux sont des piliers du Renouveau arthurien étroitement liés à la confrérie préraphaélite, plus particulièrement à la figure de Dante Gabriel Rossetti. Cette affinité intellectuelle est encore renforcée par la fascination que Swinburne développe pour Morris dès 1857 lorsqu'il l'entend déclamer des poèmes. Swinburne voue une telle admiration aux écrits de son contemporain qu'il s'en inspire ostensiblement, notamment pour la rédaction de ses poèmes arthuriens appartenant à sa jeunesse d'auteur : « *King Ban, a Fragment* » (1857), « *The Day Before the Trial* » (1857-58), « *Queen Yseult* » (1857-58), « *Joyeuse Garde* » (1859), « *Lancelot* » (1860). Dans ces poèmes écrits entre 1857 et 1860, l'influence de Morris est perceptible dans les nombreux échos intertextuels et dans la mise en résonance de leurs deux styles : en effet, Swinburne imite l'écriture archaïsante et « préraphaélitisante » de son ami, ses emprunts architextuels au Moyen Age, et même la forme de ses poèmes. Son imitation est telle que Georges Lafourcade n'hésite pas à parler de pastiche, non du Moyen Age, mais de la vision de cette période littéraire que Morris en donne¹. Néanmoins, l'analyse des poèmes arthuriens de la jeunesse de Swinburne souligne l'ambiguïté de son style : les nombreux emprunts thématiques, génériques et stylistiques à Morris, et à travers lui aux Préraphaélites, voisinent avec une écriture beaucoup plus personnelle qui sera celle de sa maturité s'inspirant d'un autre modèle artistique, Joseph Mallord William Turner.

Une écriture préraphaélite ?

L'écriture de Swinburne, telle qu'elle transparait dans ses écrits arthuriens, repose, pour commencer, sur une attention minutieuse aux détails, sur une rigoureuse netteté évoquant une des caractéristiques du style des Préraphaélites qui désirent retrouver un mode de représentation plus simple et plus proche de la réalité naturelle en revenant à la peinture d'avant Raphaël dont ils refusent la théâtralité. Influencés par le développement des daguerréotypes de l'époque, ils rejettent l'emploi du sfumato et peignent, la plupart du temps d'après modèles, avec grande minutie, une abondance de détails². La description infiniment précise du tombeau des parents de Tristram dans « *Queen Yseult* » fait de ce passage une ekphrasis donnant à voir la finesse des décors dans la veine préraphaélite :

*And between its roof and floor
Wrote he two words and no more,
Wrote Roland and Blancheflour.
That was carven sharp in gold,
For a great praise to behold,
Where the queen lay straight and cold,*

*All was graven deep and fine,
In and out, and line with line,
That all men might see it shine.*

*So far off it sprang and shone,
Ere ten paces one had gone,*

1« Mais la rapidité avec laquelle Swinburne se lance dans le pastiche montre bien qu'il reproduit le Moyen Age à travers le prisme morrissien : une de ses premières – et la plus importante – compositions de cette époque, *Queen Yseult*, n'est, quant à la forme, qu'un écho prolongé de la voix monotone de W. Morris » (G. Lafourcade, *La Jeunesse de Swinburne* (vol. 2), Strasbourg, Publications de la faculté des Lettres à l'Université, 1928, p. 41)

2Toutes les caractéristiques de l'école préraphaélite mentionnées dans cet article sont issues de l'ouvrage collectif intitulé *Pre-Raphaelites. Victorian Avant-Garde* (T. Barringer, J. Rosenfeld, A. Smith, 2012, Londres, Tate Publishing).

Showing all the sorrow done.

*And the pillars, that upbore
The large roof for evermore,
In wrought flowers her sweet name wore :*

*Points of stone carved gently all,
Wrought in cusp and capital,
Climbing still to creep and fall.
And in many a tender nook,
Traced soft as running brook,
Shone her face's quiet look.
And above they wrought to lie
King Roland all white on high,
With the lady carven by.³*

Et entre le sol et le toit
Il écrivit uniquement deux mots,
Il écrivit Roland et Blanche-flour.
Ces mots furent finement ciselés dans l'or,
Pour qu'une telle louange fût visible de loin,
En ce lieu où la reine reposait morte,

Tout fut gravé avec précision,
Dans la pierre, ligne après ligne,
Pour que tous les hommes puissent les voir briller.

Ces mots sautaient aux yeux resplendissant,
A peine avait-on reculé de dix pas,
Montrant toute la force du chagrin.

Et les piliers, qui soutenaient
Le large toit pour toute éternité,
Portaient son doux nom en fleurs ouvragées :

Des reliefs de pierre finement travaillés
Formant des croisées d'ogive ou des chapiteaux,
Se dressaient avant de s'affaïsser et de retomber.
Et dans nombre de tranquilles recoins,
Tracé finement tel un ruisseau insaisissable,
Resplendissait le calme de son visage.
Et au-dessus fut sculpté le gisant
Du Roi Roland dans toute sa blancheur céleste,
Avec sa dame à ses côtés.⁴

L'*ekphrasis* donne au lecteur une vision à la fois macroscopique et microscopique de l'édifice et crée de la sorte un mouvement du regard alternant constamment entre gros plan et plan large. La précision des détails, la netteté quasi photographique de la description – qui peut être résumée par l'adjectif « *sharp* » (v. 4) – s'accompagnent d'une brillance – dont témoigne la récurrence du verbe

3 A. C. Swinburne, « Queen Yseult », dans *The Complete Works of Algernon Charles Swinburne* (vol. *Poetical Works*), Londres, William Heinemann, 1925, pp. 18-19.

4 Toutes les traductions des poèmes de Swinburne présentes dans cet article sont les miennes.

« *shine* » – évoquant celle des enluminures dans lesquelles une feuille d'or collée servait de fond, et celle des toiles préraphaélites. Plus loin dans le poème, Swinburne dresse le portrait (ou devrait-on dire en termes photographiques « tire le portrait » ?) du gisant de la mère de Tristram en des images également si vives et avec une telle finesse de traits que la dame ainsi décrite ne semble nullement appartenir au royaume des morts :

*Very patient was her face,
Stooping from its maiden place
Into strange new mother-grace.
Parted lips and closing eyes,
All the quiet of the skies
Fills her beauty where she lies.*

*On her hair the forest crown
Lets the sliding tresses down,
Touched ere dark with golden brown;*

*Both with carven hands uplift,
Praying softly as at shrift,
So it stood a kingly gift (QY 19-20).*

Son visage était calme,
Passant de la virginité
A une étrange nouvelle grâce maternelle.
Les lèvres entrouvertes et les yeux clos,
Toute la sérénité des cieus
Comble sa beauté là où elle repose.

Sur ses cheveux, la couronne de la forêt
Laisse s'échapper ses tresses,
Caressées au crépuscule par une lumière mordorée.

Tous les deux sculptés les mains tournées vers le ciel,
Priant doucement comme lors d'une confession,
Ainsi se dressait ce présent royal.

Le portrait détaillé, dont la technique de description rappelle le procédé du daguerréotype, de la mère défunte de Tristram met en exergue sa divinisation qui pour nous fait écho à l'analyse de la vision d'un tombeau que fait Georges Didi-Huberman : « L'homme de la croyance préfère vider les tombeaux de leurs chairs pourrissantes, désespérément informes, pour les remplir d'images corporelles sublimes, épurées, faites pour conforter et informer – c'est-à-dire fixer – nos mémoires, nos craintes, nos désirs »⁵. Ici Blanchefleur est non seulement sculptée dans le vers, finement ciselée dans ses moindres détails par la précision de l'écriture de Swinburne, mais elle est également transformée en une sorte d'icône mariale défiant le passage du temps.

« *Lancelot* » offre également une multitude de détails, notamment lors de la description microscopique et synesthésique du décor traversé par le héros :

*Here and there some colour was
Hidden in the muffled grass,
Some late flower that one might pass,
Or else a brown, smooth beech-mast was,*

5 G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 25.

*Or carven acorn cup*⁶.

Ici et là apercevait-on de la couleur
Cachée dans l'herbe silencieuse,
Une fleur tardive que l'on pourrait ignorer en passant,
Ou bien une faïne lisse et mordorée,
Ou bien encore une cupule de gland sculptée.

La beauté naturelle décrite dans la citation est une beauté colorée qui ne s'offre pas comme une évidence à l'œil du spectateur mais fait appel à deux autres de ses sens, l'ouïe (« *muffled* ») et le toucher (« *smooth* »). De même, dans le dernier vers, l'auteur invite le lecteur à déceler une référence visuelle à la cupule du gland dans la forme même de la lettre « c » reprise dans l'allitération. Dès lors, l'adjectif « *carven* » peut non seulement qualifier la cupule mais aussi, d'un point de vue métatextuel, l'écriture de l'auteur qui sculpte et ciselle ses vers afin de solliciter synesthésiquement l'ouïe et la vue de son lecteur attentif aux couleurs, à la précision du trait et aux détails, comme un spectateur devant une toile préraphaélite.

Swinburne donne à lire de nombreux portraits de ses héroïnes arthuriennes : les couleurs pures qui émaillent les descriptions rappellent elles aussi les teintes vives des peintres préraphaélites, qui s'inspirent de la technique des peintres miniaturistes, telle qu'elle peut apparaître dans les enluminures du Moyen Age. Leurs toiles déploient une brillance et une luminosité intenses obtenues grâce à l'utilisation de couleurs pures qu'ils appliquent sur un fond blanc renouvelé à chaque séance⁷. Dans « *Queen Yseult* », la description pathétique de la mort de la mère de Tristram associe, de même, le blanc du fil et des pétales de lys au vert des lettres et au rouge des fleurs :

*On her robe was sown her name,
Where a fine thread white as flame
Thro' the coloured samite came.
For on skirt and hem between
Wrought she letters white and green
"This is Blancheflour the Queen"
There men found her as they sped,
Very beautiful and dead, in the lilies white and red (QY 13).*

Sur sa robe était cousu son nom,
Sur laquelle un beau fil blanc comme la flamme
Ornait le brocard coloré.
Car dans l'ourlet de son jupon
Avait-elle inscrit en lettres blanches et vertes
« Voici la Reine Blancheflour ».
Là, des hommes la trouvèrent alors qu'ils se hâtaient en passant,
Morte mais néanmoins splendide, entourée de lys blancs et rouges.

La prédominance du blanc, à lire dans le prénom même de la mère de Tristram, illustre également le goût de Swinburne pour cette couleur et pour ses nuances :

La vue est impressionnée surtout par le blanc éblouissant de la flamme ou le blanc terne et gris de la lumière décomposée. C'est en vain que le préraphaélisme a chargé de quelques

6 A. C. Swinburne, « Lancelot », dans *The Complete Works of Algernon Charles Swinburne (vol. Poetical Works)*, Londres, William Heinemann, 1925, p. 63.

7 Les préraphaélites peignaient sur une couche de blanc afin de faire ressortir les tons ; ils utilisaient même une palette en porcelaine blanche lors de la préparation de leurs couleurs afin d'égaliser la blancheur éclatante de leur couche d'apprêt.

couleurs la palette de Swinburne ; il n'en continue pas moins à voir le monde baigné d'une couleur uniforme, il n'est sensible qu'au blanc ; mais avec quelle subtilité il en distingue toutes les variations et toutes les intensités ! Certaines nuances l'aveuglent et le brûlent ; ce blanc est celui du feu, de la flamme, de la lumière : les lames de la mer semblent une blanche flamme humide, la bataille un éblouissement, une splendeur de lances, l'écume elle-même est enflammée, la figure humaine illuminée par les passions s'embrase à ses yeux comme une grande flamme brillante ; ses sens sont dévorés par une telle splendeur : ses paupières se consomment, sa face est aveuglée et brûlée⁸.

Les quelques couleurs de la palette de Swinburne utilisées lors de la description de la mort de la mère de Tristram, le rouge et le vert, sont complétées lors du portrait de la reine Yseult :

*“All her limbs are fair and strong,
And her face is straight and long,
And her talk is as a song.
“And faint lines of colour stripe
(As spilt wine that one should wipe)
All her golden hair corn-ripe ;*

*“Drawn like red gold ears that stand
In the yellow summer land ;
Arrow-straight her perfect hand,*

*“And her eyes are river-lakes
Where a gloomy glory shakes
Which the happy sunset makes (QY 21-22).*

« Tous ses membres sont élégants et robustes,
Son visage est long et fin,
Sa voix évoque une chanson.
« De fines lignes de couleur traversent
(Tel du vin renversé que l'on voudrait essayer)
L'ensemble de sa chevelure blonde comme les blés,

« Dessinées comme des épis hésitant entre l'or et le rouge
Sur la terre jaune d'un jour d'été ;
Sa main parfaite, droite comme une flèche,

« Et ses yeux comme des lacs nourris par des rivières
Dans lesquels se reflète en tremblant la gloire sombre
Que le soleil fait joyeusement en se couchant.

Ce tableau aux couleurs préraphaélites ajoute à la palette de Swinburne le bleu suggéré par la comparaison des yeux de la reine à des rivières qui semblent se transformer en miroir proleptique reflétant le dénouement tragique de l'histoire d'amour entre Tristram et Yseult (« *a gloomy glory* »). Le jaune qui domine dans le passage pare le portrait de la reine de toutes les nuances dorées d'un paysage de champ de blé sous la lumière vive d'un soleil d'été. Les Préraphaélites favorisaient des pigments transparents tels le vert émeraude et le bleu cobalt, couleurs plus récentes, ou bien des couleurs plus traditionnelles comme le rose garance, le bleu outremer et le gomme-gutte (jaune du Cambodge). Swinburne les reprend et les anime par le biais de la versification : la construction prosodique symétrique dans les trois premiers vers repose sur l'utilisation de monosyllabes et sur la présence d'un rythme iambique dans chaque deuxième partie de vers. Le portrait synesthésique de

⁸ G. Lafourcade, *La Jeunesse de Swinburne* (vol. 2), Op. cit., p. 538.

la reine conduit le lecteur vers une forme d'art plus accomplie encore que ne le serait un portrait pictural. Ainsi, Swinburne cherche à charmer la vue par une multitude de couleurs et de comparaisons qui donnent à voir ; il capte aussi l'oreille par l'harmonie prosodique de la première strophe, mimétique de la voix de la reine qu'il compare à la douceur d'une chanson.

Tous ces éléments témoignent de l'attachement du poète, dans sa jeunesse d'écrivain, à l'esthétique préraphaélite. Mais Swinburne s'en détache toutefois, pour aller vers un autre style qui sera celui de sa maturité sous l'influence de la peinture de J. M. W. Turner.

Ecrire la lumière : l'influence de Turner ?

L'écriture de Swinburne intègre une luminosité qui rappelle les toiles de Turner. Dans « *Lancelot* », le portrait de la reine Guenièvre n'est plus, comme celui d'Yseult, empreint de douceur dorée mais il offre un dégradé de rouges. Celui-ci apparaît d'abord dans une description du paysage entourant les héros :

*Now the day drops angrily
Leaves a red stain on the sea,
And fierce light on field and tree,
Red as any brand (L 64).*

A présent le jour décline avec colère
Laissant une tache rouge sur la mer
Et une luminosité vive sur les champs et les arbres
Rougeoyants comme des flambeaux.

La comparaison métaphorique du soleil couchant à des gouttes de sang est complétée par une autre avec un flambeau mettant en relief la vivacité de la luminosité du soir déclinant dans cet effet-tableau. Ce mélange de couleurs évoque les soleils couchants de Turner, astres incandescents qui confèrent à la toile une dimension sublime ou bien tragique comme dans *Le Navire de Guerre le « Téméraire »*, remorqué vers son dernier mouillage pour y être démantelé (fig. 1). La couleur rouge et la comparaison du ciel crépusculaire à du sang contaminent également le portrait de Guenièvre :

*All about her face and head
The flat sunset overspread Like an aureole of red,
Stained as drops from wounds that bled
In some bitter fight.
All the tender shapen head
Dimly blurred with golden red,
And the thin face, as I said,
Drawn and white as snows wind-shed
On the green place of the dead In a windy night (L 70-71).*

Autour de son visage et de sa tête
Le soleil couchant se déploie
Telle une auréole rubiconde
Parsemé comme des gouttes de sang échappées d'une blessure
Infligée lors d'un virulent combat.
La douce forme de sa tête
Est rendue indistincte par la couleur rouge aux reflets dorés,
Et le fin visage est, comme je l'ai dit,
Crispé et pâle comme des flocons qui tourbillonnent
Sur le lieu de repos verdoyant des morts
Par une nuit venteuse.

La prédominance de couleurs éblouissantes pourrait rappeler la peinture préraphaélite ; mais le flou fait vaciller la précision des traits et évoque davantage celle de Turner et son exaltation de la lumière. « Chez Turner, la lumière joue un rôle prépondérant, au point de tout dissoudre ».⁹ Comme les Préraphaélites, Turner avait pour habitude de préparer son support en le couvrant d'un fond blanc qui dissimulait les imperfections de la toile tout en faisant ressortir la vivacité des couleurs¹⁰ ; mais il utilisait la luminosité pour dissoudre la scène représentée. Ainsi, dans *Approche de Venise* (1843) (fig. 2) : la vapeur, « brumeuse incertitude colorée »¹¹, permet de gommer la barrière entre ciel et mer, révélant de la sorte l'essence même de Venise. Dans le poème de Swinburne, le soleil couchant nimbe Guenièvre d'une auréole de rouge qui efface les traits de son visage. Le personnage participe alors d'un entredeux, non pas entre le ciel et la mer, mais entre le monde des vivants et celui des morts. Et la brume de la mort déposée sur le visage de Guenièvre annonce la fin prochaine de sa relation avec Lancelot.

Mais avant cela, Swinburne offre aux amants un instant de bonheur synesthésique et extatique, un moment de fusion cosmique avec le monde environnant :

*Coloured flakes of stormy fire
Clomb the rent clouds high and higher,
And the wind like a great lyre
Sounded vague and loud.
And the sunset lines that flee
On the flats of fiery sea
Far below us, her and me,
Were as golden red to see
As the heaped hair on her knee
Or as the coloured cloud.
So we sat in love and fear,
And no faces came anear,
And no voices touched our ear
But of angels singing clear
Out of all the sunset drear
Round us and above (L 71).*

Des étincelles colorées s'échappant du feu virulent
S'élevaient toujours plus haut au milieu des nuages déchirés
Et le vent telle une gigantesque lyre
Résonnait insaisissable et tonitruent.
Et les contours du soleil couchant qui disparaissaient
Sur l'étendue de la mer déchaînée
Loin devant nous, c'est-à-dire elle et moi,
Avaient la même couleur rouge aux reflets dorés
Que ses cheveux reposant sur ses genoux
Ou bien que les nuages teintés.
Ainsi nous nous assîmes remplis d'amour et de peur,
Et aucune silhouette ne s'approcha,
Aucune voix n'atteignit nos oreilles,
Si ce ne fût celle des anges chantant haut et clair
Loin de ce coucher de soleil lugubre

9 W. Beckett, *Histoire de la peinture*, traduit par D. Alibert-Kouraguine et G. Pierson, Paris, Solar, 2002, p. 266.

10 Ibid., p. 266.

11 Ibid.

Autour de nous et au-dessus de nos têtes.

Les héros font alors l'expérience du Sublime face au spectacle grandiose de la nature qui évoque la définition du *Sublime dynamique* de Kant mettant en exergue l'écart entre notre petitesse et la force de ce qui nous dépasse :

Le surplomb audacieux de rochers menaçants, des nuées orageuses s'amoncelant dans le ciel et s'avancant parcourues d'éclairs et de fracas, des volcans dans toute leur violence destructrice, des ouragans semant la désolation, l'océan sans limites soulevé en tempête, la chute vertigineuse d'un fleuve puissant, etc., réduisent notre faculté de résistance à une petitesse insignifiante comparée à leur force. Mais leur spectacle n'en devient que plus attirant dès qu'il est plus effrayant, à la seule condition que nous soyons en sécurité ; et c'est volontiers que nous appelons sublimes ces phénomènes, car ils élèvent les forces de l'âme et nous font découvrir en nous une faculté de résistance d'une toute autre sorte qui nous donne le courage de nous mesurer à l'apparente toute-puissance de la nature¹².

Afin de faire de ce soleil couchant une manifestation du Sublime conduisant à une épiphanie, Swinburne lui confère une dimension menaçante, en le parant de rouge. Comme dans les toiles de Turner, le flou envahit la représentation à l'image de ces étincelles rougeoyantes (« *Coloured flakes of stormy fire* ») aussi insaisissables que les contours du soleil couchant mis en relief par le souffle fuyant de l'allitération en [f] : « *the sunset lines that flee / On the flats of fiery sea / Far below us* ». Le terme de « *flakes* » fait naître, à l'échelle du langage cette fois, une incertitude, un flou dans l'interprétation et même un oxymore : s'il peut en effet renvoyer de façon dénotative aux flammèches, il évoque aussi des flocons brûlants unissant ainsi dans l'impossibilité de la figure le chaud et le froid, à l'image de la tension engendrée par la représentation du Sublime. L'oxymore à laquelle Swinburne recourt fréquemment et qui trouble l'appréciation du réel est, selon Isabelle Thomas-Fogiel, la figure de rhétorique qui exprime le mieux le Sublime car cette « vague figure » permet d'échapper à la ligne claire de la représentation et de toucher du doigt l'illimité du Sublime : « Dès lors, si la figure est limitation de l'illimité, la vague figure peut apparaître comme illimitation du limité. Là où la figure délimite, la vague figure illimiterait la limite, la rendrait évanescence »¹³.

« *King Ban : a Fragment* » apparaît dans la première série de transpositions écrites entre 1857 et 1860 comme un poème arthurien singulier, annonçant déjà l'influence de Turner. La présence de Morris, d'un point de vue thématique et stylistique, y est beaucoup moins sensible que dans les autres poèmes. Swinburne s'inspire directement d'un hypotexte non exploité par Morris : le *Lancelot en prose*. Le récit permet à l'auteur de revenir sur les origines du héros de Camelot, sur l'enfance, sous la forme de vers blancs épiques. Ce poème peut être considéré comme le texte annonciateur du véritable style swinburnien : « *King Ban : a Fragment* » ne présente comme lien intertextuel avec la poésie arthurienne de Morris que l'emploi d'archaïsmes. Swinburne s'affranchit de l'influence préraphaélite et trouve son originalité, comme dans la description suivante du feu qui détruit le château du père de Lancelot :

[...] *there clomb*
A fire that thrust an arm across the air,
Shook a rent skirt of dragging flame, and blanched
The grey flats to such cruel white as shone
Iron against the shadow of the sky
Blurred out with its blind stars [...].¹⁴

12 E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 1985, p. 203.

13 I. Thomas-Fogiel, « Figure et défiguration : la problématique du Sublime », dans *Vagues figures ou les promesses du flou*. Actes du 7^e colloque du Cicada 5, 6, 7 déc. 1996, Pau, Publications de l'université de Pau, 1999, p. 33.

14 A. C. Swinburne, « *King Ban, a Fragment* », dans *The Complete Works of Algernon Charles*

[...] ici s'élevait

Un feu qui dressait son bras à travers les airs,
Ravivait une rangée discontinue de flammes à bout de souffle, et projetait
Sur les plaines grises une blancheur aussi cruelle que le fer
Qui resplendit et se détache sur la noirceur du ciel
Condamné à s'effacer avec ses étoiles éblouies [...].

Les couleurs vives de l'écriture préraphaélite se dissolvent dans le blanc et le gris ; cette palette de nuances témoigne du goût de Swinburne pour le blanc et ses dégradés, et permet en outre de mettre véritablement en scène, dans une éblouissante personnification, le feu. La virulence des adjectifs et des comparaisons présents dans cet extrait annonce des écrits ultérieurs de l'auteur, « *Tristram of Lyonesse* » (1882) ou « *The Tale of Balen* » (1896), dans lesquels la sensibilité de l'auteur au Sublime de la nature est perceptible. L'influence de la peinture de Turner se manifeste, comme dans les citations précédentes, en raison du flou qui domine dans le dernier vers. Et même, il semble que le tableau de Turner, *L'Incendie du Parlement de Londres* (1835) (fig. 3) soit une source hypopicturale du poème : la violence du feu et le ciel voilé par la fumée dans le texte ne sont pas sans évoquer cette toile dans laquelle le feu est composé d'un subtile mélange de jaune, de rouge, certes, mais aussi de blanc, au cœur de la fournaise comme dans les étincelles projetées faisant de ce tragique ciel londonien une magnifique voute étoilée.

Le génie de Turner exalte les forces de la nature : le feu mais aussi la mer, comme par exemple dans *Tempête de neige en mer* (1842), (fig. 4). Swinburne crée lui aussi un univers déchaîné, les détails auditifs, scopiques et haptiques fusionnent alors pour témoigner de la violence des phénomènes :

*For here the flower of fire, the soft hoar bloom
Of springtide olive-woods, the warm green gloom
Of clouded seas that swell and sound with dawn of doom,
The keen thwart lightning and the wan grey light
Of stormy sunrise crossed and vexed with night,
Flash, loom, and laugh with divers hues in one
From all the curved cliff's face, till day be done,
Against the sea's face and the gazing sun* (TL 120).

Car ici la fleur du feu et le doux givre s'épanouissent
Sur les oliviers printaniers, les douces ténèbres vertes
Des mers assombries par les nuages qui enflent et résonnent à l'approche de la fin du monde,
L'éclair intense zébrant le ciel, la lumière grise blémissante
Du lever de soleil orageux contrarié et fâché par la nuit,
Brillent furtivement, poignent à l'horizon et s'amuse à mélanger les couleurs
Sur le visage de la falaise incurvée, jusqu'à ce que le jour ait capitulé,
Défiant la mer et le soleil qui les observent.

Le Sublime de la nature est donné à voir par l'utilisation de couleurs sombres et de lumières fugitives, à l'image de l'éclair qui fend l'obscurité du ciel, évoquant Edmund Burke : « Une lumière qui tantôt apparaît et tantôt s'éclipse, est plus terrible encore que l'obscurité totale ; et, pour peu que les conditions s'y prêtent, certains sons incertains sont plus alarmants qu'un silence total »¹⁵. Le rythme rapide créé par l'accumulation de verbes monosyllabiques « *Flash, loom and laugh* » rend sensible l'évanescence des mouvements de lumière qui, mêlée aux couleurs insaisissables trouble et

Swinburne (vol. 1), Londres, William Heinemann, 1955, p. 385.

15 E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduit par B. Saint Girons, Paris, Librairie philosophique, 1998, p. 134

transpose le flou de la peinture de Turner dans la poésie musicale de Swinburne. J. D. Rosenberg confronte ainsi le peintre et le poète :

“Indistinctness is my forte”, Turner retorted to a patron who chided him for vagueness, a fault which modern critics still impute to Turner’s early admirer, Swinburne. Both men practice a highly structured art that has nonetheless freed itself from the canons of conventional representation. No single word in a Swinburne poem quite corresponds to a given thing, just as no single dab of paint on a Turner canvas corresponds to a natural object ; the correspondence is always between the total configuration of nature. The adjective floating freely away from the substantive in a Swinburne poem is equivalent to the blob of pigment that is neither sea nor foam nor sky, but all these, in a Turner painting. Such an art prizes colour over outline, light over form, music over meaning¹⁶.

« Le flou est mon point fort », répliqua Turner à un de ses mécènes qui lui reprochait son imprécision, un défaut que les critiques modernes attribuent à l’admirateur des premiers jours de Turner, Swinburne. Tous les deux pratiquent un art très structuré qui s’est néanmoins libéré des canons de la représentation conventionnelle. Pas un seul mot dans un poème de Swinburne ne correspond à quelque chose de défini, de même qu’aucune touche de peinture sur une toile de Turner ne correspond à un objet naturel ; la correspondance réside toujours dans la configuration totale de la nature. L’adjectif s’éloignant librement du substantif dans un poème de Swinburne est l’équivalent de la tache de peinture qui n’est ni la mer ni l’écume ni le ciel, mais tout cela à la fois, dans une toile de Turner. Un tel art préfère la couleur à la forme, la lumière à la forme, la musique au sens.

Dans le dernier vers de l’extrait du poème, le flou abolit la frontière entre humain et inhumain car les éléments naturels acquièrent une identité anthropomorphe qui leur permet de jouer à la fois le rôle d’acteurs de ce tableau, mais également celui de spectateur de la magnificence naturelle, devenant de la sorte les doubles intradiégétiques du lecteur/spectateur.

Les extraits des transpositions arthuriennes témoignent ainsi de l’influence de Morris, et à travers lui de la Confrérie préraphaélite, sur le jeune Swinburne qui trouve à l’époque un modèle dans ce cercle artistique dont il est proche avant de s’en détacher et le dépasser. Et pourtant, des indices témoignent déjà de l’émergence d’un style plus authentique qui sera plus particulièrement développé dans d’autres œuvres arthuriennes comme « *Tristram of Lyonesse* » (1882) et « *The Tale of Balen* » (1896). Appartenant à la maturité artistique de l’auteur, ces œuvres mettent en scène le véritable héros swinburnien, un être au sort tragique qui, cependant, accepte de relever les défis lancés par le destin avec stoïcisme. La grandeur des personnages trouve leur métaphore dans la représentation du Sublime de la nature, que Swinburne emprunte à Turner. Le portrait du jeune poète qui se dessine ici est ainsi celui d’un artiste en quête d’identité faisant entrer les arts en résonance pour célébrer à sa façon l’« *ut pictura poesis* » d’Horace.

16 J. D. Rosenberg, « Swinburne », dans *Victorian Studies* 11, 1967, p. 149.