



HAL
open science

**LE RENOUVEAU ARTHURIEN OU LE MONDE DE
CAMELOT A L'EPREUVE DE L'ETHIQUE
VICTORIENNE. L'EXEMPLE DE 'TRISTRAM AND
ISEUT' DE MATTHEW ARNOLD**

Virginie Thomas

► **To cite this version:**

Virginie Thomas. LE RENOUVEAU ARTHURIEN OU LE MONDE DE CAMELOT A L'EPREUVE DE L'ETHIQUE VICTORIENNE. L'EXEMPLE DE 'TRISTRAM AND ISEUT' DE MATTHEW ARNOLD. Presses Universitaires de Rennes. Le Néo. Sources, héritages et réécritures dans les cultures européennes, pp.153-167, 2016. hal-04180545

HAL Id: hal-04180545

<https://hal.science/hal-04180545>

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.

LE RENOUVEAU ARTHURIEN OU LE MONDE DE CAMELOT A L'ÉPREUVE DE L'ÉTHIQUE VICTORIENNE. L'EXEMPLE DE « TRISTRAM AND ISEULT » DE MATTHEW ARNOLD

Virginie Thomas

Les origines du Renouveau Arthurien

Le XIX^e siècle britannique fut le cadre d'une renaissance des légendes arthuriennes sans commune mesure lors des siècles précédents et vit la création d'un florilège de transpositions consacrées au monde de Camelot à la fois dans la littérature mais également dans la peinture, tout particulièrement des artistes appartenant à la confrérie Préraphaélite. Les prémises de ce Renouveau Arthurien (« *Arthurian Revival* ») furent perceptibles dès l'époque romantique et s'inscrivirent dans la lignée de plusieurs mouvements littéraires et culturels : le premier étant l'« *Antiquarianism* » qui visait dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle à faire redécouvrir au public des textes anciens et des traditions tombées dans l'oubli. Selon James Douglas Merriman, deux ouvrages écrits par des auteurs appartenant à ce mouvement contribuèrent particulièrement à la renaissance des légendes arthuriennes : *Observations on the Faerie Queene of Spenser* de Thomas Warton (1754) et *Letters on Chivalry and Romance* de Richard Hurd (1762). Ces deux textes permirent de remettre la chevalerie à l'honneur et de faire redécouvrir *Le Morte d'Arthur* de Thomas Malory ; Walter Scott œuvra dans la même direction lorsqu'il publia *Sir Tristrem* en 1804.

Un deuxième mouvement artistique eut une grande influence dans l'émergence du Renouveau Arthurien : il s'agit du Renouveau Celtique (« *Celtic Revival* ») né du mouvement culturel précédent. Le but du Renouveau Celtique était de faire redécouvrir les textes et les coutumes issus du passé national, en l'occurrence les racines celtiques du Royaume Uni dans lesquelles les légendes arthuriennes s'inscrivent pleinement. Ce retour aux textes celtiques dut beaucoup à des écrivains comme James Macpherson, auteur des *Ossianic Poems* mais également à Thomas Percy, auteur de *Reliques of Ancient English Poetry* qui fit revivre la tradition de la ballade et utilisa la thématique arthurienne notamment.

Le troisième et dernier mouvement qui contribua à l'émergence du Renouveau Arthurien fut le Renouveau Gothique (« *Gothic Revival* ») ; il visait à remettre au premier plan le passé médiéval de la Grande-Bretagne. Dès lors, on peut s'interroger sur l'origine de cette affinité sélective avec le Moyen Âge : quelle vision de ce passé lointain justifia un tel renouveau artistique ? Deux interprétations antithétiques peuvent être avancées, tout d'abord la vision du Moyen Âge comme d'un monde patriarcal, par conséquent stable et hiérarchisé dans la sphère publique ou privée. Debra N. Mancoff justifie l'intérêt victorien pour le Moyen Âge comme un fantasme d'ordre, de justice et de permanence politique et sociale :

In the bleak light of the present the image of the past brightened. Increasingly the Middle Ages offered a model for stability and social harmony. The vision of the medieval world became more and more selective ; it was a simpler time, a time of good intentions, good institutions, the origin of traditional British life, and therefore its paradigmatic manifestation. The Ethical impulse sought to ameliorate the insecure present through the stable heritage of the past, but it was a past that was invented for this very purpose. The needs of the present forged the medieval ideal...¹

¹. Debra N., Mancoff, *The Arthurian Revival in Victorian Art*, New York, Garland Publishing, 1990, 29-30.

A l'opposé de cette vision rassurante et idéalisée de l'harmonie sociale médiévale, on pourrait se demander si l'engouement pour le Moyen Âge n'exprimait pas, au contraire, un désir d'ailleurs fantasmé hors des frontières monotones de l'espace-temps industrialisé et matérialiste de la Grande-Bretagne du XIX^e siècle. Pour citer James Douglas Merriman au sujet des oeuvres médiévalisantes de Walter Scott, mais cette citation pourrait être appliquée à n'importe quel texte d'inspiration médiévale de l'époque : « *As more and more of English life was touched by the bleak monotony of industrialism and materialism, readers would increasingly turn to Scott's imaginary Middle Ages for color, vitality, and high idealism* »².

La combinaison des trois mouvements « *Antiquarianism* », « *Celtic Revival* » et « *Gothic Revival* » fit apparaître les légendes arthuriennes comme le fonds littéraire le plus apte à satisfaire l'intérêt du public du XIX^e siècle pour les textes anciens, d'origine celtique et présentant, de surcroît, un modèle médiéval artistique ou sociopolitique. La naissance du Renouveau Arthurien à l'époque romantique dans la lignée des influences précédemment mentionnées fut suivie par sa période d'apogée à l'époque victorienne avec les peintres préraphaélites mais également avec les auteurs phares de l'époque : Lord Alfred Tennyson, Matthew Arnold, William Morris, et Algernon Charles Swinburne. Ce qui est remarquable avec les transpositions réalisées par ces artistes est la place d'honneur qui fut accordée à la, ou plutôt, aux représentations de la femme arthurienne. En effet, cette dernière entra sur le devant de la scène artistique victorienne pour ne pas la quitter avant le début du XX^e siècle. Dès lors, se pose à nouveau la question de la raison de cet engouement non pas simplement pour les légendes arthuriennes mais pour la représentation des habitantes de Camelot. L'explication est à chercher du côté de la société victorienne elle-même, de ses enjeux et de ses modèles idéels qui forgèrent les lecteurs de l'époque et leur horizon d'attente. Ainsi, le XIX^e siècle victorien fut marqué par des bouleversements sociaux, notamment au sujet des femmes et de leur place dans la société : l'émergence de mouvements œuvrant pour l'émancipation des femmes (leur droit au divorce, à la propriété et les germes du combat pour le droit de vote) ne fut pas sans mettre à mal les certitudes acquises quant à la place de ces dernières dans les sphères privées mais également publiques. Ainsi, « l'Ange de la maison » célébrée par Coventry Patmore et érigée en modèle pouvait se révéler d'une indocilité inquiétante et la place qui lui avait été conférée jusqu'alors, c'est-à-dire celle de gardienne de la domesticité, fut remise en question. Par conséquent, il n'apparaît pas surprenant que les transpositions arthuriennes réalisées à l'époque réservent une place de premier choix à la femme dans une démarche ontologique qui s'avère *in fine* surtout typologique tentant d'offrir de nouvelles certitudes quant à l'essence féminine. Cette approche typologique trouve une illustration parfaite dans l'écriture d'*Idylls of the King* d'Alfred Tennyson dont le sous-titre n'était autre que « *The True or the False* ». En effet, lorsque le poète publia en 1859 *Idylls of the King* pour la première fois, il ne présenta qu'un nombre réduit de poèmes qui s'organisaient autour de l'antagonisme entre la femme vertueuse et la femme maléfique, comme la société de l'époque était fondée sur l'opposition entre le fantasme chaste et docile de l'« Ange de la maison » et la menace sensuelle de la prostituée. Les hypotextes médiévaux arthuriens offrirent alors une mine de personnages féminins capables d'incarner les modèles idéels de la société victorienne mais nombre des habitantes de Camelot durent subir une simplification psychologique. En effet, le Renouveau arthurien s'inspirait de multiples sources médiévales élaborées sur plusieurs siècles tout d'abord par la tradition orale puis écrite, s'enrichissant des emprunts entre la littérature française et anglaise d'alors. Les personnages en résultant étaient des êtres doués d'une grande complexité, alliant l'ombre et la lumière et aucun personnage féminin tiré de la matière de Bretagne originelle n'aurait pu entrer dans les catégories schématiques et réductrices de « *The True or the False* ». De plus, le rapport au désir qui se trouve au cœur de l'amour courtois et des légendes arthuriennes du Moyen Âge comportait une complexité psychologique qui ne pouvait que rentrer en conflit avec l'approche « dichotomisante » des auteurs victoriens. En effet, comment justifier aux yeux de lecteurs victoriens assoiffés de pureté la moralité de l'amour courtois célébrant les vertus de l'adultère ? Il n'est donc pas surprenant que les légendes arthuriennes, et plus particulièrement les personnages féminins, aient subi nombre de modifications afin de les rendre acceptables ou bien facilement catégorisables aux yeux des lecteurs victoriens. Nous allons à présent nous pencher sur le cas de la transposition arthurienne écrite par Matthew Arnold en 1852 et intitulée

². James Douglas Merriman, *The Flower of Kings*, Laurence, The University Press of Kansas, 1973, 89.

« *Tristram and Iseult* » qui illustre les processus de réécriture à l'œuvre afin de satisfaire l'horizon d'attente victorien.

« *Tristram and Iseult* » de Matthew Arnold: la tragédie du désir

Matthew Arnold (1822-1888) fut un poète victorien essentiellement connu pour ses œuvres critiques auxquelles il se consacra de manière quasiment exclusive à partir des années 1860. Son œuvre littéraire témoigne d'une profonde nostalgie pour la culture classique mais le poème qui nous intéresse « *Tristram and Iseult* » (1852) montre également l'influence du Renouveau Médiéval sur l'auteur. La légende de Tristan et Iseult célébrant l'amour adultère entre Tristan et l'épouse de son oncle Marc ne pouvait qu'entrer en conflit avec les modèles idéels de chasteté et de fidélité (essentiellement féminine) de l'époque. La légende dut donc subir un certain nombre de distorsions afin de satisfaire l'attente typologique des lecteurs victoriens. Le poème se veut binaire, mettant en scène la confrontation entre deux conceptions antinomiques de la féminité, Iseult d'Irlande affrontant Iseult de Bretagne au chevet de Tristram à l'agonie.

La première opposition dichotomique entre les deux Iseult est mise en relief par une déviation par rapport aux hypotextes médiévaux car dans la légende originale Tristan et Iseult d'Irlande ne peuvent se rencontrer une dernière fois ; Matthew Arnold choisit au contraire d'offrir aux amants une dernière rencontre afin de rapprocher, pour mieux opposer, les deux Iseult qui incarnent deux essences antinomiques de la beauté féminine. Ainsi, Iseult d'Irlande est décrite comme une femme d'une grande beauté qui se distingue néanmoins par son lien étroit avec l'obscurité et la couleur noire en raison de ses cheveux couleurs de geai (« *her raven hair* »³ (142, 155)) et de son regard ténébreux (« *Let her have her proud dark eyes...* » (142)). Sa beauté est envoûtante mais inquiétante à la fois et l'Iseult d'Arnold se distingue des hypotextes médiévaux qui désignaient Iseult d'Irlande comme étant « *Isolz la blonde* » nommée ainsi en tout premier lieu par Chrétien de Troyes qui inspira les versions françaises, anglaises mais également germaniques des siècles suivants. Pour citer Florence Plet :

Selon G. J. Brault, la renommée de Chrétien a propagé cette blondeur d'Yseult comme un fait acquis pour les auteurs à venir. Rien de plus banal, pourrait-on objecter, qu'une héroïne aux cheveux d'or, au Moyen Âge et au-delà. Au demeurant, en se limitant au seul Chrétien, ses Enide, Laudine, Blanche fleur, Guenièvre et, bien sûr, Soredamor sont toutes des « blondes d'amour » ; comment aurait-il pu en aller autrement d'Yseult ?⁴

A l'opposé, Iseult de Bretagne est décrite comme une femme blonde, et sa luminosité est renforcée par son lien étroit avec la couleur blanche, empruntée aux hypotextes médiévaux qui nommaient Iseult de Bretagne « *Iseult aux Blanches Mains* ». Dans le texte d'Arnold, la blancheur d'« *Iseult of the Snow-White Hand* » (141) est renforcée par sa comparaison avec de la neige : « *Her looks are mild, her fingers slight / As the driven snow are white...* » (139).

Cette opposition dichotomique caricaturale entre deux types d'incarnation de la beauté féminine tend en réalité à symboliser deux incarnations antithétiques de la féminité. Ainsi, Iseult d'Irlande symbolisant une féminité ténébreuse inquiète par sa beauté obscure mais aussi par les éléments qui lui sont associés, notamment la nuit qui domine la scène de ses retrouvailles avec Tristram, la lune (147-48) et la mer qui conduit le personnage jusqu'aux côtes de Bretagne et dont elle garde l'empreinte : « *I forgot, thou comest from thy voyage – / Yes, the spray is on thy cloak and hair* » (151). Les symboles attribués à Iseult appartiennent tous au régime nocturne défini par Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* ; or, ce régime et les éléments qui le composent sont étroitement liés

³ Matthew, Arnold, « *Tristram and Iseult* » dans *Poems*, Londres, Everyman's Library, 1965, 140.

⁴ Florence, Plet, « Yseult est-elle une vraie blonde ? » dans *La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Ed. C. Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, 310.

à une féminité angoissante, voire mortifère⁵. De plus, tout au long du poème, les adjectifs qui visent à qualifier Iseult d'Irlande présentent un personnage hautain et autoritaire qualifié de « *haughty Queen !* » (150), « *proud Iseult !* » (151). Sa nature impérieuse est d'ailleurs illustrée par la citation suivante :

*Let her have her proud dark eyes,
And her petulant quick replies –
Let her sweep her dazzling hand
With its gesture of command
And shake back her raven hair
With the old imperious air !* (142)

Dans cet extrait, Iseult est dépeinte en femme d'esprit et de tête qui reproduit au sein de son couple avec Tristram son rôle public de souveraine, faisant de son amant son serviteur. Certes, cette hiérarchie rappelle celle de l'amour courtois qui faisait de la femme le seigneur du chevalier. Pourtant, rien dans le poème ne nous laisse penser que l'état d'infériorité de Tristram lui serve de motivation pour se dépasser.

Par effet de miroir antithétique, le portrait dressé d'Iseult de Bretagne met en relief ses qualités morales rassurantes, bienveillantes. La blancheur du personnage, qui est l'une des caractéristiques physiques du modèle médiéval, symbolise ici la grande pureté de cœur d'Iseult : elle est une femme humble, pleine de compassion envers autrui, compassion allant jusqu'à l'abnégation d'elle-même. Ainsi accepte-t-elle – contrairement à son aïeule hypotextuelle telle qu'elle apparaît dans la version de Thomas – que l'ancienne maîtresse de son époux vienne à son chevet afin qu'ils échangent leurs derniers serments d'amour (149). Iseult en tant qu'épouse modèle est enchaînée à l'existence de son mari jusque dans la mort comme en témoigne son veuvage qui transforme son visage en masque mortuaire : « *She seems one dying in a mask of youth* » (160). Le fait qu'Iseult de Bretagne soit mère constitue une originalité notable par rapport au personnage du Moyen Âge. En effet, dans les hypotextes médiévaux, Tristan n'a pas d'enfants avec Iseult de Bretagne. L'altération apportée par Arnold vise à mettre en relief la stérilité associée à Iseult d'Irlande et donc à la passion alors que l'amour d'Iseult de Bretagne pour Tristan est un amour raisonnable sanctifié par le mariage et donc fructueux.

La soumission d'Iseult de Bretagne à son mari, en tant qu'épouse, et à ses enfants, en tant que mère, correspond au principal critère d'appréciation de la femme à l'époque victorienne pour citer Walter E. Houghton : « *Of the three conceptions of woman current in the Victorian period, the best known is that of the submissive wife whose whole excuse for being was to love, honor, obey – and amuse – her lord and master, and to manage the household and bring up his children* »⁶. Une autre illustration de la conception limitative de la femme en tant qu'épouse et mère au XIX^e siècle apparaît à travers le thème de l'enfermement et de la passivité associé à Iseult de Bretagne cloîtrée dans sa tour. En effet, conformément à l'idéologie victorienne qui encense « l'ange de la maison », le personnage est inséparable de l'univers domestique et des tâches traditionnelles assignées aux femmes, tels le filage ou le soin des enfants :

*Is it that a deep fatigue
Hath come on her, a chilly fear*

⁵. La nuit suscite parfois de l'angoisse, la lune est définie par Durand comme « ... un astre capricieux qui semble soumis à la temporalité et à la mort » (Gilbert, Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, 100) et la mer est présentée comme « La primordiale et suprême avaleuse » (Durand, 239).

⁶. Walter E., Houghton, *The Victorian Frame of Mind 1830-1870*, Londres, Yale University Press, 1976, 348.

*Passing all her youthful hour
Spinning with her maidens here,
Listlessly through the window-bars
Gazing seawards many a league,
From her lonely shore-built tower,
While the knights are at the wars ? (139-40)*

Dans cet extrait se dessine clairement la dichotomie entre l'activité masculine et la passivité féminine prédominante à l'époque victorienne telle que le suggère cette citation de « *The Princess* » d'Alfred Tennyson fondée sur une série d'oppositions binaires :

*Man for the field and woman for the hearth :
Man for the sword and for the needle she :
Man with the head and woman with the heart :
Man to command and woman to obey ;
All else is confusion.⁷*

Le personnage d'Iseult de Bretagne incarne également l'idéal victorien de l'épouse capable d'assumer le rôle de guide des hommes. Ainsi, Iseult est présentée comme une étoile guidant les pêcheurs au cœur de la nuit, leur permettant d'échapper aux dangers de la mer : « *She'll light her silver lamp, which fishermen / Dragging their nets through the rough waves, afar, / Along this iron coast, know like a star...* » (160). Le même rôle de guide de l'époux face aux dangers du monde extérieur est attribué à la femme au XIX^e siècle comme le rappelle Duncan Crow reprenant la définition du devoir de l'épouse victorienne donnée par Sarah Ellis Stickney dans *Women of England* (1839) :

It is a woman's duty to remind the grown man that there are higher things in life and 'to win him away from this warfare'. Her duty is to act as his second and peripatetic conscience and to prevent him from falling into the snares and temptations of the world. When the tired Victorian businessman returns home 'jaded and speechless' 'with a mind confused by the many voices which...have addressed themselves to his inborn selfishness or wordly pride' it is her duty to correct him as he stands 'before the clear eye of woman, as it looks directly to the naked truth, and detects the lurking evil of the specious act he is about to commit.⁸

L'antagonisme entre les deux personnages permet enfin à l'auteur d'illustrer l'opposition représentative de l'époque victorienne entre l'amour modèle fondé sur la condamnation de la chair qu'offre le lien sacré du mariage, et la passion reposant sur le désir qui engloutit les êtres dans un tourbillon de démesure et de destruction. Le poème d'Arnold met en scène, dans la première moitié du texte, l'absence d'Iseult d'Irlande. Tristram attend avec impatience cette femme qui n'est jamais autant présente que lorsqu'elle est absente en raison du désir qu'elle éveille. Ainsi, de manière récurrente, Tristram demande si Iseult est arrivée et le poème commence in medias res par la question suivante : « *Is she not come ?* » (138). Iseult en suscitant le désir chez Tristram par son absence montre la toute-puissance de son pouvoir séducteur et le lecteur se retrouve dans la même position d'interrogation, d'attente et d'impatience de voir enfin apparaître le personnage. Dans ses souvenirs d'Iseult que Tristram confie au lecteur, la reine est également dotée d'une très grande sensualité perceptible dès l'épisode du philtre. En effet, Iseult est présentée telle une nouvelle Eve car c'est elle qui invite Tristram à boire le philtre (141). En faisant d'Iseult d'Irlande une femme amoureuse de la liberté et du plaisir, mais surtout en faisant d'elle l'Eve qui invite Tristram à boire le philtre, Arnold semble insister sur la responsabilité du personnage dans le malheur des amants et, à travers Iseult, sur

⁷. Alfred, Tennyson, « *The Princess* » dans *Tennyson's Poems (vol 1)*, Londres, Everyman's Library, 1965, 245.

⁸. Duncan, Crow, *The Victorian Woman*, Londres, George Allen & Unwin Ltd, 1971, 53.

la responsabilité du désir dans cette tragédie. En cela, il se distingue du *Morte D'Arthur*, par exemple, car dans l'ouvrage de Thomas Malory c'est Tristan qui propose à Iseult de boire le philtre d'amour⁹.

A l'opposé, l'association d'Iseult de Bretagne avec la blancheur symbolise sa beauté lumineuse, sa pureté de cœur et d'esprit, mais aussi sa pureté par rapport au péché de chair. Traditionnellement, la couleur blanche est associée à la virginité ; il peut paraître paradoxal que cette couleur soit l'apanage d'Iseult de Bretagne qui, en étant mère, a perdu sa virginité originelle. Cependant, la maternité semble faire partie intégrante de la pureté du personnage qui est d'ailleurs renforcée par son rapprochement avec l'innocence infantile: « *Sweet flower ! thy children's eyes / Are not more innocent than thine* » (149). Ses enfants qui attestent de ses différentes maternités nous poussent à envisager le personnage comme une sorte de figure mariale empruntant à la Vierge le dogme de la conception virginale. Il est possible de retrouver dans l'opposition entre Iseult d'Irlande et Iseult de Bretagne l'opposition victorienne entre Eve et la figure mariale comme le souligne Laura Lambdin :

*Just as Arnold invented Tristram's brown hair, he assigned raven locks and dark eyes to the Irish princess ; this makes her a more perfect foil for Arnold's golden-haired Iseult of Brittany, and therefore, "in the opposition of the two Iseults there is a hint of the classic Victorian concern about the Eve-Mary contrast."*¹⁰

Arnold transforme donc les hypotextes médiévaux afin de présenter des portraits en diptyques de la féminité mais il s'inspire également de la culture antique afin de mettre en scène l'histoire de Tristram et Iseult selon les principes de la tragédie aristotélicienne et ainsi souligner la dimension préoccupante aux yeux d'un lecteur victorien d'un tel amour adultère. Le désir qui habite les protagonistes est à l'origine de l'*hybris* que la tragédie condamne. En effet, les amants sont conduits à la démesure car ils ne peuvent pas dominer leur passion et font fi des règles de la société transgressant la norme fondamentale du mariage. L'agonie du personnage masculin pendant les deux premières parties du poème consacrées à Tristram et à Iseult permet de mettre en relief le lien entre amour et souffrance grâce notamment à la répétition des mots « *fever* », « *blood* » et « *pain* ». L'association étroite entre amour et souffrance, suggéré par l'oxymore « *a wild delicious pain* » (151) qui définit la passion, est également renforcé par le portrait des personnages comme des êtres vieilliss bien avant l'âge. Arnold introduit le personnage de Tristram dans les termes suivants : « *What knight is this so weak and pale, / Though the locks are yet brown on his noble head...* » (139). Comme le souligne Laura Lambdin¹¹, les premiers mots du narrateur sont une référence intertextuelle au vers liminaire du poème de Keats « *La Belle Dame Sans Merci* » qui commence comme suit : « *Ah, what ail thee, wretched wight...* »¹² et qui renforce la dimension mortifère du poème. Le lien entre amour et mort est, quant à lui, pleinement illustré par la fin tragique des deux amants. Après avoir vécu une existence de tourments et après avoir été confrontés à la séparation, la mort s'offre aux amants comme un soulagement et une renaissance. Iseult morte n'est plus présentée comme une femme prématurément vieillie par les souffrances dues au désir mais comme l'égale d'Iseult de Bretagne dans sa splendeur et surtout dans sa pureté :

*The sweet expression of her brow
Would charm the gazer, till his thought
Erased the ravages of time ;
Fill'd up the hollow cheek, and brought
A freshness back as of her prime –
So healing is her quiet now. (156)*

⁹. Thomas, Malory, *Le Morte D'Arthur* (vol. 1), Londres, Penguin Books, 1969, 347.

¹⁰. Laura, Lambdin, «Matthew Arnold's 'Tristram and Iseult' : Greater Significance than Love and Death», *Philological Quarterly* 4.73, automne 1994, 438.

¹¹ Lambdin, « Matthew Arnold's 'Tristram and Iseult' », 440.

¹². John, Keats, *The Poetical Works of John Keats*, Londres, Oxford University Press, 1934, 354.

La souffrance et la mort comme instruments de *Némésis* introduisent également un thème primordial dans la tragédie qui est celui de la purgation. Si le passage dans la mort permet de libérer les amants du désir et de la souffrance, la purgation par la terreur et la pitié se retrouve également chez les lecteurs qui sont eux aussi invités à se libérer du désir. Dans son poème, Arnold met en scène le désir principalement à travers l'histoire de Tristram et Iseult mais aussi à travers l'aventure de Merlin et Vivian que relate Iseult de Bretagne à ses enfants et qui peut être considérée comme une mise en abyme de l'histoire des protagonistes. L'épisode de la mort de Merlin permet une nouvelle fois de mettre en relief le danger que représente Eros. En effet, bien que le désir de Merlin pour Vivian ne soit jamais clairement mentionné, cette aventure tend à montrer que l'amour irraisonné qui ne repose que sur le plaisir des sens est stérile et périlleux. Dans le poème d'Arnold, l'action néfaste de Vivian est gratuite et ne trouve pour autre justification que sa frivolité et son inconstance : « ... *she was passing weary of his love...* » (165) qui est un emprunt tiré du *Morte D'Arthur* de Thomas Malory : « *And always Merlin lay about the lady to have her maidenhood, and she was ever passing weary of him, and fain would have been delivered of him, for she was afeared of him because he was a devil's son, and she could not beskift him by no mean* »¹³. Malgré ce lien intertextuel, Vivian est présentée sous un jour complètement différent dans le texte d'Arnold. En effet, dans l'hypotexte médiéval, le vieux sage poursuit ardemment la virginité de Vivian et donc sa mort peut être justifiée, dans une certaine mesure, par son comportement importun. Au XIX^e siècle, au contraire, Merlin est un être innocent dont la seule faute est de croire en l'amour que Vivian prétend ressentir à son égard.

La condamnation du désir est également exprimée par la voix narrative dont les commentaires rythment la progression du récit et illustrent la *fonction idéologique* attribuée au narrateur par Genette¹⁴. Louis Bonnerot renforce le lien entre le poème d'Arnold et une tragédie car selon lui les commentaires du narrateur rappellent ceux du chœur antique¹⁵. D'ailleurs, ses commentaires culminent dans la description acerbe des effets dévastateurs de la passion comparée à un tyran :

This, or some tyrannous single thought, some fit

Of passion, which subdues our souls to it,

Till for its sake alone we live and move –

Call it ambition, or remorse, or love – (162)

La présentation du désir comme un fléau (« *a diseased unrest, / And an unnatural overheat at best* » (162)) vise à inspirer de la pitié mais aussi une crainte cathartique chez les spectateurs, les auditeurs ou les lecteurs de la tragédie de Tristram et d'Iseult, doublée de celle de Merlin et de Vivian. Le style du poème qui repose sur l'abondance de formes interrogatives et exclamatives tend à renforcer ce sentiment de crainte. L'auteur crée une forme de suspense à travers la récurrence de questions rhétoriques qui éveillent chez le lecteur une attente et une certaine angoisse à la fois. Par exemple, l'arrivée tant attendue d'Iseult est introduite par des interrogations rythmées par la reprise anaphorique de « *what* » et par la césure qui coupe le deuxième pentamètre en deux hémistiches de cinq pieds comprenant chacun une question et construits sur le même rythme : « *What voices are these on the clear night-air ? / What lights in the court – what steps on the stair ?* » (150). A l'opposé, la pitié à laquelle le lecteur doit être amené est renforcée par les nombreuses interjections « *Ah* », les multiples phrases exclamatives, de même que les adjectifs donnant une dimension pathétique aux descriptions des personnages. La pitié du lecteur est également éveillée par le recours à de fréquentes hypotyposes afin de décrire certains épisodes à la tonalité particulièrement émouvante. Ainsi, la tragédie de l'épisode de la mort d'Iseult est renforcée par l'hypotypose qui décrit en détails l'instant précis du passage de vie à trépas du personnage :

Slow, slow and softly, where she stood,

She sinks upon the ground ; – her hood

¹³. Malory, *Le Morte D'Arthur* (vol. 1), 118.

¹⁴. Gérard, Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, 263.

¹⁵. Louis, Bonnerot, *Matthew Arnold, poète. Essai de biographie psychologique*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1947, 387.

Had fallen back ; her arms outspread

Still hold her lover's hand ; her head

Is bow'd, half-buried, on the bed. (155)

La description nous donne à voir, grâce à une profusion de détails, mais aussi à entendre cet épisode, grâce à un harmonisme reposant sur une surdétermination sonore dans cet extrait. Dans le premier et au début du deuxième vers reliés par un enjambement, une allitération en /s/ accompagne le lent glissement du personnage sur le sol, l'*energeia* du passage, renforcé par la répétition de « *Slow* » en tête de proposition. Dans le dernier vers les allitérations en /b/ et /d/ illustrent l'étouffement du visage d'Iseult dans les draps et la violence du trépas clairement évoqué par l'adjectif « *buried* ».

Cet extrait, par sa dimension mimétique, qui nous donne à entendre la scène et nous la donne à voir grâce à maints détails, justifie le rapprochement fait par Louis Bonnerot entre la poésie d'Arnold et la peinture préraphaélite étant donnée l'importance des détails pour cette école : « Arnold est sans doute capable de peindre avec minutie et délicate précision, un peu à la manière des préraphaélites, et pour le seul plaisir d'être vrai... »¹⁶. Iseult de Bretagne, qui sait si adroitement rendre ses récits vivants, comme lors du conte qu'elle relate à ses enfants au sujet de Merlin et de Vivian, apparaît comme une métaphore de la création de cette poésie visuelle : « *This tale of Merlin and the lovely fay / Was the one Iseult chose, and she brought clear / Before the children's fancy him and her* » (163). La précision des détails donnés par Iseult lors de la description du cadre de la tragédie du vieux sage rappelle la manière préraphaélite ; toutefois, elle ajoute également une dimension synesthésique car Arnold ne se contente pas de planter un décor visuel grâce à la répétition notamment de « *You saw* » mais crée aussi un décor auditif avec les différents bruits de la forêt et haptique avec la caresse du vent :

This open glen was studded thick with thorns

Then white with blossom ; and you saw the horns,

Who come at noon down to the water here.

You saw the bright-eyed squirrels dart along

Under the thorns on the green sward ; and strong

The blackbird whistled from the dingles near,

And the weird chipping of the woodpecker

Rang lonely and sharp ; the sky was fair,

And a fresh breath of spring stirr'd everywhere. (164)

L'auteur utilise l'hypotypose afin de donner mouvement et vie à son récit mais il alterne également avec des moments d'arrêt. Les héros passent du statut d'acteurs de leur tragédie à celui d'œuvres d'art statiques à observer et à partir desquelles méditer sur les effets dévastateurs de la passion. L'épisode qui confère aux personnages le plus grand statisme est celui de leur mort. Leur trépas est décrit tel un tableau qu'observe le lecteur à travers le regard d'un chasseur, lui-même personnage d'une tapisserie pendue dans la pièce et décrite par le narrateur. Le regard ainsi mis en abyme transforme le passage en effet-tableau peint à la manière préraphaélite. Cet extrait présente une véritable saturation picturale en raison de la fusion entre l'effet-tableau né du regard porté par le chasseur sur les amants et l'ekphrasis née de la description de la tapisserie par le narrateur créant ainsi un effet de « *double exposure* »¹⁷ :

The air of the December night

Steals coldly around the chamber bright,

¹⁶. Bonnerot, *Matthew Arnold, poète*, 489-90.

¹⁷. Liliane, Louvel, « Pour une critique intermédiaire » dans *Interfaces* 32, 2011-2012, 74.

Where those lifeless lovers be ;
Swinging with it, in the light
Flaps the ghostlike tapestry.
And on the arras wrought you see
A stately Huntsman, clad in green,
And round him a fresh forest-scene.
On that clear forest-knoll he stays,
With his pack round him, and delays.
He stares and stares, with troubled face,
At this huge, gleam-lit fireplace,
At that bright iron-figured door,
And those blown rushes on the floor.
He gazes down into the room
With heated cheeks and flurried air,
And to himself he seems to say :
“What place is this, and who are they ?
Who is that kneeling Lady fair ?
And on his pillows that pale Knight
Who seems of marble on a tomb ? (156)

Le champ lexical du regard est omniprésent dans cet extrait (« *see* », « *stares and stares* », « *gazes down* ») et fait de la tapisserie le miroir du regard du spectateur/lecteur. Le chasseur de la tapisserie semble jouer le rôle du « commentateur » décrit par Louis Marin comme étant « la figure de l’articulation entre structure de réception et structure du contenu, et par là même elle est la figure clef de la structure de réception : c’est en quelque sorte une métafigure de la réception de la représentation dans la représentation même... »¹⁸. Le chasseur joue le rôle du double du spectateur/lecteur dans sa vision ou sa « voyure » de la scène (c’est-à-dire la combinaison de la vision et de la lecture pour citer Liliane Louvel)¹⁹ et la guide rappelant de la sorte la figure du chœur dans la tragédie grecque. Le chasseur pense assister à une scène de prière et de repos et non à une scène de mort ; pourtant, grâce à son erreur, le chasseur nous amène à envisager la mort de Tristram et Iseult sous son véritable jour c’est-à-dire non comme une scène pathétique mais, au contraire, comme une délivrance qui fait de la mort un instant de repos loin des tourments du désir. « L’image prend valeur de surgissement qui ouvre l’œil du texte »²⁰, pour citer Liliane Louvel à nouveau, mais l’image vise aussi ici à ouvrir l’œil du lecteur.

La dimension picturale du poème d’Arnold, qui alterne passages cinétiques et arrêts sur image, contribue à susciter crainte et pitié chez le lecteur en accentuant le mimétisme de la scène. Néanmoins, simultanément, Arnold favorise aussi une mise à distance entre le lecteur et la scène qui lui est présentée, le narrateur jouant le rôle d’intermédiaire. Le poème repose sur la recréation de l’histoire

¹⁸. Louis, Marin, *De la Représentation*, Paris, : Seuil, 1994, 319.

¹⁹. Louvel, « Pour une critique intermédiaire », 71.

²⁰. Louvel, « Pour une critique intermédiaire », 75.

par le narrateur qui utilise des analepses à foison permettant ainsi de créer une autre frontière temporelle entre Tristram et Iseult, d'une part, et le lecteur, d'autre part. De même, dans la partie consacrée à Iseult de Bretagne un troisième niveau d'enchâssement des récits, et de mise à distance, naît de la narration par cette dernière de l'histoire de Merlin et de Vivian. L'effet de cadrage créé par l'enchâssement de trois niveaux de narration permet de séparer le lecteur de la passion dévastatrice de Merlin qui devient, de la sorte, un lointain tableau à observer et à méditer.

Pour conclure, la réécriture des légendes arthuriennes proposée par Arnold, du fait de son apparente fidélité aux hypotextes médiévaux, s'apparente à un calque : en effet, l'auteur s'inspire et respecte, dans l'ensemble, la trame des histoires originales. Néanmoins, les topoï de l'opposition entre la femme asexuée et la prostituée, de même que la mise en garde contre les dangers du désir montrent la volonté de l'auteur de répondre à l'horizon d'attente d'un public de lecteurs marqués par l'idéologie du Renouveau Évangélique. Hans Robert 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 »²¹. L'intertextualité ne se limite pas à des références à d'autres textes, en l'occurrence médiévaux, 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 »²². Le Renouveau Arthurien à l'époque victorienne symbolisé par le poème de Matthew Arnold ne fait qu'illustrer le potentiel de constante renaissance et de constante mutation des hypotextes à la croisée entre le monde de Camelot mais également de celui de l'auteur et du lecteur comme le suggère cette citation de l'avant-propos du *Roi Pêcheur* de Julien Gracq :

Il reste pourtant que cette matière n'est pas épuisée, et que ce serait vraiment faire peu de confiance au pouvoir de renouvellement indéfini de la poésie la plus pure – la plus magique – que de le croire. Le cycle de la Table Ronde appartient à l'espèce de mythes la plus haute : il est par essence un de ces carrefours dont j'ai parlé plus haut où de très petits déplacements du promeneur correspondent à chaque fois à un foisonnement de perspectives nouvelles²³.

Bibliographie

- Arnold, Matthew. « Tristram and Iseult » dans *Poems*. Londres : Everyman's Library, 1965, pp. 138-165.
- Bonnerot, Louis. Matthew Arnold, poète. *Essai de biographie psychologique*. Paris : Librairie Marcel Didier, 1947.
- Crow, Duncan. *The Victorian Woman*. Londres : George Allen and Unwin Ltd, 1971.
- Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Presses Universitaires de France, 1963.

²¹. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Maillard, Paris, Editions Gallimard, 1978, 43.

²². Léon, Somville, « Intertextualité » dans *Méthodes du texte. Introduction aux textes littéraires*, Ed. M. Delcroix et F. Hallyn, Paris, Editions Duculot, 1987, 122.

²³. Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, Paris, Librairie José Corti, 1948, 15.

- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Editions du Seuil, 1972.
- Gracq, Julien. *Le Roi Pêcheur*. Paris : Librairie José Corti, 1948.
- Houghton, Walter E. *The Victorian Frame of Mind 1830-1870*. Londres : Yale University Press, 1976.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris : Editions Gallimard, 1978.
- Keats, John. « La Belle Dame sans Merci » dans *The Poetical Works of John Keats*. Londres : Oxford University Press, 1934, pp. 354-356.
- Lambdin, Laura. « Matthew Arnold's 'Tristram and Iseult' : Greater Significance than Love and Death ». *Philological Quarterly*. N°4, vol. 73 (automne 1994) : 431-449.
- Louvel, Liliane. « Pour une critique intermédiaire ». *Interfaces*. N°32 (2011-2012): 74.
- Malory, Thomas. *Le Morte D'Arthur*. 2 vols. Londres : Penguin Books, 1969.
- Mancoff, Debra N. *The Arthurian Revival in Victorian Art*. New York : Garland Publishing, 1990.
- Marin, Louis. *De la Représentation*. Paris : Seuil/Gallimard, 1994.
- Merriman, James Douglas. *The Flower of Kings. A study of the Arthurian Legend in England between 1485 and 1835*. Lawrence : University Press of Kansas, 1973.
- Plet, Florence. « Yseut est-elle une vraie blonde ? » dans *La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*. Ed. Chantal Connochie-Bourgne. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2004, pp. 309- 321.
- Somville, Léon. « Intertextualité » dans *Méthodes du texte. Introduction aux textes littéraires*. Ed. Maurice Delcroix et Fernand Hallyn. Paris : Editions Duculot, 1987, pp. 113-131.
- Tennyson, Lord Alfred. « The Princess » dans *Tennyson's Poems*. Vol 1. Londres : Everyman's Library, 1965, pp. 194-266.