LES REPRESENTATIONS DE LA FEMME DANS LES TRANSPOSITIONS DES LEGENDES ARTHURIENNES AU XIXE ET AU DEBUT DU XXE SIECLE

Virginie Thomas

▶ **To cite this version:**

Virginie Thomas. LES REPRESENTATIONS DE LA FEMME DANS LES TRANSPOSITIONS DES LEGENDES ARTHURIENNES AU XIXE ET AU DEBUT DU XXE SIECLE. Littératures. Université Grenoble 3, 2009. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-04155380⟩

HAL Id: tel-04155380

https://hal.science/tel-04155380v1

Submitted on 26 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.

HAL Authorization

UNIVERSITE GRENOBLE 3 – STENDHAL
Ecole doctorale Langues, Littératures et Sciences Humaines

Doctorat

Etudes anglophones

Virginie THOMAS

LES REPRESENTATIONS DE LA FEMME DANS LES TRANSPOSITIONS DES LEGENDES ARTHURIENNES AU XIX^{e} ET AU DEBUT DU XX^{e} SIECLE

Thèse dirigée par M^{me} Catherine DELMAS

Soutenue le 20 novembre 2009

Jury :

M^{me} Catherine DELMAS, professeur d'université à Grenoble 3
M^{me} Liliane LOUVEL, professeur d'université à Poitiers
M. Denis BONNECASE, professeur d'université à Grenoble 3
M. Jean-Marie FOURNIER, professeur d'université à Paris 7

A la mémoire de mon père

REMERCIEMENTS

Au Professeur Catherine Delmas pour sa disponibilité, ses conseils avisés, sa gentillesse, sa patience et son soutien dans les moments difficiles.

A mon mari pour son aide quotidienne qui a permis à ce projet de voir le jour.

A Valérie pour ses lumières de latiniste et d'helléniste.

INTRODUCTION

Dans *La Seconde main ou le travail de la citation*, Antoine Compagnon compare le texte à une entité géologique composée de multiples strates et souligne, par conséquent, l'enjeu que représente l'acte de lecture. Ainsi, le lecteur doit être à même de déceler les différentes couches et de ne pas s'égarer dans cette épaisseur textuelle qui justifie la nécessité d'une archéologie de l'écriture :

> Mais cette page, espace ouvert, lieu géométrique du hors-texte et intertexte au sens fort, n'est pas sans épaisseur. C'est une surface où les niveaux de discours s'écrasent et se fondent plutôt qu'ils ne se projettent proprement : ils s'empilent, ils se traversent, ils s'enchevêtrent. La page est stratifiée. Comment alors, pour le lecteur, se reconnaître et cheminer à travers son paysage tourmenté, y entendre quelque chose, ne pas s'ennuyer quand le parcours linéaire serait absolument monotone ? Il faut s'introduire entre les strates du texte, les faire jouer car le nivellement ne réduit pas vraiment les degrés de discours. Au contraire, ceux-ci prolifèrent à l'infini dès qu'ils ne se superposent plus strictement ; ils glissent les uns sur les autres, à l'image d'une géologie des failles où toutes les couches de terrain s'entrechoquent.[1]

Déceler les taches qui composent la maculature[2] ou les couches qui se superposent, s'imbriquent et finissent par fusionner dans un palimpseste, tel est l'un des enjeux de la critique littéraire et l'un des fondements du concept d'intertextualité. Ce dernier possède plusieurs définitions que nous aurons l'occasion de développer tout au long de notre étude : l'une des premières fut proposée par Julia Kristeva en 1969 dans *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse* dans lequel elle définit l'intertextualité comme des traces, souvent inconscientes et difficilement isolables, de textes mais aussi de discours idéologiques et du langage environnant : « Le texte littéraire s'insère dans l'ensemble des textes : il est une écriture-réplique (fonction ou négation) d'un autre (des autres) texte(s). Par sa manière d'écrire en lisant le corpus littéraire antérieur ou synchronique l'auteur vit dans l'histoire, et la société s'écrit dans le texte »[3]. Gérard Genette, dans *Palimpsestes,* considère l'intertextualité comme une forme possible de la transtextualité avec l'hypertextualité, la paratextualité, la métatextualité et l'architextualité. Ce qui est traditionnellement désigné par le terme d'intertextualité se scinde en deux catégories distinctes chez Genette : la parodie, le pastiche, par exemple, appartiennent à l'hypertextualité tandis que la citation, le plagiat, l'allusion relèvent de l'intertextualité. Pour Michaël Riffaterre, l'intertextualité n'est pas uniquement un effet d'écriture mais dépend également de la lecture et, plus particulièrement, de la compétence du lecteur à déceler l'intertexte : « . . . l'efficace de cette citation fantôme est due

[1]. A. Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation* (Paris : Editions du Seuil, 1971) 388.
[2]. « De la projection, ou plutôt de l'impression de tous les degrés du discours sur une même surface, il y a un modèle typographique : la page du journal où se mêlent, s'embrouillent et se contaminent des caractères disparates et des rubriques variées. La page du journal est un tissu fait de pièces et de morceaux raccrochés, un patchwork (selon le mot anglais intraduisible), elle est bigarrée, hétéroclite, sale, elle est lâchement structurée. » Compagnon, *La Seconde main*, 388-89.
[3]. J. Kristeva, *Sémiôtiké. Recherches pour une sémanalyse* (Paris : Editions du Seuil, 1969) 181.

à la participation active du lecteur, à sa récriture du non-dit – c'est la pratique de l'intertextualité »[4]. Riffatterre distingue « l'intertextualité obligatoire », c'est-à-dire les accidents du texte qui signalent la présence d'un intertexte[5], de l'intertextualité aléatoire qui dépend véritablement de la compétence du lecteur[6]. Or, cette capacité évolue historiquement ; la mémoire et le savoir des lecteurs se modifient avec le temps et condamnent certains textes à une méconnaissance. Enfin, dans *Le Plaisir du texte*, Roland Barthes revendique la subjectivité de la lecture et les ramifications intertextuelles engendrées à la suite de la rencontre d'un mot, d'un thème et avoue que Proust est pour lui le prisme à travers lequel il lit tous les autres textes :

> Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la *mathésis* générale, le mandala de toute la cosmogonie littéraire – comme l'étaient les Lettres de Mme de Sévigné pour la grand-mère du narrateur, les romans de chevalerie pour Don Quichotte, etc. ; cela ne veut pas du tout dire que je sois un « spécialiste » de Proust : Proust, c'est ce qui me vient, ce n'est pas ce que j'appelle ; ce n'est pas une « autorité » ; simplement un souvenir circulaire.[7]

L'approche intertextuelle s'avère des plus appropriée concernant la littérature britannique du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle qui vit naître un nombre florissant de transpositions des légendes arthuriennes du Moyen Âge et nous amène à nous interroger sur la nature des liens ainsi élaborés. Les transpositions du XIX^e^ siècle s'apparentent-elles à des textes miroirs des légendes médiévales ou bien n'offrent-elles qu'une image déformée ? La manière dont ces œuvres s'inscrivent fidèlement dans la tradition ou bien, au contraire, délaissent, déforment des sources ou des motifs originaux montre l'empreinte de l'artiste et sa volonté de se différencier de ses pères littéraires afin de se soustraire à « l'angoisse de l'influence »[8], pour reprendre le titre d'un ouvrage d'Harold Bloom, mais elle témoigne aussi

---

[4]. M. Riffaterre, La Production du texte (Paris : Editions du Seuil, 1979) 122.

[5]. « Il s'agit d'une intertextualité que le lecteur ne peut pas ne pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire, c'est-à-dire son décodage selon la double référence. Cette trace de l'intertexte prend toujours la forme d'une aberration à un ou plusieurs niveaux de l'acte de communication : elle peut être lexicale, syntaxique, sémantique, mais toujours elle est sentie comme la déformation d'une norme ou une incompatibilité par rapport au contexte. » M. Riffaterre, « La Trace de l'intertexte », *La Pensée* 215 (oct. 1980) 5.

[6]. « Le dire du texte répète un autre dire, tantôt littéralement, tantôt avec une différence. La perception est donc aléatoire, puisqu'elle nécessite un certain degré de culture, des lectures préalables. Elle est aussi changeante ou progressive, puisque des lectures postérieures, une culture plus poussée, vont reconnaître dans un texte lu d'abord en soi, dans ses propres limites, des citations ou des allusions, par exemple, demeurées invisibles tant que leur contexte d'origine restait à découvrir. » Riffaterre, « La Trace de l'intertexte », 5.

[7]. R. Barthes, *Le Plaisir du texte* (Paris : Editions du Seuil, 1973) 59.

[8]. Harold Bloom distingue six formes de relation de l'artiste à ses pères littéraires témoignant de son angoisse de leur influence et de sa volonté de s'en dégager. La première (*Clinamen*) consiste à prolonger l'œuvre du précurseur jusqu'à un certain point et ensuite à l'infléchir dans une nouvelle direction à visée correctrice. La seconde (*Tessera*) apporte l'élément manquant à l'œuvre du précurseur et ainsi crée un nouvel ensemble complet. *Kenosis* est un mouvement de rupture radicale avec le père littéraire. *Daemonization* fait référence à la

de l'emprise des modèles idéels sur la réécriture. Ainsi, à l'opposé de l'idéal de Roland Barthes, nous tâcherons de montrer dans quelle mesure ces transpositions, pour la majorité victoriennes, témoignent du fait qu'il ne saurait y avoir de « degré 0 de l'écriture » et que les courants littéraires peuvent y être décelés de même que les discours idéologiques par le biais d'une « archéologie du savoir » visant à mettre en relief la nature complexe de tout texte, pour citer Michel Foucault : « Le livre a beau se donner comme un objet qu'on a sous la main ; il a beau se recroqueviller en ce petit parallélépipède qui l'enferme : son unité est variable et relative. Dès qu'on l'interroge, elle perd son évidence ; elle ne s'indique elle-même, elle ne se construit qu'à partir d'un champ complexe de discours »[9].

Afin de mettre en relief les différents traits caractéristiques des discours littéraires et idéologiques qui transparaissent dans les transpositions arthuriennes du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle, nous avons choisi un corpus suffisamment large d'un point de vue temporel afin de dégager des évolutions grâce à une approche diachronique. Notre corpus comprend donc des textes romantiques du début du XIX^e^ siècle jusqu'à l'œuvre de T. S. Eliot « The Waste Land » datant de 1922. Toutefois, les transpositions de la période victorienne constituent la majeure partie de notre sujet d'étude et se caractérisent par la prédominance de la question de l'identité de la femme et du désir. Devant la multitude de transpositions arthuriennes, nous avons été contrainte à opérer un choix nécessaire dont le principal critère concernait la célébrité des auteurs. De la sorte, les principales figures littéraires britanniques du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle apparaissent dans notre sélection.

Cependant, notre corpus est également agrémenté par un nombre important d'œuvres picturales de la même période. En effet, les légendes arthuriennes et les représentations de la femme figurèrent parmi les thèmes de prédilection de la Confrérie préraphaélite (The Pre-Raphaelite Brotherhood). Cette école vit le jour en septembre 1848 grâce à sept jeunes artistes anglais qui décidèrent d'unir leurs talents : Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais, Thomas Woolner, James Collinson, Frederick G. Stephens et William Michael Rossetti. Le but qu'ils s'étaient assigné visait à purifier l'art en rejetant le classicisme prôné par la Royal Academy et en se tournant vers les maîtres du *Quattrocento*. Ce retour vers des modèles antérieurs visait à reconquérir une perfection technique qui reposait sur la vivacité des couleurs obtenue en peignant sur un fond de peinture blanche fraîche et la

tentative de l'artiste de refuser au précurseur l'originalité de son œuvre. *Askesis* désigne la volonté de l'auteur de se purger de l'héritage imaginatif qu'il peut partager avec son père littéraire. Enfin, *Apophrades* est le nom que choisit Bloom afin de nommer le désir du « fils » de faire de son œuvre l'original et non la copie de celle de son précurseur. H. Bloom, *The Anxiety of Influence, a Theory of Poetry* (Oxford : Oxford University Press, 1973, 1997).

[9]. M. Foucault, *L'Archéologie du savoir* (Paris : Editions Gallimard, 1969) 34.

minutie des détails toujours réalisés d'après nature. Le réalisme extrême qu'ils prônaient se mêla, paradoxalement, à une très forte présence du symbolisme dans leurs toiles dont les sujets étaient extraits pour la plupart de la *Bible* et de la littérature nationale, d'où leur intérêt pour les légendes arthuriennes. Pourtant, l'enthousiasme de cette première confrérie s'essouffla vite. En 1857, une deuxième génération de préraphaélites naquit et s'organisa, toujours autour de la figure dominante de D. G. Rossetti, avec cette fois-ci comme nouveaux collaborateurs Edward Burne-Jones, William Morris, Arthur Hughes, J. Hungerford Pollen, Valentine Prinsep et Rodham Spencer Stanhope. Même si de nouveaux visages remplacèrent les anciens, ils conservèrent les mêmes convictions techniques et thématiques. De nombreux peintres s'inspirèrent de la Confrérie préraphaélite, même s'ils n'en devinrent pas membres : il n'est qu'à citer Frederick Sandys dont la peinture fut très clairement influencée par celle de Dante Gabriel Rossetti. Dans notre corpus, nous avons choisi d'inclure les membres de la Confrérie mais également les peintres qui revendiquèrent une affiliation avec ce mouvement dominant de l'art britannique du XIX^{e} siècle.

Enfin, notre corpus de référence comprend aussi un certain nombre d'illustrations paratextuelles. En effet, quelques figures de la Confrérie préraphaélite réalisèrent des dessins pour l'édition Moxon d'*Idylls of the King* de Tennyson. Mais, surtout, de grands noms comme Gustave Doré, Aubrey Beardsley, Jessie M. King ou enfin, dans le domaine photographique, Julia Margaret Cameron furent chargés d'illustrer des œuvres médiévales, notamment *Le Morte Darthur,* de même que les œuvres arthuriennes de leurs contemporains. Gérard Genette souligne l'importance de la dimension paratextuelle et l'éclairage qu'elle apporte au texte qu'elle accompagne et considère qu'elle constitue « . . . un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur – lieu en particulier de ce que l'on nomme depuis les études de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, le *contrat* (ou *pacte*) générique »[10]. Ainsi, ces œuvres paratextuelles peuvent guider le lecteur dans son approche du texte ou bien, au contraire, témoigner de l'indépendance de l'artiste par rapport au texte offrant alors une opposition entre le lisible et le visible.

Le fait que notre corpus soit composé à la fois de textes, de tableaux ou d'illustrations, voire de photographies, pose le terme de transposition au cœur de notre méthode analytique. En effet, le préfixe « trans » a un sens d'ordre spatial signalant un mouvement, un déplacement d'un lieu vers un autre. Par conséquent, la transposition peut se manifester de différentes manières : elle peut être linguistique et prendre la forme d'une traduction, par

[10]. G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (Paris : Editions du Seuil, 1982) 10.

exemple. Les transpositions arthuriennes opèrent un déplacement linguistique dans la mesure où les textes du XIX[e] s'inspirent d'hypotextes écrits en moyen anglais ou bien en français traversant de la sorte non seulement les siècles mais aussi les continents. La transposition peut également être générique : les légendes médiévales se présentent sous la forme de poèmes et de romans courtois mais aucune n'a été conçue comme œuvre théâtrale. Or, les écrits composant notre corpus offrent une variété générique intéressante dans la mesure où, bien que le genre dominant soit le poème, certains textes se présentent également sous forme de romans et de pièces de théâtre. Enfin, la transposition peut intervenir au niveau sémiologique faisant dialoguer l'écriture avec les arts visuels, en l'occurrence ici les textes avec les tableaux ou les illustrations. Dans ce dernier cas, un double décrochage est alors opéré en raison du changement de code passant du linguistique au visuel.

Notre étude sera donc marquée par de constants mouvements géographiques (entre la Grande-Bretagne et la France), temporels (entre le Moyen Âge, le XIX[e] et le début du XX[e] siècle d'un point de vue social mais surtout intertextuel) et enfin entre le lisible et le visible qui ne cessent de se faire écho durant la période qui nous intéresse. Ainsi, notre approche tâchera de souligner la picturalité des textes victoriens qui appelle, à l'opposé, la narrativité et le symbolisme des toiles préraphaélites et des illustrations : de fait, nombre de peintres furent inspirés par les transpositions textuelles réalisées par leurs contemporains comme Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt ou bien John William Waterhouse, pour ne citer que quelques uns des artistes tombés sous le charme du poème d'Alfred Tennyson « The Lady of Shalott ». Ou bien, à l'opposé, le mouvement s'opère du visuel au textuel lorsque William Morris écrivit son poème « The Defence of Guenevere » et « King Arthur's Tomb » après avoir vu le tableau de D. G. Rossetti intitulé *King Arthur's Tomb : the Last Meeting of Lancelot and Guinevere*.

Liliane Louvel souligne qu'il existe des ponts permettant de dépasser la scission entre les deux codes sémiotiques du langage et des arts visuels comme le rythme, par exemple. Ce dernier sera un des instruments de notre analyse qui visera à mettre en relief non seulement l'iconicité des textes mais aussi leur harmonie :

> Reste le problème non résolu de l'oscillation entre visible et visuel, lisible et visible, texte et image. Suspens fécond et riche de potentialités poétiques, mais aussi paradoxe de l'hétérogénéité. L'oscillation entre image et texte est comme une cicatrice textuelle, une couture lâchement refermée, un symptôme, celui de l'apparition/disparition du phénomène. On peut tenter de résoudre cette aporie tensionnelle entre lisible et visible par la question du rythme, vu comme accompagnement et système de production. On pourra alors parler de tempo, ou de scansion du flux ou de la « fluence », avec Louis Marin.[11]

[11] . L. Louvel, « Nuances du pictural », *Poétique* 126 (av. 2001) 186-87.

La saturation sonore qui caractérise nombre de textes de notre corpus permet par le biais du rythme de lier le faire entendre au faire voir. Elle trouve son pendant dans la saturation visuelle des tableaux et des illustrations non seulement richement décorés de détails chargés en symboles mais aussi non dénués de mouvements et donc de rythme permettant de la sorte un retour au texte.

Les transpositions arthuriennes, qu'elles soient textuelles ou bien visuelles, réalisées au XIX^{e} siècle montrent que la question de l'identité féminine et du rapport au désir entre progressivement sur le devant de la scène lors de l'époque romantique. L'enjeu de la représentation des multiples facettes féminines atteint son apogée avec l'époque victorienne avant de céder à nouveau la place, lors de l'émergence du modernisme, à un autre topos de la littérature arthurienne : la quête du Graal. Le cadre temporel choisi pour notre étude se veut volontairement large en incluant les textes de Thomas Love Peacock et de T. S. Eliot, dans lesquelles la place de la femme n'est que secondaire, afin de mettre en exergue la circularité qui caractérise les transpositions arthuriennes réalisées entre 1814 et 1922, la femme sortant petit à petit de l'ombre avant d'y être replongée.

Le fait que la représentation de l'identité féminine devienne un topos incontournable au milieu du XIX^{e} siècle est lié à l'évolution des modèles idéels. En effet, pendant l'époque victorienne la place de la femme au sein de la société fut considérée comme un sujet de première importance : il n'est qu'à souligner le nombre florissant d'ouvrages censés guider les femmes vers l'épanouissement de leur identité en se conformant aux nouveaux modèles sociaux établis. Ainsi, les écrits de Sarah Stickney Ellis rencontrèrent un succès considérable et s'adressèrent à l'ensemble de la gent féminine (et masculine) grâce à *The Women of England. Their Social Duties and Domestic Habits* (1839), *The Daughters of England. Their Position in Society, Character and responsibilities* (1842), *The Wives of England. Their Relative Duties, Domestic Influence and Social Obligations* (1843) et *The Mothers of England. Their influence and Responsibilities* (1843). Le but de l'auteur était de montrer que l'identité féminine ne pouvait se construire en dehors de l'autorité parentale, du mariage et de la maternité. La question de la nature féminine et de son rôle s'infiltra dans l'espace artistique à une époque où la définition de cette identité était un enjeu suscitant de multiples débats et théories et où des bouleversements concernant les droits des femmes en matière de propriété, de travail, de vote, de divorce occupaient le devant de la scène sociale.

Les Victoriens élaborèrent des modèles taxinomiques cherchant à enfermer la femme dans deux catégories antithétiques : l'« Ange de la maison » ou la prostituée ou, pour reprendre le titre d'un ouvrage d'Eric Trugdill, *Madonnas and Magdalens.* L'inscription dans l'une ou l'autre de ces catégories dépendait essentiellement de la vision masculine du rapport de la femme au désir : soit elle devait se conformer à l'idéal marial de la femme au-dessus de toute sexualité, guidant son époux au-delà de sa bassesse bestiale, soit elle se retrouvait précipitée dans le gouffre du stupre, entraînant dans son sillage ses innocentes victimes masculines. La femme fut donc dotée d'un double visage à la Janus qui plaça sa relation au désir au cœur de son identité et qui mit en exergue son pouvoir antithétique soit en tant que guide moral ou bien, au contraire, en tant que femme fatale redoutée par ses contemporains masculins.

Nulle surprise, par conséquent, que les légendes arthuriennes aient pu trouver une résonnance chez les artistes et les lecteurs du XIX^{e} marqués par cette vision sociale dichotomique car nombre de passions rythment la vie à Camelot : les épouses et les jeunes filles vertueuses côtoient les femmes dépravées qui n'hésitent pas à assouvir ouvertement leur appétit sexuel ou à tromper leurs maris. La variété des personnages féminins et des types de rapport au désir présents dans les textes arthuriens médiévaux permit aux artistes du XIX^{e} siècle de transposer les modèles idéels dans leurs réécritures afin d'inviter le lecteur à se méfier de la chair féminine ou afin de réhabiliter le plaisir et la sensualité en dénonçant l'influence néfaste d'une célébration extrême de la chasteté.

En faisant de la femme le sujet dominant des transpositions arthuriennes, les artistes opérèrent une mise à distance de l'Altérité féminine, perçue comme potentiellement dangereuse, par le biais de sa transformation en objet de représentation. Louis Marin insiste sur la relation entre présence et absence que le verbe représenter implique : « Représenter signifie d'un côté substituer un présent à un absent – ce qui est, pour le dire en passant, la structure la plus générale de tout signe qu'il soit de langage ou d'image –, substitution qui se trouve réglée – nature ou convention – par une économie mimétique : c'est la similarité postulée du présent et de l'absent qui autorise l'opération de substitution »[12]. Cependant, il est possible de se demander si, au lieu de substituer un présent à un absent, comme le suggère L. Marin, les représentations textuelles et visuelles de la femme ne sont pas apparues aux yeux des artistes et de leurs contemporains comme un moyen d'« abstentifier » l'Altérité féminine et de la remplacer par une effigie apotropaïque figeant son potentiel de séduction et de

[12]. L. Marin, *De la Représentation* (Paris : Seuil, 1994) 255.

destruction. Dès lors, un parallèle pourrait être établi entre la représentation de la femme et celle de Méduse car dans les deux cas il s'agit de donner un visage à la peur afin de la rendre plus supportable comme le souligne Jean Clair : « L'un des moyens de donner corps à la peur, de l'objectiver et par conséquent de la rendre supportable, c'est de lui donner une figure. Détacher son regard de soi en le modelant sous forme de simulacres, conjurer la peur de l'*eidôlon*, du spectre revenu du monde des morts, en fabriquant l'*eikôn*, qui en figure l'effroi, c'est la possibilité d'en supporter la vue »[13]. La page ou la toile deviennent alors des boucliers de Persée sur lesquels l'image domptée et, par conséquent, déformée de la femme vient se refléter.

Toutefois, une autre vision de l'acte de représentation peut être envisagée : loin de chasser la femme et son potentiel destructeur afin de la remplacer par l'effigie d'une Méduse médusée, le texte et la toile pourraient être considérés comme des écrans sur lesquels l'artiste projette son fantasme qui se trouve en butte avec la moralité victorienne et le modèle désincarné de « l'Ange de la maison ». Dès lors, derrière la mise en scène du désir féminin se dessine celle du désir de l'artiste et, par son biais, de la gent masculine. L'œuvre d'art devient alors un instrument de satisfaction ou de sublimation du désir par le biais de déplacements : ainsi, dans le cas des toiles préraphaélites dominées par des couleurs chaudes et peuplées de modèles sulfureux, la pulsion scopique vient supplanter l'impossibilité du plaisir haptique condamné par la société. De même, au niveau textuel, le jeu sur les sonorités, le rythme et l'iconicité tente de faire entendre/voir l'intangible du plaisir faute de pouvoir le palper. Le déplacement du désir au niveau textuel se manifeste également grâce à la présence récurrente de métaphores, de métonymies et de symboles qui permettent à celui-là de prendre discrètement corps tout en échappant à l'angoisse de la conscience morale développée par la société britannique du XIX^{e} siècle. Les transpositions arthuriennes de cette époque peuvent alors être apparentées à des miroirs dans lesquels se reflète le visage de la femme déformé par le prisme de la moralité victorienne mais aussi par la projection du fantasme masculin refoulé. Par conséquent, l'art se révèle être un instrument d'exploration de l'Altérité féminine mais aussi d'introspection pour les peintres et les auteurs qui y distillent leur approche de l'identité masculine mais aussi artistique comme le souligne Laurence-Roussillon Constanty au sujet de Dante Gabriel Rossetti : « La quête du regard féminin s'oriente ainsi nécessairement vers l'introspection. A travers le regard de l'autre, c'est son propre regard que l'auteur cherche à croiser »[14].

[13]. J. Clair, *Méduse* (Paris : Gallimard, 1989) 27.
[14]. L. Roussillon-Constanty, *Méduse au miroir. Esthétique romantique de Dante Gabriel Rossetti* (Grenoble, Ellug, 2008) 274.

Notre premier chapitre consacré aux transpositions arthuriennes de l'époque romantique visera, tout d'abord, à faire un bref rappel des conditions qui menèrent à l'émergence du Renouveau Arthurien, puis nous ferons une présentation typologique des représentations de la femme dans les hypotextes médiévaux afin de cerner dans quelle mesure les hypertextes s'avèrent être des images déformées. A cet effet, nous analyserons les textes de Thomas Love Peacock, Sir Walter Scott, Letitia Landon et William Wordsworth. Ces quatre auteurs écrivirent des transpositions qui se rejoignent dans leur utilisation libre de la matière de Bretagne qu'ils n'hésitèrent pas à tisser avec leurs créations personnelles mais aussi avec de multiples sources littéraires, mythologiques ou picturales. Bien que les femmes arthuriennes peuplant traditionnellement le monde de Camelot telles Guenièvre, Iseult… ne soient pas exploitées lors de la période romantique, d'autres femmes apparaissent, néanmoins, et permettent aux quatre auteurs d'aborder la question du désir et de la confrontation entre hommes et femmes.

Dans le deuxième chapitre, la représentation de l'identité féminine s'immisce pleinement au cœur des transpositions. Les œuvres d'Alfred Tennyson et de Matthew Arnold témoignent de l'emprise des modèles idéels, que nous tâcherons d'analyser tout d'abord, sur les textes arthuriens du XIX^{e} siècle. Tennyson propose à son lecteur une typologie fondée sur l'opposition entre « The True » et « The False » qui fait de la femme un être potentiellement destructeur. Son désir doit être dompté afin que l'idéal chevaleresque, qui inspira tant les Victoriens, ne se trouve pas réduit à néant. Cette dichotomie bipolaire visant à cerner et circonscrire la nature féminine transparaît également dans la poésie d'Arnold qui met en scène l'affrontement tragique entre deux Iseult antithétiques : d'un côté, la femme fatale et son pouvoir dévastateur, de l'autre la figure mariale censée guider les hommes au-delà de la stérilité du désir. Quant aux transpositions picturales, elles sont dominées par la sensualité et dressent, pour la plupart, le portrait d'une beauté féminine mortifère permettant au spectateur d'assouvir sa pulsion scopique en toute quiétude tout en proposant une mise en garde contre la sensualité.

Le troisième chapitre repose sur l'étude des transpositions textuelles proposées par William Morris et Charles Algernon Swinburne. Ces deux auteurs, ainsi que Dante Gabriel Rossetti, furent décriés par Robert Buchanan et accusés d'appartenir à « The Fleshly School of Poetry ». Les œuvres arthuriennes qu'ils proposent s'inscrivent à l'opposé de celles analysées dans le chapitre précédent dans la mesure où les artistes visent à réhabiliter la sensualité et le désir et condamnent ouvertement les modèles sociaux victoriens de même que

la moralité chrétienne. Les transpositions de Morris permettent à la voix féminine de s'extirper du carcan de l'autorité masculine afin de s'exprimer et de justifier la passion, fût-elle adultère. L'écriture de Morris se veut placée sous le signe du plaisir pictural et rhétorique centré sur le corps et la volupté. Swinburne s'inscrit dans la droite lignée de son maître Morris qu'il parvient, cependant, à dépasser afin d'élaborer sa propre écriture et sa propre conception de l'amour. Les personnages arthuriens mis en scène par Swinburne, inspiré par la philosophie nietzschéenne, sont des êtres passionnés qui accueillent le destin avec héroïsme et transcendent la mort de Dieu grâce à leur culte de l'amour érotique. Les transpositions picturales continuent à conférer à la femme beauté et sensualité ; cependant cette dernière, loin de mener les hommes à leur perte, acquiert un potentiel spirituel comme en témoignent, notamment, les œuvre de Dante Gabriel Rossetti.

Enfin, le dernier chapitre regroupe les œuvres arthuriennes de Wilfrid Scawen Blunt, Thomas Hardy, Maurice Baring, William Butler Yeats et enfin T. S. Eliot. Bien qu'il s'agisse d'écrivains majeurs, les transpositions de ce chapitre sont des textes mineurs qui montrent un essoufflement de la réécriture de la matière de Bretagne entre les œuvres de Swinburne et celle d'Eliot. Quoi qu'il en soit, ces textes témoignent d'une approche moderniste de la matière de Bretagne : en effet, certains traits distinctifs de ce mouvement peuvent y être décelés telles la représentation d'un Moi fragmenté, la peur de la finitude ou du déclin de l'Occident. Mais, surtout, cette vision moderniste des légendes arthuriennes marque la progressive disparition du devant de la scène de la question de l'identité féminine afin de céder la place à une quête de sens existentialiste symbolisée par celle du Graal.

Chapitre I

LES PREMISSES DU RENOUVEAU ARTHURIEN A L'EPOQUE ROMANTIQUE

Liste des abréviations des œuvres de Peacock utilisées dans le premier chapitre

ME = *The Misfortunes of Elphin*

SH = « Sir Hornbook or, Childe Launcelot's Expedition – a Grammatico-allegorical Ballad »

C = *Calidore*

RT = « The Round Table or King Arthur's Feast »

A la fin du XVIII[e] siècle, quelques écrivains britanniques choisirent de faire renaître les légendes arthuriennes. Cette résurgence apparut après des siècles de silence sur le monde de Camelot. En effet, depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque romantique, un seul ouvrage d'envergure avait fait revivre les personnages arthuriens. Il s'agit de *The Faerie Queene* d'Edmund Spenser écrit à la Renaissance. Les artistes romantiques, et victoriens par la suite, virent dans le Renouveau Arthurien (« Arthurian Revival ») un moyen d'incarner les idéaux artistiques mais aussi sociopolitiques de leur époque. Afin de comprendre la spécificité du Renouveau Arthurien, il convient tout d'abord de replacer ce mouvement dans l'histoire culturelle du XVIII[e] siècle et du début du XIX[e].

I L'EMERGENCE DU RENOUVEAU ARTHURIEN

Tout d'abord, le Renouveau Arthurien dut beaucoup au courant littéraire et culturel qui, dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, permit de 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 nommé « Antiquarianism » 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). Ainsi présente-t-il ces ouvrages dans *The Flowers of King* :

> The fusion of antiquarian interests and poetic sensibility that characterizes the new revival is particularly evident in two books that appeared around mid-century and probably contributed much to the impetus of the revival of earlier literature by giving it a certain cachet of scholarly approval. The first of these, Thomas Warton's *Observations on the Faerie Queene of Spenser* (1754), was partially a response to the Spenserian Revival. But whereas earlier admirers such as John Hughes had been only diffidently commendatory, Warton was bold in asserting the virtues of Spenser's work that grew out of an appeal to the feelings and the imagination rather than the intellect. . . .
>
> A similar complex though not inconsistent attitude toward the Middle Ages and their romances marks Richard Hurd's *Letters on Chivalry and Romance* (1762). While Hurd's language seems to perpetuate Warton's depreciation of the past, his defense of romance carries Warton's plea for historical understanding a step further.[15]

Le rôle de Warton dans la genèse du Renouveau Arthurien ne se résuma pas à une simple remise au goût du jour d'un ouvrage arthurien écrit à la Renaissance mais il invita aussi indirectement à une redécouverte du *Morte D'Arthur* de Thomas Malory, texte primordial du Moyen Âge qui influença fortement Spenser dans son écriture de *The Faerie Queene*. De

[15]. J. D. Merriman, *The Flower of Kings* (Laurence : The University Press of Kansas, 1973) 89.

même, Hurd dans *Letters on Chivalry and Romance* proposa aux lecteurs de redécouvrir le roman chevaleresque médiéval longtemps oublié. Il présenta également la chevalerie sous un jour nouveau comme le souligne Debra N. Mancoff en définissant Richard Hurd dans les termes suivants : « the first literary scholar to make chivalry both comprehensible and attractive »[16].

Walter Scott joua aussi un grand rôle dans la redécouverte de textes anciens et œuvra également pour la renaissance des légendes arthuriennes en publiant *Sir Tristrem* en 1804. Il répondit ainsi au désir de ses lecteurs de lire des textes leur permettant de rompre avec la fadeur de leur environnement quotidien pour citer James Douglas Merriman : « 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 »[17].

Un autre mouvement littéraire fut étroitement associé à l'apparition du Renouveau Arthurien. Il s'agit du Renouveau Celtique (« Celtic Revival ») né du mouvement culturel précédent (« Antiquarianism »). En effet, le Renouveau Celtique porta un vif intérêt aux textes et aux coutumes issus du passé national. Les artistes cherchèrent à remettre à l'honneur les racines celtiques du Royaume-Uni à travers, par exemple, l'utilisation des légendes arthuriennes. 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.

Enfin, le dernier mouvement littéraire et culturel qui contribua tout particulièrement à donner naissance au Renouveau Arthurien fut le Renouveau Gothique (« Gothic Revival »). Ce courant, comme le rappelle Debra N. Mancoff, remit au premier plan le passé médiéval de la Grande-Bretagne : « The Arthurian Revival inherited its iconographical lexicon and its fluent and predisposed audience from the Gothic Revival, a period of rediscovery, appreciation, and celebration of Britain's medieval heritage »[18]. L'intérêt du XIX^{e} siècle pour le Moyen Âge se révèle symptomatique d'un fantasme d'ordre, de justice, de stabilité politique et sociale. Dans la société médiévale, tout semble hiérarchisé, contrôlé, que ce soit dans la sphère publique ou privée :

> 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

[16] . D. N. Mancoff, *The Arthurian Revival in Victorian Art* (New York : Garland Publishing, 1990) 35.
[17]. Merriman, *The Flower of Kings*, 119.
[18]. Mancoff, *The Arthurian Revival*, 4.

> 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. . . .
> The social order of the Middle Ages emerged as a model of traditional beneficence, patriarchal as well as familial. According to the medieval ideal, alienation was a disease of the modern soul, unknown in earlier times of stability. The feudal system ensured social integration. Every one, at every station, knew his or her place and the privileges and responsibilities it entailed. The source of stability was the patriarchy : in the individual family, the father, in the community, the feudal lord, and in the nation, the king. Men and women were guaranteed a certain quality of life through this system of obligations that bound one life to another and one class to another in mutually beneficial harmony.[19]

La combinaison des trois courants littéraires mentionnés précédemment (« 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 tout à la fois artistique et sociopolitique.

Le Renouveau Arthurien illustre le constat suivant de Gérard Genette sur la littérature : « Dans un mouvement caractéristique du fameux (et fort ambigu) 'refus d'hériter', chaque époque se choisit ses précurseurs, de préférence dans une époque plus ancienne que celle où vivait la détestable génération précédente »[20]. Cette citation nous renvoie, quant à elle, à la distinction faite par Edward E. Said dans *The World, the Text and the Critic* entre « filiation » et « affiliation ». La filiation appartient au domaine du biologique, du naturel alors que l'affiliation est culturelle : « In a certain sense, what I have been trying to show is that, as it has developed through the art and critical theories produced in complex ways by modernism, filiation gives birth to affiliation. Affiliation becomes a form of representing the filiative processes to be found in nature, although affiliation takes validated nonbiological social and cultural forms »[21]. Le « refus d'hériter » souligné par Genette conduisit donc les auteurs de la fin du XVIII[e] siècle et du XIX[e] à se tourner vers d'autres modèles que ceux de la génération de leurs pères grâce à une affiliation culturelle avec le Moyen Âge et littéraire avec le monde de Camelot.

Par conséquent, le Renouveau Arthurien nous amène à nous interroger sur la forme que prit l'hypertextualité définie dans les termes suivants par Genette :

> J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui

[19]. Mancoff, *The Arthurian Revival,* 29-30.
[20]. Genette, *Palimpsestes*, 236.
[21]. E. E. Said, *The World, the Text and the Critic* (Cambridge : Harvard University Press, 1983) 23.

> n'est pas celle du commentaire. Comme on le voit à la métaphore *se greffe* et à la détermination négative, cette définition est toute provisoire. Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré (je renonce à chercher, pour un usage aussi transitoire, un préfixe qui subsumerait à la fois l'*hyper*- et le *méta*-) ou texte dérivé d'un autre texte préexistant. Cette dérivation peut être soit de l'ordre descriptif et intellectuel, où un métatexte (disons telle page de la *Poétique* d'Aristote) « parle » d'un texte (*Œdipe Roi*). Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation,* et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. L'*Enéide* et *Ulysse* sont sans doute, à des degrés et certainement à des titres divers, deux (parmi d'autres) hypertextes d'un même hypotexte : l'*Odyssée*, bien sûr. Comme on le voit par ces exemples, l'hypertexte est plus couramment que le métatexte considéré comme une œuvre « proprement littéraire » – pour cette raison simple, entre autres, que généralement dérivé d'une œuvre de fiction (narrative ou dramatique), il reste œuvre de fiction, et à ce titre tombe automatiquement, aux yeux du public dans le champ de la littérature . . . [22]

Ces liens hypertextuels entre le XIX^e^ siècle et le Moyen Âge se manifestent-t-ils sous la forme de calques, d'emprunts, de citations, voire de parodies... ? La réécriture thématique et stylistique pose la question de la fidélité aux sources : dans quelle mesure, pour reprendre la terminologie de Genette, l'hypertexte s'éloigne-t-il de l'hypotexte ? Pour tenter de répondre à cette question, nous allons revenir sur les principaux textes arthuriens médiévaux, puis préciser tout particulièrement pour le sujet qui nous concerne les représentations de la femme dans la littérature courtoise.

II. L'HERITAGE MEDIEVAL DES LEGENDES ARTHURIENNES

Le fonds médiéval des légendes arthuriennes se compose de textes à la fois français et anglais. Ces légendes naquirent d'une tradition orale, héritage des cultures celtique et occitane. Puis, elles voyagèrent en France et entre la France et la Grande-Bretagne par le biais des troubadours et des trouvères. La multiplicité des légendes qui furent écrites au Moyen Âge nous contraint à opérer une sélection et à ne présenter que les textes les plus connus de l'époque.

A. LES TEXTES MEDIEVAUX FRANÇAIS

[22]. Genette, *Palimpsestes,* 13-14.

1. Chrétien De Troyes

Le père fondateur de « la matière de Bretagne » fut Chrétien de Troyes qui fixa au XII^{e} siècle avec une grande finesse psychologique les liens entre les différents personnages et leur identité. Parmi les œuvres léguées par l'auteur figure *Lancelot ou le chevalier de la charrette*. Cet ouvrage met en lumière la relation adultère entre Guenièvre, épouse du roi Arthur, et le héros éponyme, illustre compagnon d'armes de ce dernier. L'histoire repose sur l'enlèvement de la reine par le roi Méléagant. Lancelot part à sa recherche acceptant d'affronter maintes épreuves comme, notamment, monter sur la charrette d'infamie. Il affronte Méléagant pour délivrer Guenièvre mais également pour faire taire les propos calomnieux de ce dernier au sujet de la reine et de son infidélité.

Yvain ou le chevalier au lion incarne le difficile équilibre que tout chevalier doit atteindre entre bonheur conjugal et aventures chevaleresques. En effet, après avoir conquis la main de Laudine en tuant Esclados le Roux, Yvain part à l'aventure et oublie de revenir auprès de sa femme dans le temps qui avait été convenu avec elle, c'est-à-dire un an et un jour. Laudine refuse de revoir son mari qui perd la raison et erre avec pour seul compagnon un lion. Yvain parvient à regagner la main de sa femme après avoir prouvé une nouvelle fois sa valeur par les armes mais également grâce à l'intervention de Lunette, fidèle servante de Laudine et amie dévouée d'Yvain.

La même opposition entre bonheur conjugal et nécessité de prouver son courage se retrouve dans *Erec et Enide.* Ainsi, Erec conquiert la main de sa femme après avoir restitué au père d'Enide son royaume. Erec sombre alors dans un abandon total à la félicité conjugale. Oublié le temps des aventures, il ne reste que l'adoration de la beauté de son épouse. Enide entend les commentaires des compagnons de son mari et une nuit se désole à voix haute de ce changement d'attitude dont elle pense être la seule responsable. Erec émerge de son sommeil et entend sa femme s'accuser d'avoir trahi son mari. Il interprète mal ses paroles et imagine une trahison conjugale. Fou de rage, il ordonne à Enide de partir avec lui et lui interdit de lui adresser la parole. Au fil de leurs péripéties, Erec prouve à sa femme sa valeur et Enide lui montre en retour sa fidélité et son dévouement à toute épreuve.

Cligès ou la fausse morte est défini comme l'anti-Tristan et Yseut dans la mesure où l'héroïne, Fenice, refuse d'offrir son corps à la fois à son époux et à son amant. Le mari, nommé Alis, usurpe la couronne impériale qui revient légitimement à Cligès, son neveu. Fénice, qui tombe sous le charme de Cligès avant son mariage avec Alis, ne consent à se donner au neveu de son mari qu'après s'être faite passer pour morte et avoir été enlevée par

son amant. Aidés par les sortilèges de la servante de Fenice, Thessala, les deux amants finissent par faire éclater leur amour au grand jour et Cligès parvient à reprendre le trône qui lui revenait de droit.

Le dernier grand texte arthurien de Chrétien de Troyes s'intitule *Perceval ou le conte du graal*, roman inachevé, qui introduit une dimension nouvelle par rapport à la dimension courtoise illustrée jusqu'à présent car Perceval et Gauvain se lancent à la recherche du Graal et d'une lance. *Perceval ou le conte du graal* permet de suivre la formation chevaleresque mais aussi spirituelle du héros éponyme. Perceval doit apprendre les us et coutumes de la société courtoise mais aussi à poser des questions au sujet du Graal, du tailloir d'argent et du plat à découper qu'il aperçoit chez le Roi Pêcheur afin de lever la malédiction qui pèse sur le royaume de ce dernier, la « Terre Gaste ».

2. La Vulgate Arthurienne

Au XIII^{e} siècle, les textes de Chrétien de Troyes furent plus amplement développés, mais aussi complétés, dans ce qu'il est convenu d'appeler la vulgate arthurienne ou le *Lancelot-Graal* qui regroupe *L'Estoire del saint Graal*, *Merlin*, le *Lancelot en prose*, *La Queste del saint Graal* et enfin *La Mort le roi Artus.* Ces textes en ancien français, dont l'auteur, ou les auteurs, restent inconnus témoignent de l'emprise croissante de la religion chrétienne sur la littérature arthurienne. Ainsi, le Graal devient clairement la coupe dont Joseph d'Arimathie se serait servi pour recueillir le sang du Christ et lève l'indétermination que Chrétien de Troyes avait laissé planer sur l'objet. Cette évolution pose d'ailleurs le problème grandissant de la difficile cohabitation entre la morale chrétienne et la morale courtoise qui mène certains chevaliers jusqu'à l'adultère. Par exemple, Lancelot, de champion incontesté du royaume arthurien grâce à son amour pour Guenièvre, est transformé en un exclu de la vision du Graal en raison de ce même amour. Seul Galaad, son fils conçu avec la fille du Roi Pêcheur, pourra accéder à la révélation divine car il est l'unique chevalier au cœur et au corps purs de tout le royaume. Les autres membres de la Table Ronde sont bien trop préoccupés par des considérations terrestres tels la gloire militaire et l'amour courtois.

3. Les légendes de Tristan et Yseut

Il convient, afin d'achever la liste des textes médiévaux français fondamentaux, de mentionner la légende de Tristan et Yseut[23] dont les versions les plus célèbres sont celles des romans de Thomas et de Béroul. L'histoire relate la passion dévastatrice entre Tristan, neveu du roi Marc, et la femme de ce dernier. Cet amour naquit lors de leur retour d'Irlande lorsque les deux amants burent le philtre préparé par la mère d'Yseut à l'attention de sa fille et du roi Marc. Tristan et Yseut vivent leur amour cachés à la cour puis ils sont contraints de se réfugier dans les bois afin d'échapper à la colère du roi Marc lorsque celui-ci découvre la vérité. Deux versions existent quant à la raison du retour d'Yseut aux côtés de son époux : soit le philtre perd de son efficacité, soit Tristan ne supportant pas de voir Yseut subir les affres d'une vie rude, quasi bestiale, rend Yseut à Marc. Quoi qu'il en soit, dans la version de Thomas, il part ensuite en Bretagne où il prend Yseut aux Blanches Mains pour épouse sans jamais consommer son mariage. Suite à une blessure sur un champ de bataille, Tristan à l'agonie implore Yseut d'Irlande de venir à son chevet une dernière fois. Il convient avec elle d'un code de couleur : si Yseut vient, la voile sera blanche, si elle ne vient pas elle sera noire. Yseut aux Blanches Mains ment sur la couleur de la voile lui annonçant qu'elle est noire : Tristan meurt alors de désespoir, suivi de peu par Yseut qui expire sur le corps de son amant. Cette légende fut rattachée plus tardivement aux autres légendes arthuriennes. Néanmoins, dans *Le Roman de Tristan* qui date du XIII^e^ siècle la fusion entre les deux grands pôles des légendes arthuriennes, c'est-à-dire l'amour entre Tristan et Yseut et celui entre Lancelot et Guenièvre, est achevée car le roman accorde la même importance au récit des aventures de chaque couple tout en faisant de Tristan un participant à la quête du Graal comme nombre d'autres chevaliers de la Table Ronde.

La version anglaise de la légende de Tristan et Yseult intitulée *Sir Tristrem* fut réalisée au XIII^e^ siècle et est présentée par Alan Lupack comme une version moins courtoise et plus parodique de cette légende[24] comme en témoigne l'épisode de l'absorption du philtre par les amants car ils sont suivis dans leur geste par le chien de Tristrem qui lape l'aphrodisiaque : « An hounde ther was biside, / That was y-cleped Hodain, / The coupe he licked that tide . . . »[25]. Malgré son infériorité poétique, cette version fut remise à l'honneur par Sir

[23]. L'orthographe des noms des héros arthuriens, notamment Tristan et Yseut, varie selon les versions. Par conséquent, Tristan peut également s'écrire Tristram, Tristrem… ; Yseut peut apparaître sous les formes suivantes : Yseult, Iseult, Iseut, Isould, Isolde… Il en est de même pour Vivian qui peut être mentionnée sous celui de Vivien mais également de Nimüe, selon la tradition utilisée. Nous avons choisi de respecter pour les différents textes, qu'ils soient du Moyen Âge ou du XIX^e^ siècle, l'orthographe voulue par chaque auteur.

[24]. A. Lupack, « Sir Tristrem ». 1994. *The Camelot Project.* Ed. A. Lupack et B. Tepa Lupack. U of Rochester. 22 août 2008 <http ://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/tristrint.htm>.

[25]. T. of Erceldoune, *Sir Tristrem : a Metrical Romance of the Thirteenth Century.* Ed. W. Scott (Whitefish : Kessinger Publishing, 2007) 102.

Walter Scott, comme nous l'avons déjà signalé, car il estimait que ce texte, attribué à Thomas Of Erceldoune, appartenait à la littérature écossaise et Charles Algernon Swinburne choisit de s'inspirer de cette version afin d'élaborer sa transposition de la légende de Tristan et Yseult.

Les textes que nous venons de présenter sont les principaux documents établissant le modèle de la femme arthurienne en France au Moyen Âge. Ces versions influencèrent beaucoup les légendes produites de l'autre côté de la Manche à la même époque mais en nombre plus réduit. Ainsi, par exemple, trois récits de Chrétien de Troyes conquirent même la terre galloise : Yvain, Erec et Perceval devinrent Owein, Geraint et Peredur et furent regroupés au XIX^{e} siècle par Lady Charlotte Elizabeth Guest avec des éléments du folklore gallois sous le titre de *Mabinogion*. Ces trois romans sont des versions assez fidèles des textes de Chrétien de Troyes ; d'autres œuvres anglaises témoignent, quant à elles, d'une plus grande liberté par rapport à l'influence française.

B. LES TEXTES MEDIEVAUX ANGLAIS

1. L*'Historia Regum Britanniae*

Le premier texte anglais ayant trait aux légendes arthuriennes est *l'Historia Regum Britanniae*, écrit au XII^{e} siècle par Geoffroi de Monmouth. Ce livre est la première narration complète de la légende arthurienne. Il vise à retracer la généalogie et à faire le récit des exploits des principaux rois d'Angleterre et, par conséquent, Arthur y tient une place très importante. *L'Historia Regum Britanniae* présente essentiellement ses victoires militaires et ne comporte donc que quelques lignes consacrées aux personnages féminins de la cour. L'intérêt de ce texte naît, cependant, du portrait de Guenièvre déjà présentée en femme infidèle qui trompe son époux non pas avec Lancelot mais avec Mordred, le propre neveu d'Arthur qui deviendra dans les versions ultérieures des légendes son fils conçu de façon incestueuse avec sa demi-sœur Morgane.

2. *Sir Gawain and the Green Knight*

Deux siècles plus tard fut rédigé *Sir Gawain and the Green Knight,* un texte anonyme inspiré de la mythologie celtique et, plus précisément, d'une aventure survenant à Cuchulain. Dans cette œuvre, Gawain, le neveu d'Arthur, est confronté à la menace d'une décapitation par le chevalier vert. Or, Gawain se retrouve l'hôte de ce dernier sans le savoir et doit faire preuve d'une loyauté sans faille envers celui qui lui offre l'hospitalité. Le personnage principal de cette aventure s'avère être non pas le chevalier vert mais sa femme. En effet,

c'est elle qui tente Gawain à trois reprises en déployant ses charmes mais il repousse ses avances. Finalement, le neveu d'Arthur échappe à la décapitation car il révèle au chevalier vert le baiser reçu de sa femme, montrant ainsi son honnêteté envers son hôte.

3. *Le Morte D'Arthur*

Il convient de mentionner, enfin, l'incontournable œuvre de Thomas Malory, *Le Morte D'Arthur,* synthèse des principaux écrits arthuriens anglais et français antérieurs au XV^e^ siècle. Bien que l'auteur ait offert ce qui pourrait, au premier abord, sembler une compilation, il s'agit bien d'une véritable réécriture des œuvres précédentes. En effet, l'ouvrage de Malory se caractérise par sa volonté de trouver un juste équilibre entre amour courtois et quête religieuse afin de faire des légendes arthuriennes une véritable ode à la chevalerie et à ses vertus intrinsèques, notamment le courage et l'abnégation de soi. Wilfred L. Guerin analyse l'intérêt de Thomas Malory pour les légendes arthuriennes dans les termes suivants : « Malory is concerned with the Round Table as the attempt to embody on earth spiritual as well as human virtues, an attempt to keep God in England so that all may remain right in the English world »[26].

La complexité des personnages du *Morte D'Arthur* et les valeurs humaines et religieuses qui les guident firent de cette œuvre un réservoir d'une grande richesse pour les écrivains britanniques des siècles suivants. C'est d'ailleurs cet ouvrage qui eut le plus d'influence sur les artistes du XIX^e^ siècle. Il n'est qu'à prendre l'exemple d'Edward Burne-Jones qui considérait ce livre comme une Bible, pour citer Laurence Des Cars :

> C'est alors que survint une autre source d'excitation avec la découverte dans la librairie de Cornish de la réédition par Southey de la *Morte D'Arthur* de Sir Thomas Malory (1485). Plus encore que les œuvres de Chaucer qu[e Morris et Burne-Jones] avaient lues à Oxford, ce livre définissait le médiévisme de leurs débuts. Dans le cas de Burne-Jones, il devait rester l'inspiration littéraire dominante, et il s'identifia totalement avec son mysticisme et son romanesque. C'était une chose, écrivit-il, qui ne « pourrait jamais sortir du cœur », et il en vint à voir dans son apogée spirituel, la quête du Saint-Graal, une « explication de la vie ».[27]

Le Morte D'Arthur s'apparente à un palimpseste car il peut être défini comme l'aboutissement de plusieurs siècles d'écriture et de réécriture sur le monde de Camelot. En effet, il se nourrit de fonds littéraires anglais et français préexistants qui s'étaient eux-mêmes nourris de versions orales celtiques et occitanes précédentes. Les artistes du XIX^e^ siècle ne dérogèrent pas à cette tradition d'intertextualité et de réécriture en proposant à leur tour de

[26]. R. M. Lumiansky, éd., *Malory's Originality* (Baltimore : The Johns Hopkins Press, 1964) 272-73.

[27]. L. Des Cars, *Edward Burne-Jones 1833-1898. Un maître anglais de l'imaginaire* (Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 1999) 49.

nouvelles transpositions de ces légendes. Toutefois, afin de pleinement définir dans quelle mesure les hypertextes du XIX^{e} siècle se distinguent des hypotextes du Moyen Âge dans la représentation des femmes arthuriennes, il convient de dresser tout d'abord un tableau des différents portraits de ces personnages à l'époque médiévale.

C. LES REPRESENTATIONS DE LA FEMME DANS LA LITTERATURE ARTHURIENNE

Le rôle de la femme arthurienne au Moyen Âge repose essentiellement sur sa capacité à amener le chevalier à découvrir son identité. En effet, elle l'invite à l'aventure en motivant son rêve de gloire ou sa soif de spiritualité, ou, au contraire, en le tentant et en l'entraînant dans des pièges. Cette incitation au dépassement de soi se traduit par la succession d'épisodes au cours desquels les chevaliers sont contraints d'affronter des ennemis ou bien des monstres, tels les dragons ou les géants. Les combats répétitifs permettent aux chevaliers d'apprendre leur valeur intrinsèque à travers la souffrance physique, mais aussi morale comme la honte que ressent Lancelot dans l'épisode de la charrette. Le chevalier découvre ses forces, ses faiblesses, en un mot tout ce qui fait son unicité, mais il apprend surtout à accepter les aspects inconnus de son identité enfouis au fond de son être. La femme arthurienne joue le rôle d'intermédiaire entre le chevalier et son inconscient, que son identité soit celle d'une dame courtoise ou bien celle d'une tentatrice.

1. La *Domna*, symbole de l'amour courtois

L'une des caractéristiques de la littérature arthurienne médiévale est, bien évidemment, sa dimension courtoise. Or, l'amour courtois obéit à des règles spécifiques qui régissent les relations entre les différents personnages et assignent une place et un rôle bien particuliers à la femme. L'une de ces règles est le fait que l'amour doit naître entre une femme noble et un chevalier d'un rang inférieur. Cette infériorité le pousse à atteindre un niveau d'accomplissement toujours supérieur dans l'espoir de mériter l'amour de sa Dame. Ainsi Jean Markale explique-t-il :

> La femme est idéalisée, transcendée, divinisée : c'est une femme d'un rang élevé, elle ne peut être moins que la femme du seigneur. Quant à l'homme, ce n'est jamais le mari : celui-ci serait l'égal de son épouse, et le jeu serait vain. L'homme est nécessairement plus bas dans l'échelle sociale, la plupart du temps un chevalier qui n'a ni domaine, ni fortune personnelle. Mais il possède une potentialité d'être. Et grâce à la femme dont il va adorer l'image et qu'il va servir jusqu'à l'extrême limite de ses possibilités, il mettra cette potentialité d'être en fonctionnement, il accomplira donc des prouesses qui le feront aimer de la femme adorée et pourra, si toutes les conditions sont remplies, recevoir la

> récompense qu'il mérite. Mais, ce faisant, il va franchir des stades d'évolution, il va en quelque sorte subir une rigoureuse initiation qui le conduira à un rang supérieur auquel il n'aurait pas eu accès sans la motivation provoquée par la femme.[28]

Le fait que l'amant soit sans cesse contraint à faire la preuve de ses talents et de sa valeur auprès de sa Dame permet de dresser un parallèle entre la relation féodale existant entre le chevalier et son seigneur et celle qui est établie entre le chevalier et sa bien-aimée. La *Domna*, qui est le féminin de *dominus,* reproduit à l'échelle du couple les relations hiérarchiques présentes au niveau du fief, ce qui permet à Jean Frappier de présenter la dame comme « le seigneur de l'amant »[29]. Le lien étroit entre soumission à la Dame et exploits chevaleresques est particulièrement souligné par Yseut lorsqu'elle s'adresse à Dinadan dans *Le Morte D'Arthur :* « 'Why' said La Beale Isoud, 'are ye a knight and be no lover ? It is shame to you : wherefore ye may not be called a good knight but if ye make a quarrel for a lady' »[30]. Il ne saurait, par conséquent, y avoir de vaillant chevalier sans une Dame pour l'inspirer. Le couple courtois trouve de multiples illustrations dans les légendes arthuriennes médiévales, mais les exemples les plus représentatifs sont, bien sûr, Lancelot et Guenièvre, ainsi que Tristan et Yseut. Néanmoins, en ce qui concerne ce dernier couple, l'élévation à laquelle Tristan est amené par Yseut, chez Béroul et chez Thomas, ne concerne pas ses qualités chevaleresques ou son courage car, avant sa rencontre avec Yseut, Tristan a déjà prouvé sa valeur. Au contraire, son apprentissage est celui de la maîtrise du langage qui passe par le mensonge, la ruse et les paroles à double sens pour cacher leur amour. Cette introduction par l'intermédiaire de la Dame au pouvoir des mots apparaît également dans *Lancelot ou le chevalier de la charrette* où les deux amants se jouent aussi du langage pour cacher leur nuit adultère et préserver l'honneur de Guenièvre.

La Dame courtoise est une incitation permanente pour le chevalier à se dépasser et à essayer de franchir la barrière d'inaccessibilité due à sa haute naissance et à son union à un autre. L'amour courtois vise, en fait, à entretenir chez le chevalier la flamme du désir et non à permettre la possession. C'est ce que souligne Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'Occident* au sujet d'Iseut :

> Car Iseut, c'est toujours l'étrangère, l'étrangeté même de la femme, et tout ce qu'il y a d'éternellement fuyant, évanouissant et presque hostile dans un être, cela même qui invite à la poursuite et qui éveille l'avidité de posséder, plus délicieuse que toute possession au cœur de l'homme en proie au mythe. C'est la femme-dont-on-est-séparé : on la perd en la possédant.[31]

---

[28]. J. Markale, *L'Amour courtois ou le couple infernal* (Paris : Imago, 1987) 28.
[29]. J. Frappier, *Amour courtois et table ronde* (Genève : Librairie Droz, 1973) 10.
[30]. T. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 2)* (Londres : Penguin Books, 1969) 114.
[31]. D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident* (Paris : Librairie Plon, 1972) 306.

Ceci fait écho à la définition de l'amour courtois par Lacan dans *L'Ethique de la psychanalyse* comme une forme de sublimation de la pulsion sexuelle par une satisfaction indirecte et symbolique valorisée poétiquement et socialement. Selon Jacques Lacan, l'amour courtois élève la Dame, objet pouvant donner satisfaction à la pulsion sexuelle, « à la dignité de la Chose »[32], véritable leurre du désir fait pour « cerner, pour présentifier, et pour absentifier »[33]. L'amant courtois désire un idéal inaccessible dans sa quête perpétuelle du « plaisir de désirer »[34] :

> L'objet, nommément ici l'objet féminin, s'introduit par la porte très singulière de la privation, de l'inaccessibilité. Quelle que soit la position sociale de celui qui fonctionne dans ce registre – certains sont parfois des serviteurs, des *sirvens*, au lieu de leur naissance – Bernard de Ventadour, par exemple, était le fils d'un servant au château de Ventadour, lui aussi troubadour –, l'inaccessibilité de l'objet est posée là au principe.
>
> Il n'y a pas possibilité de chanter la Dame, dans sa position poétique, sans le présupposé d'une barrière qui l'entoure et l'isole.[35]

La morale de l'amour courtois qui consiste en une déification de la Dame ne pouvait qu'entretenir des relations difficiles avec la morale chrétienne. En effet, l'amour courtois tel qu'il était célébré par Chrétien de Troyes, notamment dans *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, prônait la passion adultère alors qu'au XIII^{e} siècle l'appropriation des légendes arthuriennes par la chrétienté visait à célébrer la grandeur du mystère divin ainsi que son culte de la pureté et de la chasteté. Ceci se traduisit, d'ailleurs, par l'apparition d'un nouveau personnage, Galaad, incarnation de la chevalerie céleste, capable d'accéder à l'élection divine grâce à sa chasteté. Il s'opposait, par conséquent, à Lancelot, son père, présenté comme le symbole de la chevalerie terrestre vouée à l'échec en matière de révélation divine à cause de sa faiblesse face au péché de la chair.

Le rôle joué par les femmes dans les légendes arthuriennes au Moyen Âge est de première importance car, de tous les chevaliers qui se sont lancés dans la quête du Graal, seulement trois peuvent être considérés comme de chastes élus inspirés exclusivement par Dieu : Galaad, Bors et Perceval. Les autres ne sont que les témoins de l'emprise de la gent féminine sur leur cœur, leur âme et leurs prouesses. Pourtant, le rôle d'initiatrice à l'accomplissement chevaleresque n'est pas réservé aux Dames courtoises. En effet, il est également incarné par une sorte de personnages féminins qui apparaît de manière récurrente dans les récits arthuriens : les demoiselles en détresse.

---

[32]. J. Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'Ethique de la psychanalyse* (Paris : Editions du Seuil, 1986) 133.
[33]. Lacan, *Le Séminaire. Livre VII*, 169.
[34]. Lacan, *Le Séminaire. Livre VII*, 182.
[35]. Lacan, *Le Séminaire. Livre VII*, 178.

2. La demoiselle en détresse

Ce type de personnages est un des topoï des légendes arthuriennes à l'époque médiévale : la plupart des aventures des chevaliers sont dues aux interventions de ces femmes. D'ailleurs, elles peuvent appartenir à deux catégories : soit elles sont véritablement en détresse et demandent l'aide de chevaliers afin d'être libérées ou vengées, soit elles feignent cette situation de faiblesse afin d'attirer les chevaliers dans des pièges. De plus, les guets-apens peuvent répondre à des intentions destructrices et mortelles ou bien être de simples tests de la valeur du héros. Par exemple, Lancelot, dans *Lancelot ou le chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes, est hébergé par une femme qui prétend être sur le point d'être violée et l'invite ainsi à venir la délivrer au prix d'un combat. Cependant, quel que soit le motif du guet-apens, le résultat est immanquablement le triomphe du héros. L'affrontement de Lancelot avec les hommes liges de la dame lui permet d'obtenir son respect car elle finit par reconnaître la valeur et la courtoisie de son hôte.

La demoiselle en détresse agit en écho à la fonction de la Dame courtoise : elle invite le chevalier au combat, bien que son action soit beaucoup plus ponctuelle que celle de la bien-aimée car elle n'opère que le temps d'une rencontre. Toutefois, ces deux catégories de personnages confrontent de manière récurrente le chevalier au danger et, parfois, à la souffrance ainsi qu'à la mort, d'où la nécessité d'un autre type de femme caractérisée par son rôle protecteur et réparateur.

3. La figure maternelle et ses avatars

Si les femmes arthuriennes du Moyen Âge ne servent pas d'inspiratrices au combat pour le chevalier ou de tentatrices visant à le mener à la gloire ou à sa perte, elles peuvent aussi remplir une fonction protectrice plus discrète et secondaire qui, pourtant, a son importance car elle aide indirectement le chevalier dans sa quête de prouesse militaire. Ce rôle protecteur apparaît sous différentes formes. La première est la fonction maternelle dont la principale représentante est la Dame du Lac, la mère adoptive de Lancelot. Elle permet à son fils d'atteindre l'excellence dans ses capacités intellectuelles et physiques en lui fournissant une éducation polyvalente et complète ; en cela elle diffère profondément du personnage de la mère de Perceval qui élève son fils dans l'ignorance et est pour lui un obstacle à la découverte de sa véritable identité. Quoi qu'il en soit, les deux mères contribuent par leur rôle protecteur, plus ou moins bénéfique, à guider leur enfant sur la voie chevaleresque. Ainsi, la Dame du lac accompagne Lancelot à la cour du roi dans le *Lancelot en prose* afin de s'assurer que son fils

sera bien adoubé, elle lui fournit également lors de son premier combat trois écus magiques qui lui permettent d'être victorieux sur ses adversaires et de découvrir son véritable nom. La Dame du Lac joue un rôle positif dans le développement de l'identité chevaleresque de son fils grâce à son action protectrice qui reste cependant mesurée. D'ailleurs, elle accomplit la même fonction à l'échelle du royaume arthurien en procurant Excalibur au roi et en intervenant parfois de façon discrète, mais efficace, pour le protéger.

A l'opposé, la mère de Perceval influence le chevalier par son action involontairement négative : l'ignorance dans laquelle elle élève son fils et les conseils qu'elle lui prodigue le conduisent sur le chemin de l'aventure par la mauvaise interprétation qu'il en fait. Par exemple, la première rencontre de Perceval avec une jeune fille, rencontre placée sous le signe de la toute-puissance maternelle, donnera naissance, un peu plus tard dans le récit, à la possibilité pour le chevalier de prouver ses capacités militaires afin de réparer son comportement irrespectueux envers la dame à laquelle il vola un baiser et un anneau, symbole de l'hymen de cette dernière.

Plus ou moins liée à la figure maternelle qui régit l'éducation des chevaliers et assure quelquefois leur protection, apparaît également la figure nourricière. En effet, les chevaliers croisent fréquemment des dames ou des demoiselles qui leur offrent le gîte et le couvert et leur rappellent, pour un temps, l'univers protégé de l'enfance. Ce rôle nourricier est parfois complété par un rôle « réparateur » car de nombreux épisodes nous présentent l'action bénéfique de dames qui soignent le chevalier blessé voué à une mort certaine sans cette intervention. De fait, dans *Yvain ou le chevalier au lion*, le héros, revenu à l'état de bête sauvage après avoir été rejeté par son épouse, est découvert endormi nu sous un arbre par trois dames qui décident de le soigner grâce à un onguent donné par Morgane. Ce dernier permet au chevalier de renaître à lui-même et de renouer avec son courage en adoptant une nouvelle identité, celle du chevalier au lion. Yseut possède également des connaissances médicales car c'est elle qui soigne Tristan de la blessure empoisonnée causée par son oncle, le Morholt.

La fonction de protection du chevalier se manifeste sous de multiples formes mais, la plupart du temps, il s'agit de personnages anonymes agissant dans l'ombre du pouvoir masculin. Ces incarnations de la figure maternelle ne sont que des alliées temporaires mais d'importance car elles permettent au chevalier de continuer sa quête d'aventures militaires ou spirituelles et, dans ce dernier cas, l'influence féminine peut encore être notée comme le montre le personnage de la porteuse du Graal.

4. Le guide spirituel

Le dernier rôle incarné par les femmes arthuriennes, qui devient primordial à partir du XIII[e] siècle, est la fonction spirituelle. Elle apparaît déjà chez Chrétien de Troyes lorsqu'il mentionne la présence d'un Graal et d'un tailloir d'argent portés par deux jeunes filles qui nourrissent l'âme et non le corps des chevaliers. Dans le *Lancelot en prose*, la porteuse du Graal devient un personnage clairement défini, Hélène, la fille du Roi Pêcheur, doté d'une mission divine : concevoir un fils de Lancelot. Elle est un réceptacle recueillant la semence du meilleur chevalier au monde et un écho au Graal lui-même, réceptacle du mystère divin. Ce lien étroit entre l'utérus de la femme et la sainte coupe est souligné par Jean Markale dans les termes suivants :

> Le symbolisme sexuel de l'objet *graal* est certain : c'est une coupe, et comme telle, elle est l'image du sein dispensant la nourriture. Mais l'analogie va plus loin : c'est un contenant, et le contenu, dans la version christianisée, est le sang du Christ, par conséquent il est facile d'en déduire que le Graal représente la Vierge Marie, mère de Jésus. Et en fait, plutôt que l'image du sein, le graal-coupe représente l'utérus de la Déesse-Mère, qui donne la vie à toutes les créatures du Monde, à condition d'être fécondé.[36]

Markale met en évidence, hormis le symbolisme religieux du Graal, le lien étroit dans la littérature arthurienne médiévale entre la femme et la spiritualité par l'intermédiaire de la forme de la coupe. La femme peut être considérée comme une étape nécessaire dans la révélation : certes, Guenièvre est présentée dans *La Queste del saint Graal* comme l'obstacle entre Lancelot et Dieu, mais Hélène, telle la Vierge, permet l'incarnation de la volonté divine grâce à l'enfantement de Galaad. La quête du Graal par les chevaliers de la Table Ronde est une initiation spirituelle dans laquelle la femme joue un rôle essentiel en tant que porteuse du Graal ou en tant qu'instrument divin ou diabolique cherchant à détourner le chevalier de sa foi.

La fonction de la femme arthurienne au Moyen Âge est donc de conduire le chevalier à l'aventure mais surtout aux exploits soit en le motivant sentimentalement ou spirituellement, soit en lui donnant les moyens d'entreprendre ou de poursuivre sa quête. L'importance de ce rôle ne pourrait être pleinement comprise sans la mention de l'influence toujours sensible au Moyen Âge de la culture celtique sur la littérature arthurienne. En effet, elle se caractérise par la grande responsabilité incombant aux femmes celtiques dans le développement militaire des héros pour citer Jean Markale :

> Dans cette société, le roi ne peut pas prendre la parole avant le druide. De plus, le roi *règne*, mais ne *gouverne* pas, et la légitimité de son pouvoir est représentée par la *reine*, symbole de la souveraineté. L'adultère de Guenièvre et de Lancelot s'inscrit dans la ligne politico-mythologique des sociétés de type celtique : la Souveraineté, incarnée par la

[36]. J. Markale, *La Femme celte* (Paris : Payot, 1972) 249.

> Femme, se donne à celui qui est le plus qualifié pour la survie et l'expansion du groupe social dont elle est à la fois la mère, l'amante et la déesse.[37]

En somme, la femme arthurienne, qu'elle soit protectrice ou tentatrice, s'inscrit dans une longue lignée de portraits féminins valorisés par les artistes en raison du rôle positif qu'elles jouent dans le développement militaire et psychologique des hommes qui les côtoient. Or, cette mise en relief de la femme dans la littérature courtoise vient s'inscrire en parfaite contradiction avec les représentations de la femme dans la société médiévale.

D. LA PLACE DE LA FEMME DANS LA SOCIETE AU MOYEN ÂGE

1. Un être mystérieux et menaçant

La femme médiévale est presque une inconnue aux yeux des historiens contemporains qui se penchent sur ce sujet, tels George Duby ou Jacques Dalarun, car les documents dont ils disposent témoignent exclusivement de la vision masculine de la femme ne laissant presque jamais la parole à cette dernière. De plus, les hommes qui dressèrent le portrait des femmes au Moyen Âge ignoraient tout d'elles. En effet, dès l'âge de sept ans, les jeunes garçons étaient enlevés à leur mère, qu'ils aient embrassé la carrière ecclésiastique ou bien la carrière militaire. Dans le premier cas, ces hommes qui vivaient dans des monastères retirés de la société et de la gent féminine étaient les seuls habilités à écrire sur cette dernière car ils étaient les principaux détenteurs de la culture. Dans l'autre cas, les rapports entre les chevaliers et les femmes étaient influencés par la vision négative des hommes d'Eglise qui appuyaient leur argumentation sur les saintes écritures. Dans un tel contexte, nous comprenons mieux pourquoi l'unique portrait de la femme médiévale dans la société que nous possédons, et que nous présente tout particulièrement George Duby, est celui d'une femme dangereuse, un ventre vorace dont la seule préoccupation est l'assouvissement de ses pulsions sexuelles entraînant son époux dans la déchéance ou bien attirant d'autres hommes dans ses filets. En un mot, la vision de la femme au Moyen Âge se limitait à la figure d'Eve ou de Marie Madeleine dont la nature pécheresse était bien plus accentuée que son amour pour le Christ. Ainsi, d'un point de vue « théorique », la conception de la femme oscillait entre Eve et la Vierge, notamment à partir du XII^{e} siècle avec le développement du culte marial, comme le souligne Jean Markale dans *L'Amour courtois ou le couple infernal*, mais en pratique, dans la vie de tous les jours, sa condition ne reflétait que son identité de pécheresse invétérée.

[37]. J. Markale, *Lancelot et la chevalerie arthurienne* (Paris : Imago, 1985) 11.

Il était primordial pour les hommes de l'époque de surveiller les femmes dont ils avaient la charge, filles, épouses et mères, afin de les empêcher de céder à la tentation de la luxure. Duby illustre ce propos en évoquant l'opinion sur la vie d'Aliénor d'Aquitaine que les clercs souhaitaient diffuser auprès de tous les hommes :

> Ils démontraient que le démon se sert [de la femme] pour semer la turbulence et le péché, ce qui rend évidemment indispensable de maintenir les filles sous l'étroit contrôle des pères, les épouses sous celui des maris et de cloîtrer les veuves dans un monastère. A la fin du XII[e] siècle, tous les hommes avertis du comportement de la duchesse d'Aquitaine voyaient en elle la représentation exemplaire de ce qui les tentait et les inquiétait à la fois dans la féminité.[38]

Cette idée revient également de manière récurrente dans la littérature pastorale qui s'adressait aux femmes de l'époque afin de les convaincre de la nécessité de réclamer leur soumission à l'autorité masculine comme l'explique Carla Casagrande : « Mobiles dans le corps et agitées dans l'âme, les femmes doivent être gardées. Indéfiniment répété dans les titres, les chapitres et les conclusions des sermons et des traités, le mot *custodia* (la garde) devient le maître mot autour duquel s'ordonne l'ensemble de la littérature pastorale et didactique adressée aux femmes »[39]. Le meilleur moyen d'assurer la garde de la femme était de la réduire à l'état de passivité et de dépendance. Aucune femme ne pouvait espérer avoir une existence publique car sa vie en tant que simple instrument d'alliance entre deux familles se réduisait à l'espace du gynécée dans lequel elle remplissait les deux rôles qui lui étaient réservés, celui d'épouse responsable de l'économie domestique et, surtout, celui de mère responsable de la survie du lignage. Un tel effacement de la femme dans la société contraste fortement avec le rôle actif attribué aux femmes dans la littérature arthurienne.

La femme dans la société du Moyen Âge était donc loin de jouer le rôle valorisant des femmes arthuriennes. Elle était prisonnière d'une identité, celle de digne descendante d'Eve, la grande pécheresse, carcan dans lequel les hommes se complaisaient à l'enfermer afin de se protéger du mystère qui l'entourait. Les hommes du Moyen Âge, en faisant de la femme un être luxurieux et tentateur, justifiaient non seulement leur domination par rapport à elle mais aussi leur propre faiblesse face à la chair en se présentant en victimes du sexe faible.

2. La littérature courtoise comme garde-fou de la société médiévale

[38]. G. Duby, *Dames du XII[e] siècle. Le souvenir des aïeules* (Paris : Gallimard, 1995) 30.
[39]. C. Casagrande, « La Femme gardée » dans *Histoire des femmes en Occident (vol. 2).* Ed. G. Duby et M. Perrot (Paris : Plon, 1991) 101.

En raison de cette représentation très négative de la femme dans la société, nous pouvons nous étonner de l'image positive qui lui est attribuée dans la littérature courtoise. Georges Duby explique le développement de la littérature courtoise par l'impossibilité pour un grand nombre de chevaliers de se marier à cause de problèmes de succession. La littérature courtoise aurait été conçue comme un moyen d'éduquer les hommes, notamment les chevaliers célibataires, afin de canaliser leur énergie sexuelle en même temps que leurs exploits guerriers : « . . . la fine amor est un jeu. Educatif. C'est l'exact pendant du tournoi»[40]. Pour comprendre la conception de la littérature courtoise comme un instrument « politique » visant au bon fonctionnement de l'Etat, il convient de rappeler, tout d'abord, quel était le rapport des individus mâles au mariage au XII[e] siècle, par exemple. Dans une famille noble, seul l'aîné était autorisé à se marier afin de conserver le patrimoine familial, c'est-à-dire les terres, dans son intégralité et ainsi ne pas affaiblir la puissance économique de la famille. Le caractère relativement peu développé de l'économie marchande empêchait le père de donner à chacun de ses fils la part qui lui revenait en héritage ; il fallait empêcher de multiples ramifications familiales en limitant les mariages. Les autres fils étaient destinés à devenir soit des hommes d'Eglise, soit des chevaliers condamnés au célibat alors qu'ils rêvaient d'avoir un jour, eux aussi, une famille. Aussi étaient-ils prêts à convoiter toutes les femmes de la cour, notamment celle de leur seigneur. Ainsi Duby affirme-t-il : « Tous ces hommes sans épouse, jaloux d'un frère aîné qui chaque soir rejoignait la sienne, entretenaient le trouble dans la société courtoise »[41]. La littérature courtoise, en ritualisant et codifiant la séduction de la Dame, permettait de contrôler les pulsions des chevaliers qui devaient mettre de côté leur désir physique afin de conquérir l'élue de leur cœur. Pour ce faire, ils devaient également faire montre de leurs qualités chevaleresques. Ce genre littéraire eut pour effet, selon Duby, de protéger les familles nobles de l'introduction d'un sang étranger par le biais d'amours adultères entre la Dame et des chevaliers.

Ce qui ressort des différents portraits médiévaux de la femme est, bien évidemment, le contraste entre sa valorisation dans la littérature courtoise et l'image très négative qui lui était assignée dans la société. Il nous importe, à présent, d'analyser la transposition de ces représentations au XIX[e] siècle et les différents procédés de réécriture des hypotextes médiévaux. Les prémisses du Renouveau Arthurien à l'époque romantique nous amènent à débuter notre étude par la parodie et la satire écrites par Thomas Love Peacock, qui fut le premier auteur britannique à faire renaître les légendes arthuriennes au XIX[e] siècle.

---

[40]. G. Duby, *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres essais* (Paris : Flammarion, 1988) 75.
[41]. G. Duby, *Dames du XII[e] siècle. Eve et les prêtres* (Paris : Gallimard, 1996) 153.

III. THOMAS LOVE PEACOCK : LEGENDES ARTHURIENNES ET SATIRE

Thomas Love Peacock (1785-1866) fut un romancier, poète et essayiste, ami proche de Shelley. Il s'illustra particulièrement par son recours fréquent à la satire pour mettre en relief les travers sociaux, religieux et politiques de son pays mais aussi par son intérêt, très romantique, pour les modèles littéraires issus du passé. Les textes de Thomas Love Peacock qui reposent sur le fonds arthurien sont au nombre de quatre : deux poèmes « Sir Hornbook or, Childe Launcelot's Expedition – a Grammatico-allegorical Ballad » (1814), « The Round Table or King Arthur's Feast » (1817) et deux romans *Calidore* (1816) et *The Misfortunes of Elphin* (1829). Tous ces textes, qui restent mineurs dans notre étude puisque la représentation de la femme arthurienne n'en est pas l'objet principal, montrent, néanmoins, la capacité de l'auteur à s'appuyer sur un schéma littéraire préexistant tout en l'adaptant librement à ses visées comiques et satiriques et illustrent bien les phénomènes de réécriture qui nous intéressent.

A. LES TRACES DES HYPOTEXTES DU MOYEN ÂGE

1. Les aventures chevaleresques

« Sir Hornbook or, Childe Launcelot's Expedition – a Grammatico-allegorical Ballad », comme son titre l'indique, est une allégorie linguistique qui permet à Peacock de sensibiliser son lecteur aux subtilités de la langue anglaise de façon divertissante à travers le récit des aventures épiques de Lancelot. Ce poème présente l'initiation aux valeurs chevaleresques de ce dernier aidé par un guide, Sir Hornbook. En cela, il se rapproche de textes médiévaux comme le *Lancelot en Prose* qui met l'éducation de Lancelot au premier plan. L'ignorance du personnage est soulignée dans le titre par la référence au héros éponyme en tant que « childe ». Le lecteur se trouve dans la même position d'initiation mais il s'agit d'un apprentissage des règles grammaticales et non de l'art du combat. Tel Lancelot encouragé par son mentor face au danger, le lecteur est invité à faire face aux difficultés de la langue et à partir à la conquête du verbe :

> 'For many troubles intervene,
> And perils widely spread,

> Around the groves of evergreen,
> That crowns the mountain's head :
> But rich reward he finds, I ween,
> Who through them all has sped.'[42]

Peacock utilise les périls chevaleresques pour représenter les écueils linguistiques qui menacent tout apprenant sur le chemin de la maîtrise du langage, ce sommet culturel auquel il fait référence par « the mountain's head ». Même si le langage regorge de difficultés, désignées métaphoriquement par « troubles » et « perils », ce qui attend l'apprenant vaut bien tous ces efforts car c'est un savoir qui traverse les âges tels ces buissons d'arbres à feuilles persistantes (« groves of evergreen ») résistant au passage des saisons. Sir Hornbook introduit donc allégoriquement Lancelot aux rudiments de la langue anglaise par l'intermédiaire de la chevalerie. Lancelot et le lecteur sont tout d'abord initiés à l'alphabet, puis aux syllabes et, enfin, aux mots lorsque le héros découvre les différents membres de l'armée de son guide. Lancelot et Sir Hornbook affrontent ensuite les articles « a » et « the » puis le groupe nominal avant de partir à la conquête de la syntaxe, de la prosodie et, enfin, de l'étymologie.

Dans son récit inachevé intitulé *Calidore*, Peacock choisit de nommer son héros éponyme d'après un personnage d'Edmund Spenser qui apparaît dans le livre six de *The Faerie Queene.* Tel son modèle spenserien, Calidore est chargé de mener une double quête mais l'auteur transforme, non sans ironie, la quête de la Bête beuglante en celle d'un philosophe et d'une épouse. Ainsi, le Calidore de Peacock vient de l'île d'Avalon, renommée « Terra Incognita », où les individus sont interdits de mariage jusqu'à l'âge de vingt ans afin de limiter les naissances. Le nombre de mâles surpassant celui des jeunes filles sur l'île, Calidore est contraint de se rendre en Grande-Bretagne par Merlin avec pour consigne de ramener une épouse et un philosophe :

> . . . and the year which placed Calidore on the marriageable list, the number of males exceeding that of females by one, the lot fell on him to set sail in the fairy-boat and choose a wife for himself in England. He was charged with the usual commissions from the ladies and Merlin, with this addition from the latter, that being desirous to understand the progress of things *vivâ voce* from a philosopher, he commissioned him to bring over, on any terms, the finest philosopher he could buy.[43]

Dans cet extrait, l'analogie faite entre un philosophe et de la marchandise est une illustration de l'ironie de l'auteur qui traverse tout le texte et n'épargne aucun de ses contemporains. Etant donné que ce récit est inachevé, nous ne connaissons pas l'aboutissement de la quête du philosophe. Nous savons juste que Calidore se rend à Londres pour acheter, non sans mal, ce bien précieux mais rare donnant de la sorte à l'auteur la possibilité de faire le tableau des

[42]. T. L. Peacock, *The Poems of Thomas Love Peacock* (Londres : George Routledge and sons, s.d.) 190.
[43]. T. L. Peacock, *The Works of Thomas Love Peacock (vol. 8)* (New York : AMS Press) 355.

défauts de la société britannique mis en exergue par le regard naïf de ce voyageur venu d'une autre terre, tel Gulliver confronté aux extravagances des différents mondes qu'il découvre au cours de ses pérégrinations.

The Misfortunes of Elphin est un récit né du tissage de trois traditions littéraires celtiques, comme le souligne Jenny Rowland : « *Elphin* is [Peacock's] most ambitious attempt in narrative story-telling, and it is uneven. Part of his trouble comes from combining three disparate Welsh tales : the inundation of Cantref y Gwaelod, the story of Taliesin, and the abduction of Guenivere by Melwas, king of Somerset »[44]. De ces trois récits traditionnels, seule l'histoire de l'enlèvement de Guenièvre est inspirée de la matière de Bretagne. Taliésin fut un poète historique du VI[e] siècle et un barde mythique de la littérature galloise. Quant à l'histoire de Cantref y Gwaelod, il s'agit de l'équivalent du mythe de l'Atlantis en terre galloise. Dans *The Misfortunes of Elphin,* Peacock présente une double quête. Le barde Taliesin est recueilli et élevé par Elphin. Puis, celui-ci est enlevé et jeté en prison par le roi Maelgon car Elphin refuse de reconnaître que les bardes et la femme de Maelgon ne connaissent pas de rivaux. Taliesin part alors à la recherche de son père adoptif mais pour le délivrer il fait usage de la ruse et non de la force, contrairement aux modèles des hypotextes médiévaux. En effet, il prend au piège le propre fils de Maelgon qu'il utilise comme monnaie d'échange contre Elphin et oblige Maelgon à libérer la reine Guenièvre qu'il détient prisonnière. Cette dernière est ainsi comparée à Hélène qui fut, elle aussi, enlevée par Pâris à Ménélas : « This queen, Gwenyvar, is as beautiful as Helen, who caused the fatal war that expelled our forefathers from Troy : and I fear she will be a second Helen, and expel their posterity from Britain »[45]. Le récit de son enlèvement au roi Arthur par le roi Maelgon n'est pas sans rappeler l'œuvre de Chrétien de Troyes intitulée *Lancelot ou le chevalier de la charrette* dans laquelle Guenièvre est enlevée par le roi Méléagant mais n'est rendue qu'au prix d'un combat victorieux de Lancelot. Ici, Guenièvre est libérée au prix de l'intercession de Taliesin accompagné par le confesseur de Maelgon et par Seythenin, grand-père adoptif de Taliesin et fervent serviteur de Bacchus et de la dive bouteille.

Le motif de la quête chevaleresque perdure donc dans la réécriture des légendes arthuriennes proposée par Peacock. Le héros doit toujours faire preuve de bravoure mais sa force militaire est supplantée par sa ruse intellectuelle. Quoi qu'il en soit, l'objectif à atteindre dans les poèmes arthuriens de Peacock permet de faire apparaître un autre motif tiré de la

---

[44]. J. Rowland, « The sources of Thomas Love Peacock's *The Misfortunes of Elphin »*, *The Anglo-Welsh Review* 26.57 (s.d.) 106.

[45] . T. L. Peacock, *The Misfortunes of Elphin and Crotchet Castle* (Oxford : Oxford University Press, 1924) 100.

littérature arthurienne médiévale : il s'agit de la Domna inspirant le chevalier dans sa quête courtoise.

2. La Domna courtoise

Dans « Sir Hornbook or, Childe Launcelot's Expedition – a Grammatico-allegorical Ballad », Peacock met en scène deux femmes qui incarnent allégoriquement deux sciences primordiales dans la maîtrise de la finesse de la langue. La première personnification allégorique s'appelle Prosody. L'auteur insiste sur la fluidité et la beauté sonore de cette science en mentionnant le ruisseau dans le cadre de vie du personnage qui l'incarne :

> His love was gentle Prosody,
> More fair than morning beam ;
> Who lived beneath a flowering tree,
> Beside a falling stream. (SH 198)

Les images du soleil levant et de l'arbre en fleurs désignent métaphoriquement la dimension poétique à laquelle la prosodie contribue à donner naissance.

La deuxième personnification allégorique est celle d'Etymology qui permet de faire un lien entre les richesses du langage passées et celles à construire par tout amoureux de la langue. Elle est présentée creusant sous un arbre à la recherche de racines. L'auteur joue ainsi sur la polysémie du mot racine qui peut référer aussi bien à la racine d'un arbre qu'à celle d'un mot :

> There Etymology they found,
> Who scorned surrounding fruits ;
> And ever dug in deepest ground,
> For old and mouldy Roots. (SH 198)

Les personnifications allégoriques de Prosody et Etymology sont les personnages de « Sir Hornbook or, Childe Launcelot's Expedition – a Grammatico-allegorical Ballad » qui se rapprochent le plus des femmes de la littérature courtoise. En effet, elles inspirent le chevalier/apprenant car elles incarnent un idéal linguistique, un objectif suprême à atteindre comme la Domna invitait son soupirant à se dépasser afin d'accéder à ses faveurs. De même, elles illustrent métaphoriquement la quête de perfection linguistique et poétique que recherche Peacock dans l'écriture.

Dans le récit *Calidore*, le héros éponyme est étroitement lié à la courtoisie étant donné son modèle médiéval spensérien. De fait, le personnage de Spenser est une personnification allégorique de la courtoisie. Il est ainsi amené à traverser nombre d'épreuves lors de sa quête de la Bête beuglante et finit par arriver chez des bergers. Cet épisode pastoral est alors

l'occasion pour Calidore de faire montre de sa courtoisie et de gagner l'amitié de tous, mais surtout l'amour de Pastorelle. Des traits communs apparaissent chez le personnage de Peacock. Tout d'abord, il est présenté comme un homme courtois : « . . . he seemed a little confused, but made them a very courteous bow in a fine but rather singular style of ancient politeness » (C 304). Il est également qualifié non pas de chevalier mais de « gentleman » (C 303), son équivalent dans la société du XIX^{e} siècle.

La quête d'une épouse menée par Calidore implique la mise en scène des rares femmes présentes dans cette narration. Lorsque Calidore pose pied sur une plage galloise, il tombe sous le charme d'Ellen. La beauté du personnage est maintes fois mentionnée et la description suivante insiste sur l'harmonie physique de la jeune fille, mais également sur le lien socratique entre sa beauté et sa bonté :

> All the mild and modest simplicity of Cambrian beauty concentered its gentle graces in the beautiful Ellen. The soft light of her dark-brown eyes indicated a rare and happy union of sprightliness and gentleness : her complexion, delicately fair, was tinged with the natural roses of serenity and health : her black hair curled gracefully round her ivory temples, under the becoming Welsh costume of a black hat and feather : and her symmetrical figure sustained no disadvantage from the pressure of the sea-breeze upon her drapery. (C 306)

Le portrait d'Ellen s'apparente à une accumulation de clichés sur la beauté féminine et fait écho à la femme de la *fine amor* qui était « . . . idéalisée, transcendée, divinisée»[46]. De plus, Peacock accentue cette grâce hyperbolique par le portrait antithétique de sa sœur Miss Ap-Nanny dont le ridicule du nom n'a d'égal que celui de son apparence physique. L'auteur dresse un portrait ironique et grotesque de ce personnage rappelant les tableaux d'Arcimboldo mais ici l'assemblage d'éléments disparates est fondé sur des références judaïques :

> . . . she was not esteemed a beauty in this sinful generation, though she had eyes like the fish-pools by the gate of Bath-rabbim, and a nose like the tower of Lebanon which looks toward Damascus. These prepossessing features, with the subaddition of two thin colourless lips, like faded threads of pink silk, set altogether in a complexion of smoky yellow like the wood of the Barberry-tree, overshaded with inflexible masses of coarse copper-coloured hair, and mounted on a neck not perhaps very unlike the tower which David built for an armoury, formed altogether a combination of feminine charms that might have warmed the heart of a Jew, though it was doomed to "waste its sweetness on the desert air" among the tasteless squires of Cambria. (C 305)

Enfin, comme la beauté d'Ellen est le miroir de sa bonté, la laideur de Miss Ap-Nanny fait écho à ses multiples défauts tels son insatiable curiosité, ses incessants bavardages et ses préjugés à l'encontre des étrangers.

Calidore, en cherchant à conquérir sa belle Ellen, s'apparente au héros courtois du Moyen Âge. En effet, dès la première rencontre, Calidore souhaite offrir ses services en tant

[46]. Markale, *L'Amour courtois,* 28.

que « true and devoted knight » (C 306) à sa Domna. De même, comme son modèle médiéval, il doit apprendre à réfréner son désir qui est présenté de façon métaphorique comme une explosion des sens suggérée par le champ lexical du feu : « Nature had gifted our youth with a very susceptible spirit, and the contemplation of this beautiful creature fanned the dormant sparks of his natural combustibility into an instantaneous conflagration » (C 306). L'ironie de cette citation naît du fait que la poussée de désir qui submerge Calidore face à Ellen n'a rien à voir avec l'esprit mais uniquement avec ses sens et son corps. Elle naît également de l'écart entre les registres poétique (« dormant sparks ») et scientifique (« combustibility », « conflagration ») mis en relief par le crescendo présent dans la phrase.

Le même constat peut être fait dans *The Misfortunes of Elphin*. En effet, les deux héros du récit, Elphin et Taliesin, sont inspirés dans leur comportement courtois par deux jeunes femmes. Elphin, désireux de conquérir le cœur d'Angharad, fait preuve de beaucoup de courage à la suite de l'inondation des terres de Gwaelod due à la rupture d'un barrage. Il mène le cortège des survivants jusqu'au royaume de son père qui leur offre l'hospitalité. Quelques années plus tard, Taliesin est invité à partir à la recherche de son père adoptif afin de conquérir le cœur de sa belle, fille d'Elphin et d'Angharad : « 'Oh, maid !' said Taliesin, 'What shall I do to win your love ?' 'Restore me my father,' said Melanghel, with a seriousness as winning as her playfulness had been fascinating » (ME 306). Néanmoins, la quête menée par Taliesin diffère des modèles médiévaux dans la mesure où la personne à délivrer n'est pas sa bien-aimée mais le père de cette dernière.

Melanghel est la Domna à conquérir et s'apparente à une nymphe insaisissable tant que Taliesin n'a pas accompli sa quête, comme le souligne Peter Sloat Hoff : « While Angharad resembles the intelligent and orderly women of other Peacock novels, Melanghel fits the nymph-like pattern of *Headlong Hall*'s Cephalis Cranium and *Nightmare Abbey*'s Marionetta. Though capable of seriousness, Melanghel prefers a sprightly and coquettish demeanor »[47]. Le portrait de Melanghel dressé par Peacock met en relief sa beauté mais surtout son caractère très fluctuant qui alterne entre désir de Taliesin mais aussi rejet de ses avances. Ainsi, lorsque Taliesin ne parvient plus à contrôler ses pulsions et lui donne un baiser, la première réaction de Melanghel est la fuite avant de revenir à des sentiments plus apaisés à son égard :

> . . . he pressed his lips to hers. Melanghel started from him, blushing, and looked at him a moment with something like severity ; but he blushed as much as she did, and seemed even more alarmed at her displeasure than she was at his momentary audacity. She reassured him with a smile ; and pointing her spear in the direction of her distant home, she bounded before him down the rock. (ME 58)

[47]. P. S. Hoff, « *Maid Marian* and *The Misfortunes of Elphin* : Peacock's Burlesque Romances », *Genre* 57.26 (1975) 222.

En se refusant à Taliesin, la jeune fille apprend de la sorte à son chevalier servant à devenir maître de son désir mais aussi à se dépasser avant d'accéder au bonheur sentimental. Dans ce passage, Melanghel, dont le nom rappelle la pureté d'un ange, en protégeant sa vertu et en s'armant d'une lance, fait surtout penser à la figure de Diane, déesse vierge de la chasse.

Les quêtes linguistiques ou courtoises précédemment soulignées dans les poèmes de Peacock sont motivées par une femme, qu'elle soit personnage de chair et de sang ou bien figure allégorique. Mais la fidélité aux hypotextes médiévaux des transpositions écrites par Peacock s'arrête à ces deux motifs car les personnages arthuriens sont réduits par l'auteur à une identité comique très éloignée de leur aura médiévale.

B. GRANDEUR ET DECADENCE DES PERSONNAGES ARTHURIENS

1. De l'île d'Avalon à l'île des Bienheureux

La transformation de l'île d'Avalon dans *Calidore* est symbolique de la distorsion que Peacock fait subir aux personnages arthuriens. En effet, Avalon est devenue une « Terra Incognita » qui n'est pas sans rappeler les Iles bienheureuses des récits antiques que Raymond Trousson définit de la sorte : « . . . (*insulae fortunatae*) situées dans un espace imaginaire où se serait préservé l'âge d'or . . . ou celui des Champs Elysées, séjour éternel des justes, déjà évoqué par Homère dans l'*Odyssée* . . . »[48]. En effet, Arthur et sa cour guidés par Merlin débarquent sur une île où les dieux antiques se sont réfugiés après avoir été chassés par la religion chrétienne. L'île d'Avalon est devenue un lieu de libations et d'orgies menées par Bacchus et Pan : « Thus the islanders . . . lived much the same kind of life as Pindar, in his tenth Pythian, ascribes to the Hyperboreans, a life eternally diversified by songs and festal dances, the breathing of pipes and the resonances of lyres, and banquets of protracted festivity, at which they bound their hair with golden laurel in honor of Apollo » (C 328). Mais les orgies des habitants ne se limitent pas à des excès de table. Très rapidement, Merlin, préfigurant ainsi la figure de Malthus, est inquiété par le risque de naissances nombreuses sur cette île exiguë malgré ses conseils de tempérance : « . . . but his eloquence was thrown away : *les choses alloient bon train :* and one morning, being thrown into a panic by the squeal of a new-born child, Merlin called his flying chariot and waited upon Jupiter to entreat his interference in checking the impending dangers of a superabundant population » (C 328).

[48]. R. Trousson, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire de la pensée utopique* (Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles, 1999) 20.

Le recours au français dans cette citation permet à l'auteur de suggérer par un euphémisme la vie sexuelle débridée qui règne sur l'île. Par ce portrait très grivois de l'île d'Avalon, Peacock rejoint la moralité des légendes arthuriennes médiévales postérieures à Chrétien de Troyes en montrant qu'*éros* ne peut être compatible avec la religion chrétienne. Seul un paradis de dieux païens est susceptible d'accueillir les héros arthuriens. Mais, à la différence des textes du Moyen Âge, Peacock dresse un portrait plus enviable de la vie de débauche de l'Ile des Bienheureux que d'une vie chaste et religieuse.

Ce lieu u-topique et a-chronique s'apparente à un chronotope défini dans les termes suivants par Bakhtin : «Thus the chronotope, functioning as the primary means for materializing time in space, emerges as a center for concretizing representation, as a force giving body to the entire novel »[49]. Le temps préservé de la menace de la mort trouve une représentation spatiale dans l'île traditionnellement associée au monde maternel protecteur. En cela, la représentation de l'île chez Peacock fait écho au modèle médiéval d'Avalon qui est décrit comme un lieu de repos éternel régi par quatre reines. Dans *Calidore*, deux univers sont ainsi mis en opposition grâce à ce chronotope : d'un côté, se dresse la temporalité humaine représentée par la Grande-Bretagne et marquée par le sceau du fanatisme et de la barbarie ; de l'autre côté, l'île d'Avalon est l'éternel refuge de la liberté politique, religieuse et sexuelle. Cette confrontation concorde avec le constat fait par Louis Marin au sujet de l'utopie : « . . . l'utopie est d'emblée et d'abord – archaïquement – l'affirmation d'une distance »[50], en l'occurrence ici celle de l'auteur face à des modèles politiques et religieux qu'il condamne.

Louis Marin insiste aussi sur la position de l'île à la frontière entre deux mondes : « [Les îles] sont, en quelque sorte, sur la limite du monde, ni en dehors de lui, ni en lui, sur la frange indiscernable de l'intérieur et de l'extérieur, comme à l'ourlet du monde, en cette ligne sans épaisseur où il cesse d'être monde, où il commence de l'être : l'île, marque de la limite et de la différence »[51]. Dans le texte de Peacock, cette limite ténue entre l'intérieur et l'extérieur que symbolise l'île est renforcée par la perméabilité entre le monde d'éternité païen auquel les héros arthuriens accèdent après la défaite d'Arthur et le monde des vivants chrétien auquel appartiennent Ellen et Miss Ap-Nanny. Ainsi, non seulement Calidore se rend en terre galloise, mais il arrive également qu'un missionnaire, membre de la communauté des vivants, s'égare sur l'île créant alors une confrontation comique entre les représentants du paganisme et le serviteur de Dieu. La rencontre qui aboutit à la conversion du fanatique chrétien aux cultes antiques trouve son pendant dans la rencontre de Calidore avec le père d'Ellen et de

[49]. M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination : Four Essays* (Austin : University of Texas Press, 1996) 250.
[50]. Marin, *De la Représentation*, 113.
[51]. Marin, *De la Représentation,* 107.

Miss Ap-Nanny. En effet, le portrait de ce pasteur avare, ivrogne, rustre et intolérant permet de se demander qui de Bacchus ou de lui est le plus païen et rend une fois de plus possible la dénonciation du fanatisme religieux.

Peacock transforme l'île d'Avalon, monde de respectabilité, en un univers de débauche païenne mais, néanmoins, plus enviable qu'une vie d'intégrisme religieux. La même déflation est à noter chez les personnages arthuriens eux-mêmes.

2. Des personnages burlesques

Dans « The Round Table or King Arthur's Feast », le lecteur reçoit une leçon d'histoire à travers la mise en scène de deux personnages arthuriens : Arthur et Merlin. En effet, alors qu'Arthur s'ennuie sur l'île d'Avalon, Merlin lui propose de lui faire partager un repas avec tous les souverains qui se sont succédé à la tête de la Grande-Bretagne de l'invasion saxonne à Georges III, autrement dit jusqu'au début du XIX^{e} siècle. Merlin, habile en nécromancie, fait revenir les monarques défunts du royaume des morts. Dans son introduction au poème, Peacock évoque l'identité légendaire d'Arthur, ce souverain qui attend dans l'ombre le moment opportun pour regagner le pouvoir. Par contre, même si Peacock utilise un fonds littéraire préexistant, son approche des légendes arthuriennes se distingue par la touche comique qu'il apporte aux hypotextes médiévaux. Ce constat est particulièrement vrai en ce qui concerne le portrait d'Arthur. En effet, malgré la forme solennelle du poème composé de rimes suivies et d'une alternance d'alexandrins et d'hendécasyllabes, Arthur est présenté en roi déchu, une ombre du passé qui ne parvient pas à se résigner à son éviction du pouvoir. Il n'est plus que le souverain d'une île où règnent solitude, ennui et oubli. Ainsi Avalon est-elle décrite en ces termes : « the lonely sea-coast »[52] et l'ennui d'Arthur est-il perceptible dans les propos suivants : « Sure nothing more dismal and tedious can be, / Than to sit always smoking and watching the sea . . . » (RT 270). En raison de sa passivité, Arthur est devenu très différent du héros médiéval du *Morte D'Arthur*, par exemple, où d'aucuns refusent de croire à la mort du souverain et l'imaginent prêt à revenir pour défendre la religion chrétienne (« Yet some men say in many parts of England that King Arthur is not dead, but had by the will of our Lord Jesu into another place ; and men say that he shall come again, and he shall win the holy cross »[53]) annonçant par là même la renaissance artistique d'Arthur au XIX^{e} siècle.

[52] . Peacock, *The Poems,* 270.
[53]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 2),* 519.

De plus, les comparaisons utilisées par Peacock pour décrire le roi insistent sur sa quasi-inexistence : Arthur est réduit à la minceur d'une lame et à l'invisibilité d'un fantôme : « As thin as a rath, and as pale as a ghost . . . » (RT 270). L'auteur compare métaphoriquement le souverain à une girouette ridicule s'agitant avec le vent : « He looked on the east, and the west, and the south, / With a tear in his eye, and a pipe in his mouth . . . » (RT 270). Dans cette citation, le portrait comique d'Arthur est renforcé par le zeugme qui permet de mettre sur le même plan une pipe, simple accessoire, et une larme, expression de la sensibilité du roi. D'ailleurs, cette mise en parallèle est accentuée par le rythme régulier créé par l'utilisation dans le deuxième vers d'anapestes qui soulignent sa structure symétrique. Enfin, la comparaison du visage d'Arthur à sa Table Ronde témoigne également du traitement burlesque que Peacock fait subir au personnage : « King Arthur's long face, by these accents restored, / Grew as round as his table, as bright as his sword . . . » (RT 271). Cette réécriture des légendes arthuriennes illustre la définition du travestissement burlesque donnée par Genette dans *Palimpsestes* :

> Le travestissement burlesque récrit un texte noble, en conservant son « action », c'est-à-dire à la fois son contenu fondamental et son mouvement (en termes rhétoriques, son *invention* et sa *disposition*), mais en lui imposant une toute autre *élocution*, c'est-à-dire un autre « style », au sens classique du terme, plus proche de ce que nous appelons depuis le *Degré zéro* une « écriture », puisqu'il s'agit là d'un style de genre.[54]

Ainsi, pour reprendre la terminologie de Genette, l'« action » de « The Round Table or King Arthur's Feast » reste noble mais l'« écriture » que Peacock lui associe est comique.

Le ridicule des personnages arthuriens se retrouve également dans le portrait de Merlin qui est réduit dans cette terre d'Avalon à dessiner sur le sable pour tuer son ennui : « . . . old Merlin, who near him did stand, / Drawing circles, triangles, and squares on the sand . . . » (RT 270). Ses actions sont vouées à être effacées par les vagues comme Arthur fut effacé de l'histoire de la Grande-Bretagne. De fait, les rois défunts qui défilent à sa table ne le reconnaissent pas :

> And from under their canopies, golden and gay,
> Came kings, queens and courtiers in gallant array,
> Much musing and marvelling who it might be,
> That was smoking his pipe by the side of the sea . . . (RT 271)

Ce dernier vers présente Arthur en roi débonnaire dont la tranquillité est suggérée également par l'utilisation régulière d'anapestes, et par la douceur des sonorités due à une allitération en /s/. Les portraits burlesques d'Arthur et de Merlin sont en parfaite opposition avec la solennité et le charisme des personnages des hypotextes médiévaux. Néanmoins, même si les deux personnages sont victimes de la plume de Peacock, leur ridicule n'égale en rien les

[54]. Genette, *Palimpsestes*, 67.

portraits comiques des différents monarques qui se succèdent à la table d'Arthur. L'histoire de la Grande-Bretagne semble se résumer, pour l'auteur, à une procession de despotes sanguinaires, d'ivrognes et d'incapables.

Merlin et Arthur perdent la respectabilité qui était la leur au Moyen Âge, ils ne sont plus que des marionnettes burlesques au service de la satire politique et religieuse de Peacock. De même, de chevaliers courageux et téméraires, les héros arthuriens deviennent de bien frêles personnages sous la plume de l'auteur.

3. Des êtres de papier

« Sir Hornbook or, Childe Launcelot's Expedition – a Grammatico-allegorical Ballad » est une allégorie mais aussi une parodie du genre épique des légendes arthuriennes qui s'apparente plus particulièrement à un pastiche héroï-comique dans la mesure où la noblesse du style et de la forme composée de rimes croisées et d'une alternance régulière d'octosyllabes et d'hexasyllabes contraste avec le ridicule des combats décrits. En effet, Lancelot est amené à affronter maints adversaires tout au long de ce poème mais ils sont de piètres simulacres des ennemis que les chevaliers pouvaient combattre chez Thomas Malory ou chez Chrétien de Troyes, par exemple. Il n'est qu'à citer le combat du héros éponyme dans *Le Morte D'Arthur* contre onze rois qui refusent de le reconnaître comme souverain du royaume. Dans cet extrait, ses ennemis sont de vaillants chevaliers qui lui opposent une vive résistance et ne cèdent qu'au prix d'un carnage :

> Then King Arthur and King Ban and King Bors, with their good and trusty knights, set on them so fiercely that he made them overthrow their pavilions on their heads, but the eleven knights, by manly prowess of arms, took a fair champaign, but there was slain that morrowtide ten thousand good men's bodies. And so they had afore them a strong passage, yet were they fifty thousand of hardy men. Then it drew toward day.[55]

Nous sommes loin des combattants linguistiques de Peacock condamnés à tomber aux mains de l'armée de Sir Hornbook et de Lancelot quasiment sans résistance :

> But earthly *things* and *beings* all,
> Though mixed in boundless plenty,
> Must one by one dissolving fall
> To Hornbook's six-and-twenty. (SH 198)

Même si Peacock conserve le style hyperbolique et répétitif des passages guerriers de Thomas Malory, ses chevaliers ne sont plus que des êtres de papier, ce que vient renforcer la description de Sir Hornbook dans les termes suivants : « Arrayed in paper helmet's pride » (SH 188). Enfin, le nom de Sir Hornbook résume bien l'évolution des personnages entre le

[55]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 1)*, 31.

Moyen Âge et le début du XIX^e^ siècle : leur force militaire symbolisée métonymiquement par le cor (« horn ») est remplacée par leur statut de frêles personnages de papier (« book »).

Dans ce même poème, l'un des rares personnages féminins que rencontrent Lancelot et Sir Hornbook n'est guère mieux loti. En effet, voici la description de la dame censée personnifier allégoriquement l'Adjectif :

> Before the circle stood a knight,
> Sir Substantive his name,
> With Adjective, his lady bright,
> Who *seemed* a portly dame ;
>
> Yet only *seemed* ; for whensoe'er
> She strove to *stand alone*,
> She proved no more than smoke and air,
> Who looked like flesh and bone.
> And therefore to her husband's arm
> She clung for evermore,
> And let him many a grace and charm
> He had not known before ; . . . (SH 192)

La mise en scène de la dame est renforcée au niveau du texte par l'emploi de deux adjectifs qualificatifs qui se réfèrent à l'épouse de Sir Substantive. Malgré les adjectifs positifs attribués au personnage, « bright » et « portly », elle n'est rien sans son époux, comme l'adjectif n'est rien sans le nom qu'il qualifie. Peacock insiste sur la vacuité de son identité à travers la répétition de « seemed », mis en relief par des italiques, et l'emploi de « looked like ». Cette faille dans la nature de la dame est, de plus, illustrée par l'anacoluthe « Yet only seemed » qui vient rompre la syntaxe de façon très brutale. Pour survivre Adjective est condamnée à rester désespérément accrochée au bras de son mari. Ce constat fait ainsi écho à la situation de la femme à la fois dans la société médiévale et dans celle contemporaine à l'auteur. Il n'est qu'à citer Martha Vicinus au sujet de la période du XIX^e^ siècle : « Her status was totally dependent upon the economic position of her father and then her husband »[56]. Le portrait de la faiblesse féminine est complété par une allusion à sa fourberie. De fait, Adjective déploie ses charmes et sa tendresse envers son mari de façon intéressée car elle connaît sa dépendance, ce qui vient renforcer la description de cette femme en être insaisissable vivant au royaume de l'apparence. La dame s'éloigne beaucoup des modèles des femmes des hypotextes médiévaux car, bien que leur statut dans la société soit effectivement réduit à l'état de dépendance envers les hommes de leur famille, dans la littérature courtoise, elles font montre d'une grande autonomie dans leurs décisions et leurs actes.

[56]. M. Vicinus, *Suffer and be Still : Women in the Victorian Age* (Bloomington : Indiana University Press, 1972) IX.

Chez Peacock, le monde des légendes arthuriennes est désormais peuplé de personnages qui ne sont plus que l'ombre de leurs modèles médiévaux. Ils sont réduits à une identité poltronne ou dépendante. De même, les femmes arthuriennes sont devenues inexistantes.

4. Des femmes arthuriennes réduites à l'oubli

Dans « Sir Hornbook or, Childe Launcelot's Expedition – a Grammatico-allegorical Ballad », les personnages féminins traditionnels sont invisibles. Nulle mention de Guenièvre, d'Iseult ou de Morgane, par exemple. Le même constat peut être fait de « The Round Table or King Arthur's Feast » dans lequel Peacock dresse une galerie de portraits satiriques des rois qui se sont succédés à la tête de la Grande-Bretagne ; par conséquent, les rares femmes mentionnées sont des souveraines, notamment Marie I Tudor et la reine Elizabeth I. Avalon est devenue une terre si stérile qu'elle est dépourvue de toute présence féminine. En cela, elle contraste grandement avec les modèles médiévaux car, par exemple, dans *Le Morte D'Arthur* de Malory, Morgane, demi-sœur d'Arthur, recueille son frère blessé, après le combat qu'il a mené contre Mordred, afin de soulager ses blessures[57] . Dans *Calidore*, Peacock se limite à une discrète et très rapide référence à Guenièvre et surtout à son amour pour Lancelot lorsque ce dernier est présenté non comme l'ami intime d'Arthur mais de la reine : « [Arthur] recognised his dear Queen Guenever, and her dear friend Sir Launcelot . . . » (C 322).

The Misfortunes of Elphin est le texte qui accorde le plus d'importance à Guenièvre, bien qu'elle soit réduite au rôle de femme enlevée pendant la quasi-totalité du récit et ne soit jamais mise directement en scène mais simplement mentionnée par les autres personnages. En cela la présentation de la reine s'oppose, par exemple, à sa mise en scène dans *Lancelot ou le chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes. En effet, même si la reine est enlevée par le roi Méléagant, elle a loisir de se faire entendre et influence le déroulement des combats grâce aux faveurs qu'elle accorde à Lancelot. Chez Peacock, seule la scène de son retour auprès d'Arthur permet à Guenièvre d'apparaître enfin, mais il faut attendre le dernier chapitre du récit. Néanmoins, dans son portrait de la reine l'auteur est fidèle aux hypotextes car elle est désignée comme la responsable de la chute du royaume. Par contre, la fin du règne de son époux n'est pas due à sa relation adultère avec Lancelot ou avec Mordred mais à la gifle qu'elle donne à l'épouse de ce dernier. Guenièvre est donc décrite sous les traits d'une femme caractérielle dont la fidélité est à remettre en question :

[57]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 2)*, 517.

> Seithenyn assured King Arthur, in the name of King Melvas, and on the word of a king, backed by that of his butler, which truth being in wine, is good warranty even for a king, that the queen returned as pure as on the day king Melvas had carried her off.
> 'None here will doubt that ;' said Gwenvach, the wife of Mordred. Gwenyvar was not pleased with the compliment, and, almost before she had saluted King Arthur, she returned suddenly round, and slapped Gwenvach on the face, with a force that brought more crimson into one cheek than blushing had ever done into both. This slap is recorded in the Bardic Triads as one of the Three fatal Slaps of the Island of Britain. A terrible effect is ascribed to this small cause ; for it is said to have been the basis of that enmity between Arthur and Mordred, which terminated in the battle of Camlan, wherein all the flower of Britain perished on both sides . . . (ME 115)

La citation montre que l'innocence de Guenièvre est fondée sur la parole d'un roi dont le seul garant est son majordome. La reine est soi-disant aussi pure qu'avant son enlèvement mais la remarque de Gwenvach et surtout la gifle donnée en retour nous font nous interroger sur le réconfort que cette affirmation peut apporter au roi Arthur. S'agit-il d'une allusion à l'amour de son épouse pour Lancelot ou bien à une nature encore plus volage ? Guenièvre sort de l'ombre à laquelle elle était confinée par son enlèvement pour endosser au grand jour le rôle, qui lui est traditionnellement dévolu, de la femme par qui la tragédie arrive mais cette fois-ci avec une mise en scène plus comique qu'au Moyen Âge. En cela, elle se rapproche du personnage burlesque élaboré par Thomas Percy au XVIII^{e} siècle dans le poème intitulé « The Boy and the Mantle » : en effet, Arthur est ridiculisé par l'infidélité de son épouse dont le comportement est imité par nombre de femmes à la cour :

> Shee is a bitch and a witch,
> And whore bold :
> King, in thine owne hall,
> Thou art a cuckold.[58]

Les faiblesses humaines ainsi soulignées par Peacock, comme par son prédécesseur Percy, visent à rappeler que même les grands monarques ne sont pas dépourvus de fragilité et que la nostalgie d'un âge d'or doit toujours être accompagnée d'un regard critique : « Such wry aspersions on Gwenyvar's fidelity suggest the sort of ironic undercutting which persistently tempers Peacock's portrayal of medieval men and women : he keeps us aware that great epochs are shaped by mere mortals »[59].

Les transpositions des légendes du Moyen Âge élaborées par Peacock se distinguent par la quasi-inexistence des personnages arthuriens féminins mais aussi par leur réécriture burlesque, parodique. En effet, l'auteur joue sur la noblesse du fonds thématique de la matière de Bretagne et sur l'imitation du style des récits épiques mais l'utilisation des légendes

[58]. T. Percy, « The Boy and the Mantle » dans *Reliques of Ancient English Poetry (vol.3)* (Londres : Routlege, 1996) 9.

[59]. B. Taylor et E. Brewer. *The Return of King Arthur : British and American Literature Since 1800* (Cambridge : D. S. Brewer, 1983) 57.

arthuriennes n'apparaît que comme un outil satirique afin de mettre en exergue les défauts de la société contemporaine de Peacock. L'auteur fustige les travers politiques, économiques, religieux et culturels de la société britannique mais aussi de toutes les sociétés occidentales grâce à un tissage permanent entre mythe, légende et Histoire. Le même constat peut être fait au sujet des transpositions des légendes arthuriennes écrites à la même époque par Sir Walter Scott. De fait, le monde de Camelot est une fois de plus utilisé, mais cette fois-ci avec plus de révérence, afin de souligner les défauts de la société du XIX^{e} siècle grâce à un tissage entre légendes arthuriennes, mythes antiques, contes et création romantique de l'auteur.

IV. SIR WALTER SCOTT : LA QUÊTE DU PROGRES

Sir Walter Scott (1771-1832), écrivain d'origine écossaise, s'illustra essentiellement par ses romans historiques, mais il fut également un traducteur, un éditeur, un critique distingué et, surtout, une grande figure du romantisme anglais. Son activité littéraire commença par la traduction de romans gothiques allemands, puis il acquit une plus grande notoriété grâce à son édition de ballades des Lowlands d'Ecosse et grâce à ses poèmes narratifs. Néanmoins, le succès des poèmes de Lord Byron éclipsant la popularité de Scott comme poète, il décida de se tourner vers l'écriture de romans historiques. « The Bridal of Triermain » (1813), seul texte arthurien écrit par Scott, appartient à la catégorie des poèmes narratifs romantiques, témoignages de la première période de la carrière littéraire de l'auteur.

Dans ce poème, Scott tisse trois époques différentes (le XIX^{e} siècle, le Moyen Âge, et le règne d'Arthur) et, par ce biais, des thèmes qui lui sont chers comme les légendes arthuriennes, l'époque médiévale, la suprématie de la nature et la notion de progrès historique.

A. ART ET NATURE

Scott fait s'entrecroiser des univers dans lesquels l'artifice humain s'oppose à la nature. La perversion de l'individu, et tout particulièrement de la femme, par l'artifice est symbolisée au niveau cosmique par le biais d'un conflit entre espaces vierges et espaces dominés par la main de l'homme. La nature, dans cette transposition romantique, est un miroir de l'individu mais également un idéal à contempler et à imiter.

1. L'artifice : perversion de la nature

Tout au long de « The Bridal of Triermain », Scott insiste sur la nécessité de revenir à la nature et de se méfier de l'artifice et de la culture qui pervertissent les paysages mais aussi le cœur des hommes. En ceci, Scott illustre le rejet de l'époque romantique du monde urbain, industrialisé, au profit d'un monde plus rural, primitif et en harmonie avec la nature comme le souligne Alan Gardiner :

> This background of massive social and economic change helps to explain the Romantic enthusiasm for nature. The countryside was valued because it was seen as superior to the grim environment of the growing industrial towns. There was a particular admiration for those parts of nature that had not been shaped and ordered by human intervention; mountains are a recurring symbol of beauty and mystery in Romantic verse. Another aspect of the reaction against industrialism was a nostalgia for simple rural society, for an environment in which people lived and worked in harmony with nature. There was an interest in the attitudes of ordinary country people, because their way of life had not been corrupted by the artificialities of city life.[60]

Un exemple représentatif de cette opposition entre artifice et nature est la confrontation que le narrateur Arthur, futur époux de Lucy et porte-parole des idéaux romantiques de l'auteur, élabore entre le jardin/labyrinthe, création artificielle de la main de l'homme, et la forêt, espace préservé de toute influence humaine :

> Thus in the garden's narrow bound,
> Flank'd by some castle's Gothic round,
> Fain would the artist's skill provide
> The limits of his realms to hide.
> The walks in labyrinths he twines,
> Shade after shade with skill combines,
> With many a varied flowery knot,
> Tempting the hasty foot to stay,
> And linger on the lovely way ;
> Vain art ! vain hope ! 'tis fruitless all !
> At length we reach the bounding wall,
> And, sick of flower and trim-dress'd tree,
> Long for rough glades and forest free.[61]

Dans cet extrait, le jardin/labyrinthe est décrit tel un espace d'emprisonnement comme en témoigne le vocabulaire utilisé : « narrow », « bound », « round », « limits », « bounding wall ». Le promeneur se trouve pris au piège dans les mailles (« twines », « knot ») de cet espace à l'horizon limité. L'*hortus conclusus* est devenu un lieu de stérilité (« fruitless ») et d'illusion (« Vain art ! vain hope »). A l'opposé, la forêt est perçue comme un espace d'authenticité préservé de la main de l'homme (« rough ») mais surtout comme un lieu de liberté ainsi qu'en témoigne la mise en exergue de « free » en fin de vers et l'allitération en /f/

60 . A. Gardiner, *The Poetry of William Wordsworth* (Londres : Penguin Books, 1987) 11.

61 . W. Scott, *The Poetical Works of Sir Walter Scott* (Londres : Oxford University Press, 1926) 562.

(« forest free ») qui crée un lien inextricable entre ces deux éléments et fait souffler un vent d'indépendance.

De la même manière, Jill Rubenstein souligne l'opposition que Scott dresse entre les paysages humanisés et les espaces demeurés vierges : « The lapse of time in which the off-stage marriage takes place between the end of canto II and the introduction to canto III transposes them from the tame English countryside to the rugged Highland mountains, one of Scott's favourite juxtapositions »[62]. Le critique montre qu'au début de « The Bridal of Triermain » Lucy et Arthur sont mis en scène dans la campagne qui porte la trace néfaste de la main de l'homme. Les ruisseaux sont obligés de se diviser et, par conséquent, se distinguent par leur manque de puissance :

> For here, compell'd to disunite,
> Round petty isles the runnels glide,
> And chafing off their puny spite,
> The shallow murmurers waste their might. (553)

Ils symbolisent pour Rubenstein « the wasted potential of the decadent aristocracy »[63]. Par contre, les héros sont transportés, pour la fin de l'histoire et l'accomplissement de leur amour, dans les Highlands où la beauté sauvage des paysages ravit leur inspiration : « In distinct contrast to this miniaturized and passive landscape, Scott emphasizes the limitlessness of the Highland country. . . . As in many of the Waverley novels, the Highlands here represent a new source of vitality and a natural civilization undiminished by modern decadence »[64]. Le ruisseau des Highlands, comme l'inspiration poétique, conserve toute son énergie car il ne connaît pas de contraintes : « See how the little runnels leap, / In threads of silver down the steep, / To swell the brooklet's moan ! » (553).

Cependant, l'opposition entre artifice et nature ne se limite pas aux paysages mais se retrouve au cœur même de la société humaine.

2. L'artifice : perversion de la nature humaine

Selon l'auteur, qui s'exprime à travers le narrateur Arthur, la nature humaine est pervertie par la culture. Ainsi ce dernier fustige-t-il la vacuité des riches courtisans de Lucy, dignes représentants d'une société qui a perdu tout contact avec le monde primitif en raison de leur adoration de l'artifice, pour citer Jill Rubenstein : « They have lost sight of nature for the sake of artifacts, man-made objects and distinctions of no intrinsic value. Arthur, however,

---

62. J. Rubenstein, « The Dilemma of History : a Reading of Scott's *Bridal of Triermain », Studies in English Literature 1500-1900* 1.12 (hiver 1972) 728.
63. Rubenstein, « The Dilemma of History », 728.
64. Rubenstein, « The Dilemma of History », 729.

who tells Gyneth's story as a lesson to Lucy, has the right idea ; he prizes natural virtue and adornment in place of the artificial qualities that men have tacitly agreed to endow with value »[65]. Scott montre la vacuité des courtisans en les comparant métaphoriquement à des fantômes diurnes (« phantoms », « spectres ») condamnés à l'inactivité (« roam », « lazy ») et à la stérilité (« kill », « incapable », « aught », « nought ») dans les vers suivants :

> Already from thy lofty dome
> Its courtly inmates 'gin to roam,
> And each, to kill the goodly day
> That God has granted them, his way
> Of lazy sauntering has sought ;
> Lordlings and witlings not a few,
> Incapable of doing aught,
> Yet ill at ease with nought to do.
> Here is no longer place for me ;
> For, Lucy, thou wouldst blush to see
> Some phantom, fashionably thin,
> With limb of lath and kerchief'd chin,
> And lounging gape, or sneering grin,
> Steal sudden on our privacy.
> And how should I, so humbly born,
> Endure the graceful spectre's scorn ? (568)

Les courtisans sont tellement enfermés dans le monde de l'artifice que leur apparence physique manque d'épaisseur (« fashionably thin / With limb of lath ») à l'image de leur être cruellement dépourvu de profondeur.

C'est avec le même humour sarcastique que Scott égratigne au passage les peintres et poètes contemporains, qui, selon lui, tels les courtisans obnubilés par la gloire et l'apparence, ignorent que l'essence de l'inspiration et de la beauté se trouve dans la nature. Le génie artistique ne peut naître que de sa rencontre avec cette dernière, refuge de l'immanence[66]. La muse du véritable poète se cache dans les tréfonds de la forêt telle l'inspiratrice d'Arthur :

> My muse, then – seldom will she wake,
> Save by dim wood and silent lake ;
> She is the wild and rustic Maid,
> Whose foot unsadell'd loves to tread
> Where the soft greensward is inlaid
> With varied moss and thyme . . . (572)

Néanmoins, malgré cette source d'inspiration naturelle, Arthur reconnaît que sa poésie n'est qu'une pâle copie de la réalité et fait ainsi écho à *La République* de Platon : « . . . les poètes

[65]. Rubenstein, « The Dilemma of History », 725.

[66]. Il n'est qu'à citer Baruch Spinoza au sujet de l'immanence de la nature car dans l'*Ethique* il fait de cette dernière la substance unique et identique à Dieu grâce à son célèbre « Deus sive Natura » : « La Nature n'agit jamais pour une fin. Cet être éternel et infini que nous nommons Dieu ou la Nature agit comme il existe, avec une égale nécessité. » B. Spinoza, *Ethique*. Ed. F. Alquié. Trad. E. Saisset (Paris : Presses universitaires de France, 1974) 100.

créent des fantômes et non des réalités »[67]. L'art n'est alors qu'imitation et simulacre en raison de son incapacité à refléter fidèlement la grandeur du modèle originel :

> My lyre – it is an idle toy,
> That borrows accents not its own,
> Like warbler of Colombian sky,
> That sings in a mimic tone. (554)

Toutefois, en sus des courtisans et des artistes, les plus grandes victimes de l'artifice, selon Scott, sont les femmes de ce poème. En effet, les trois héros (Arthur le poète amoureux de la belle Lucy, Roland De Vaux parti en quête de Gyneth aperçue en rêve et enfin Arthur, l'époux de Guenièvre tombé sous le charme de Gwendolen) cherchent à séduire des femmes dont la nature fut pervertie par la culture de la société ou bien par l'influence de leurs parents. Lucy, à cause de sa haute naissance, fait preuve de beaucoup d'orgueil et d'hésitation à offrir son cœur à Arthur qui ne cache pas ses origines modestes : « Pride mingled in the sigh her voice, / And shared with Love the crimson glow . . . » (554). De même, la nature de la maîtresse du roi Arthur est altérée par l'éducation de son père. De fait, Gwendolen naît de l'union d'une humaine et d'un génie de la nature dont le culte païen fut remplacé par la foi chrétienne. C'est dans la haine et dans le désir de vengeance qu'il élève sa fille espérant ainsi en faire l'instrument de sa revanche sur tous les champions du christianisme :

> Her mother was of human birth,
> Her sire a Genie of the earth,
> In days of old deem'd to preside
> O'er lovers' wiles and beauty's pride,
> By youths and virgins worshipp'd long
> With festive dance and choral song,
> Till, when the cross to Britain came,
> On heathen altars died the flame.
> Now, deep in Wastdale solitude,
> The down fall of his rights he rued
> And, born of his resentment heir,
> He train'd to guile that lady fair,
> To sink in slothful sin and shame
> The champions of the Christian name. (561)

La voix de la rancœur du père de Gwendolen est audible dans l'allitération en /s/ mise en relief par un rythme iambique dans l'avant-dernier vers de cet extrait. Le génie de la terre semble se transformer en serpent qui pervertit le fruit né de son union avec une humaine. Gwendolen, victime de l'éducation de son père, est devenue elle aussi une habile manipulatrice qui tente à son tour d'altérer la nature en utilisant l'artifice. Après avoir conquis le cœur d'Arthur par sa grâce naturelle, elle finit par sentir l'amour de ce dernier s'évaporer avec le temps et décide, par conséquent, d'utiliser des coquetteries féminines pour essayer de

[67]. Platon, *La République*, trad. R. Bacou (Paris : GF Flammarion, 1966) 363.

raviver la flamme de leur passion : « Art she invokes to Nature's aid . . . » (561). Mais en vain ; il ne lui reste plus alors qu'à utiliser la même arme que son père c'est-à-dire pervertir la nature de sa fille par le biais de son éducation. Lorsque Gyneth se présente à la cour du roi Arthur, elle choque son père par la dureté de son cœur et sa soif de sang lors du tournoi organisé en son nom. Merlin lance alors un sortilège à Gyneth soulignant l'influence néfaste de l'éducation de sa mère sur sa véritable nature : « . . . because thy mother's art / Warp'd thine unsuspicious heart . . . » (567).

Scott préconise donc de revenir à l'essence de la nature et de ne pas se laisser prendre au piège des artifices et des faux-semblants qui nous entourent. « The Bridal of Triermain » s'apparente, comme « Sir Hornbook or, Childe Launcelot's Expedition – a Grammatico-allegorical Ballad » de Thomas Love Peacock, à un voyage initiatique mais, cette fois-ci, l'objectif de ces aventures est d'essayer de passer des illusions à la réalité.

B. ILLUSIONS ET REALITE

1. Désillusion à la cour du roi Arthur

La relation extraconjugale d'Arthur s'inscrit dans la lignée des récits médiévaux qui regorgent d'histoire de princesses enfantant suite à la visite d'un chevalier en leur forteresse, telle Elaine Pelles qui donna naissance à Galaad après sa rencontre avec Lancelot. De plus, l'aventure du roi Arthur et de son infidélité à Guenièvre lors de son séjour chez Gwendolen rappelle *Le Morte D'Arthur* de Thomas Malory, par exemple, qui attribue la naissance de Mordred à l'infidélité du roi de Camelot. Néanmoins, James Douglas Merriman souligne que les écarts du souverain eurent lieu avant son mariage contrairement à ce qui se produit dans le poème de Scott : « It is true, of course, that the younger Arthur of the old romances twice fell into amorous dalliance, but that was *before* his marriage with Guenevere »[68]. De son côté, l'épouse du souverain se console dans les bras de Lancelot comme le veut la tradition littéraire : « And the frank-hearted Monarch full little did wot / That she smiled, in his absence, on brave Lancelot » (558). Cependant, contrairement aux hypotextes médiévaux, ce qui est mis en exergue dans cette relation adultère est plus le ridicule du roi que l'inspiration chevaleresque apportée par l'amour de la reine à Lancelot. La grandeur de la naïveté du monarque est particulièrement soulignée dans la citation précédente par la juxtaposition des

[68]. Merriman, *The Flower of Kings*, 156.

deux oxymores « full » et « little ». Quant à la relation du souverain avec Gwendolen, elle montre qu'Arthur est un roi aventureux certes, mais également aussi volage que sa femme.

Enfin, la véritable révélation apportée par cette aventure concerne la nature des membres de la cour du souverain. En effet, lorsque Gyneth fait irruption à Camelot et réclame un mari grâce à un tournoi, les chevaliers se précipitent pour y participer espérant plus obtenir la dot offerte par Arthur qu'une épouse, pour citer Nancy Moore Goslee :

> . . . she turns the summer tournament meant to marry her off into an exposure of the decadence of Arthur's court. In contrast to her mother's earlier career as a receding visionary object, Gyneth and her new wealth become entirely too present. Abandoning their earlier commitments, all but three knights fight for her and for the two kingdoms Arthur promises her. The sordidness of their motives is rewarded by the violence of their deaths. Though Arthur has given Gyneth his "leading-staff" to stop the tournament before it changes into such violence, she refuses to stop the slaughter and to restore the apparent order Arthur would have preserved in his court and in himself. Her destructive use of his phallic staff forms an appropriate revenge against Arthur's apparent seduction and abandonment of her mother.[69]

La cour du roi Arthur apparaît comme un espace d'ambitions où la cupidité est la principale motivation des faits d'armes des preux chevaliers :

> If speeds my lance,
> A queen becomes my bride !
> She has fair Strath-Clyde, and Reged wide,
> And Carlisle tower and town ;
> She is the loveliest maid, beside,
> That ever heir'd a crown. (565)

Scott dresse un portrait peu glorieux de la cour du roi Arthur qui se révèle être le miroir de l'époque contemporaine du narrateur Arthur. En effet, dans ces deux périodes, la société est dominée par les faux-semblants et l'ambition : la cupidité et la vacuité des chevaliers font écho à celles des courtisans. Le seul espoir dans ce poème est incarné par le personnage médiéval de Roland De Vaux dont les aventures témoignent de sa volonté de pourfendre les illusions afin d'accéder à la réalité.

2. La quête de la réalité

Les trois périodes de narration du poème représentent un constant va-et-vient entre illusion et réalité. Ainsi, l'époque médiévale est marquée par le sceau du rêve car la quête de Roland est celle d'une vision nocturne. L'époque arthurienne est placée sous le signe de la fiction étant donné que le souvenir de l'épisode arthurien est ravivé par le barde Lyulph sous forme de récit mythique afin de clarifier l'origine du rêve de Roland. A l'opposé, l'époque

[69]. N. Moore Goslee, «Witch or Pawn. Women in Scott's Narrative Poetry» dans *Romanticism and Feminism.* Ed. A. K. Mellor (Bloomington : Indiana University Press, 1988) 124.

contemporaine du poète Arthur est celle qui s'apparente le plus à la réalité car ce narrateur est le seul à être conscient de la dimension surnaturelle du récit qu'il raconte à Lucy, comme le fait remarquer Jill Rubenstein : « Both the narrator of the frame story and the bard Lyulph regard their respective stories as true. The realistic and practical Arthur, on the other hand, gently mocks the minstrel tradition and questions the basic validity of romance, hinting that it may be the appropriate amusement of a decadent social order »[70]. « The Bridal of Triermain » repose sur la mise en abyme de récits surnaturels encadrés par la réalité, néanmoins fictive, de la narration d'Arthur. En effet, les aventures fantastiques de l'époque arthurienne et de l'époque médiévale sont placées sous le signe de la vraisemblance extraordinaire alors que la narration d'Arthur est placée sous celui de la vraisemblance ordinaire car elle se veut le miroir fidèle mais satirique de la société du narrateur et de ses travers censés représenter ceux de la société contemporaine de l'auteur.

L'époque du roi Arthur se révélant presque aussi entachée que l'époque contemporaine du poète Arthur, le seul espoir du récit est porté par Roland De Vaux, héros du monde médiéval. Par ce choix, Scott dévoile sa passion pour le Moyen Âge et fait écho au médiévalisme de l'époque étroitement associé au Renouveau Gothique dont nous avons déjà fait mention afin d'expliquer la genèse du Renouveau Arthurien. Il incombe à Roland De Vaux de partir en quête de la réalité et de pourfendre le voile des illusions comme le souligne Jill Rubenstein :

> Sir Roland represents a transitional step between the very old and the very new, and he appropriately combines a strain of modified Arthurian romance with a touch of modern pragmatism. His task exemplifies his transitional status. His trial is essentially an ordeal of delusion, and the appearance-reality theme supplements Scott's typical historical pattern of enlightened gradualism. Sir Roland must convert delusive appearance into reality, and only through a passionate act of faith and self-assertion can he discover the truth about the Vale of St. John. Enraged by being treated as a plaything by supernatural caprice, he hurls his axe at the enchanted crag. This act of violence converts appearance into reality and is the first step in the realization of his earlier dream of Gyneth. . . .[71]

Or, le début même de son aventure est placé sous le joug de l'illusion dans la mesure où sa quête est celle d'une vision nocturne. Il évoque, par conséquent, les héros des hypotextes médiévaux tels Lancelot, Galaad et bien d'autres chevaliers de la cour d'Arthur partis à la recherche du Graal après en avoir eu la vision. Le motif de la quête du Graal invite les lecteurs à se détourner des plaisirs terrestres artificiels et éphémères afin d'accéder au bonheur réel dans la foi. A l'époque romantique, sous la plume de Scott, la dimension divine de cette initiation est occultée mais le message de Scott à son lecteur continue de souligner la nécessité

[70]. Rubenstein, « The Dilemma of History », 726.
[71]. Rubenstein, « The Dilemma of History », 724.

de se méfier des artifices et des masques de la société qui entravent la création artistique et les relations humaines.

Le passage de l'illusion à la réalité est représenté allégoriquement par l'épisode du « Vale of St John ». En effet, Roland De Vaux cherche alors à faire passer le château dans lequel est enfermée sa bien-aimée de l'invisibilité à la visibilité :

> But scarce his heart with hope throbb'd high,
> Before the wild illusions fly
> Which fancy had conceived,
> Abetted by an anxious eye
> That long'd to be deceived.
> It was a fond deception all,
> Such as, in solitary hall,
> Beguiles the musing eye,
> When gazing on the sinking fire,
> Bullwark, and battlement, and spire,
> In the red golf we spy.
> For, seen by moon of middle night,
> Or by the blaze of noontide bright,
> Or by the dawn of morning light,
> Or evening's western flame,
> In every tide, at every hour,
> In mist, in sunshine, and in shower,
> The rocks remain'd the same. (572-73)

Dans cet extrait, le champ lexical dominant est celui des chimères et du règne de l'imagination trompeuse : « illusions », « fancy », « deceived », « deception », « beguiles », « musing ». L'auteur insiste sur la permanence des illusions et sur la persévérance nécessaire au héros afin de les surmonter. Ainsi, la reprise anaphorique de « Or » permet de montrer la persistance de l'invisibilité du château tout au long de la journée. De plus, l'avant-dernier vers est caractérisé par une accumulation de compléments circonstanciels de lieu qui suggèrent le caractère évanescent et insaisissable du château grâce à des allitérations en /s/ et /ch/.

Pour arriver jusqu'à sa bien-aimée, Roland De Vaux doit apprendre à retirer le voile des illusions qui recouvre la réalité, tel le voile magique qui dérobe le château au regard du héros dans les vers suivants : « It seem'd a veil of filmy lawn, / By some fantastic fairy drawn / Around enchanted pile » (575). Ce voile des illusions autour du château fait écho au voile de la fiction qui entoure le personnage de Gwendolen dont la naissance et la jeunesse sont racontées par le barde Lyulph. Le récit est lui-même mis en abyme par la narration de l'épisode médiéval par le poète Arthur. L'aventure de Roland évoque l'*Apocalypse* de Saint Jean dont l'étymologie *apocaluptein* signifie retirer le voile. Ce texte biblique repose sur un ensemble de visions dont le sens divin se situe au-delà des apparences comme la réalité des êtres et de l'art, selon Scott, se situe au-delà des masques et des artifices. Le voile que tente de

soulever Roland de Vaux peut être interprété comme une représentation métaphorique de la lecture de « The Bridal of Triermain » : en effet, le lecteur doit lui aussi soulever le voile de la fiction écrite par Scott afin de retrouver les hypotextes, qu'ils soient mythologiques ou arthuriens, que l'auteur tisse avec sa propre création.

C'est en ce château que se trouve l'épreuve initiatrice de Roland qui l'amène à dépasser les chimères du monde l'environnant. Or, cette épreuve consiste essentiellement à affronter ses habitantes qui demeurent prises au piège des apparences et cherchent à entraîner Roland dans leur monde artificiel.

3. Les femmes du « Vale of St John » : de dangereuses illusions

Gwendolen et sa fille Gyneth sont les dignes représentantes d'un monde placé sous le signe de la tromperie et des artifices. D'ailleurs, dès la première rencontre entre Arthur et sa future maîtresse, le souverain devine que les sentiments et les pensées véritables de Gwendolen sont cachés derrière un masque de froideur et de réserve. Cependant, Arthur, souverain d'une cour où règnent les faux-semblants, sait lire au-delà des apparences :

> And so the wily Monarch guess'd
> That this assumed restraint express'd
> More ardent passions in the breast
> Than ventured to the eye. (560)

Les autres habitantes du château que doit affronter Roland De Vaux sont à l'image de la propriétaire, la mère de Gyneth, car les femmes qui cherchent à détourner le preux chevalier de sa bien-aimée ne sont que des illusions tentatrices, telles les femmes qui tentent Perceval lors de sa quête du Graal dans *Le Morte D'Arthur* de Thomas Malory. Ainsi se retrouve-t-il face à des personnages fantasmatiques, projections de ses désirs les plus intimes dans les vers suivants :

> And oft in such a dreamy mood,
> The half-shut eye can frame
> Fair apparitions in the wood
> As if the nymphs of field and flood
> In gay procession came.
> Are these of such fantastic mould,
> Seen distant down the fair arcade,
> These maids enlink'd in sister-fold,

Who, late at bashful distance staid,
Now tripping from the greenwood shade,
Nearer the musing champion draw,
And in a pause of seeming awe,
Again stand doubtful now ? (580)

Dans cet extrait prédomine le champ lexical des rêveries : « dreamy », « half-shut eye », « apparitions », « fantastic », « musing ». Les femmes issues de la forêt, symbolisant l'inconscient du héros, sont présentées à travers un voile de mystère : « as if », « Seen distant », « bashful distance », « seeming », tout ceci renforcé par l'utilisation de la focalisation interne qui nous limite au point de vue de Roland marqué par le doute et l'interrogation. Le héros se trouve dans un monde de l'entre-deux, à mi-chemin entre illusion et réalité, comme cet œil mi-clos (« half-shut eye ») devant lequel se déroule un ballet à deux vitesses hésitant entre mouvement et arrêt. L'emploi du mot « frame », « marqueur de cadrage »[72] pour reprendre l'expression de Liliane Louvel, donne au passage une dimension picturale qui vient compléter la dimension visuelle suggérée bien évidemment par « eye ». Ceci peut amener le lecteur à voir dans cette scène une référence au *Printemps* (1482) de Sandro Botticelli, par exemple, dans lequel les Trois Grâces, servantes de Vénus, dansent enlacées au milieu des bois. Le flou entourant la vision des nymphes dans le poème de Scott évoque au niveau textuel les robes vaporeuses des Trois Grâces et de Chloris retenue par Zéphyr à droite du tableau car ces vêtements entourent leur corps d'un voile de transparence qui donne à voir tout en dissimulant.

Cependant, apprendre à voir au-delà des chimères féminines, notamment, ne constitue que le premier stade de l'initiation de Roland. Certes, il doit découvrir la véritable nature de la féminité mais avec l'objectif final de la dominer.

C. UNE ALLEGORIE DU PROGRES

1. L'apprentissage de l'humilité

La plupart des héros, mais aussi de leurs bien-aimées, atteignent une plus grande maturité à la fin de « The Bridal of Triermain ». L'évolution des personnages fait écho à la conception de l'Histoire par l'auteur comme le théâtre de changements perpétuels et de l'avènement du progrès ainsi que le souligne Arrom Fleishman : « Scott's vision of history is not a static one, which glorifies the stability of any social order, but a dynamic picture of constant change, emphasizing growth, the development of the present from the past, and even

[72]. L. Louvel, *L'Oeil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise* (Toulouse : Presses universitaires Le Mirail, 1998) 97.

the broad principle of progress »[73]. D'ailleurs, la notion de progrès historique se développant à partir du passé trouve un équivalent littéraire dans le palimpseste qui se développe à partir d'hypotextes, tel « The Bridal of Triermain » naissant de la réécriture des légendes arthuriennes et laissant affleurer des traces des modèles précédents.

La maturité vers laquelle s'acheminent les personnages s'obtient par l'apprentissage d'une plus grande humilité. Il n'est qu'à citer Lucy qui se débarrasse de l'orgueil lié à sa haute naissance et épouse Arthur issu d'une famille plus modeste. Le même constat peut être fait de Roland De Vaux qui part en quête d'une épouse avec une haute idée de sa valeur : « Where is the maiden of mortal strain / That may match the Baron of Triermain ? » (555). Le héros de l'époque médiévale est contraint de traverser nombre d'épreuves dans l'enceinte du château : celle de la peur, de la cupidité et de la luxure avant d'arriver devant l'être tant désiré. C'est alors qu'il connaît la dernière épreuve, mais aussi la plus douloureuse, la crainte de ne pas être aimé en retour :

> Doubtful too, when slowly rise
> Dark-fringed lids of Gyneth's eyes,
> What these eyes shall tell.
> 'Saint George ! Saint Mary ! can it be,
> That they will kindly look on me ! (583)

Dans ces vers, Roland montre qu'il a tout perdu de sa superbe originelle et fait l'apprentissage de l'humilité nécessaire en amour. C'est une mise à nu de ses sentiments amoureux que requiert sa relation avec Gyneth. Ce dépouillement est d'ailleurs annoncé symboliquement par sa mise à nu physique lors de la conquête du château car Roland est contraint à abandonner son armure afin de traverser à la nage les douves de ce dernier.

Etroitement liée au personnage de Roland, sa bien-aimée Gyneth connaît également un cheminement douloureux vers l'humilité. Elle se présente à la cour remplie de la même arrogance que son futur époux :

> 'A proud and discontented glow
> Overshadow'd Gyneth's brow of snow ;
> She put the warder by ;
> "Reserve thy boon, my liege", she said,
> "Thus chaffer'd down and limited,
> Debased and narrow'd, for a maid
> Of less degree than I.
> No petty chief, but holds his heir
> At a more honour'd price and rare
> Than Britain's king holds me ! (566)

[73]. A. Fleishman, *The English Historical Novel. Walter Scott to Virginia Woolf* (Baltimore : The Johns Hopkins Press, 1971) 48.

L'épreuve que doit subir Gyneth afin de parvenir à des sentiments plus humbles est un endormissement qui n'est pas sans rappeler celui de la Belle au Bois Dormant. L'interprétation que donne Bruno Bettelheim de ce sommeil est la suivante : « 'La Belle au Bois Dormant' dit qu'une longue période de repos, de contemplation, de concentration sur soi, peut conduire et conduit souvent à de grandes réalisations »[74]. En condamnant Gyneth à cinq cents ans d'endormissement, Merlin l'oblige à se concentrer sur son identité de jeune fille avant d'atteindre, avec l'aide de Roland, sa maturité de femme et de faire l'expérience de l'humilité et de la sérénité :

> Doubt, and anger, and dismay,
> From her brow had pass'd away,
> Forgot was that fell tourney day,
> For, as she slept, she smiled ;
> It seem'd that the repentant Seer
> Her sleep of many a hundred year
> With gentle dreams beguiled. (583)

Citons Jill Rubenstein qui insiste également sur le progrès apporté à Gyneth par le sort jeté par Merlin :

> Gyneth's supernatural sleep is the most obvious instance of the lapse of time bringing reformation. The five hundred years of her slumber purify her character of its less admirable elements and permit her finer qualities to assert themselves. She has become at peace with herself . . .
> Merlin, who traditionally unites past, present, and future in the act of prophecy, is an appropriate admonisher. He plays the role of peacemaker, restoring violated humanistic values, and he comes as a reconciler to put an end to mindless conflict ; he subjects Gyneth to the process of time which alone can render her an appropriate bride for the Knight of Triermain.[75]

« The Bridal of Triermain », tel *Perceval ou le conte du Graal* de Chrétien de Troyes, s'apparente donc à un récit épique en raison des nombreuses épreuves surnaturelles que doit traverser Roland, mais également à un roman d'apprentissage dans la mesure où les personnages connaissent une progression et une maturation de leur identité notamment à travers une plus grande humilité dans leurs relations amoureuses. Pourtant, cette maturation implique aussi pour Roland De Vaux une découverte de soi face à l'Altérité féminine et sa nature menaçante.

2. Dompter la féminité

Lorsque Roland De Vaux part à la conquête du château dans lequel est séquestrée sa bien-aimée, il part à la découverte du mystère de la féminité comme le souligne Nancy Moore

[74]. B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* (Paris : Robert Laffont, 1976) 340.
[75]. Rubenstein, « The Dilemma of History », 727.

Goslee fidèle à la symbolique freudienne développée dans *Introduction à la psychanalyse*[76] : « With its "yawning door", the terrifying castle in the mysterious vale resembles a Lawrence-like nightmare of the absorbing, consuming womb, seen as alien, annihilating, tomblike »[77]. La féminité que Roland est amené à rencontrer à l'intérieur est à l'image du « vagina dentata » symbolisé par le château et est évoquée par de nombreuses figures mythologiques castratrices. Ainsi, Roland affronte des femmes à demi-nues armées de sagaies rappelant les Amazones :

> Each maiden's short barbaric vest
> Left all unclosed the knee and breast,
> And limbs of shapely jet ;
> White was their vest and turban's fold,
> On arms and ankles rings of gold
> In savage pomp were set ;
> A quiver on their shoulders lay,
> And in their hand an assagay. (577)

Puis, tel Ulysse face aux sirènes, il doit résister à l'appel des femmes qui se trouvent sur son chemin et tentent de le convaincre de succomber à la luxure, à la cupidité ou à la gloire visant de la sorte à le conduire à sa perte.

Roland suit les traces de son prédécesseur, Arthur, qui, lui aussi, dut affronter et triompher des femmes de ce château. Dès son arrivée, Arthur est assailli et désarmé par une troupe de jeunes filles qui l'émasculent en le déguisant en femme. Ainsi est-il parfumé, coiffé et vêtu comme une future mariée :

> An hundred lovely hands assail
> The bucklers of the Monarch's mail,
> And busy labour'd to unhasp
> Rivet of steel and iron clasp.
> One wrapp'd him in a mantle fair,
> And one flung odours in his hair ;
> His short curl'd ringlets one smooth'd down,
> One wreath'd them with a myrtle crown.
> A bride upon her wedding-day
> Was tended ne'er by troop so gay. (559)

Sa masculinité symbolisée par la rigidité de son armure de fer et d'acier est supplantée par la douceur des odeurs et des vêtements féminins.

De plus, Arthur est également menacé par sa propre maîtresse Gwendolen. En effet, dès leur première rencontre, elle fait montre de sa puissance castratrice symbolisée par son regard, certes amoureux, mais, néanmoins, difficile à supporter par le souverain car en posant les yeux sur lui, Arthur sent Gwendolen le réifier et le transformer en objet de désir :

---

[76]. S. Freud, *Introduction à la psychanalyse* (Paris : Editions Payot et Rivages, 2001) 193.
[77]. Moore Goslee, « Witch or Pawn », 125.

The longer dwelt that lingering look,
Her cheek the livelier colour took,
And scarce the shame-faced King could brook
The gaze that lasted long. (560)

Ce regard castrateur rappelle celui de Méduse réifiant ses adversaires grâce à son pouvoir pétrifiant et fait écho à la définition du regard donné par Lacan dans les termes suivants : « Le regard n'est pas forcément la face de notre semblable, mais aussi bien la fenêtre derrière laquelle nous supposons qu'il nous guette. C'est un *x*, l'objet devant quoi le sujet devient objet »[78].

Scott fait de son poème un constant tissage d'hypotextes liant les légendes arthuriennes à des références mythologiques. Ces sources antiques inspirent l'auteur dans l'élaboration des deux personnages féminins principaux du récit qui ne sont pas tirés du monde de Camelot. Gwendolen évoque le regard de Méduse mais apparaît aussi sous les traits d'une autre figure mythologique rebelle à toute domination masculine : il s'agit de Diane, déesse vierge et amoureuse de la chasse traditionnellement armée d'un arc et de flèches. Gwendolen rappelle ce personnage lorsqu'elle est décrite dans les termes suivants :

Beyond the outmost wall she stood,
Attired like huntress of the wood :
Sandall'd her feet, her ankles bare,
An eagle-plumage deck'd her hair ;
Firm was her look, her bearing bold,
And in her hand a cup of gold. (562)

Gwendolen se présente sous les traits de ce personnage mythologique lorsqu'Arthur la délaisse pour retourner auprès de sa femme. La détermination du personnage à prendre Arthur au piège de son amour est suggérée dans la citation précédente par la rigidité des vers trois et cinq construits en chiasme plaçant les adjectifs aux extrémités. La haine des hommes de Gwendolen est d'ailleurs reprise par sa fille qui, lors de son arrivée à la cour d'Arthur, évoque, elle aussi, la figure de Diane :

Arthur, with strong emotion, saw
Her graceful boldness check'd by awe,
Her dress, like huntress of the wold,
Her bow and baldric trapp'd with gold,
Her sandall'd feet, her ankles bare,
And the eagle-plume that deck'd her hair. (564)

Gyneth, en se présentant de la sorte à son père, rend visible sa soif de vengeance contre la gent masculine transmise par sa mère comme en témoigne cette référence intratextuelle. Cependant, la détermination de Gyneth s'annonce plus facile à émousser car la construction

[78]. J. Lacan. *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre I. Les Ecrits techniques de Freud 1953-1954* (Paris : Editions du Seuil, 1975) 245.

en chiasme s'est transformée en simple structure symétrique « Her sandall'd feet, her ankles bare ».

Face à la menace incarnée par la féminité, la contrôler devient alors une nécessité. Il n'est qu'à citer l'action de Merlin qui réduit à néant le pouvoir destructeur de Gyneth en la condamnant à un sommeil de cinq cents ans. La domination doit demeurer du côté masculin et toute tentative d'appropriation d'un attribut du pouvoir, comme le bâton de commandement confié à Gyneth par son père lors du tournoi, est sévèrement punie. L'héroïne se rapproche ainsi encore plus étroitement de la Belle au Bois Dormant punie pour avoir touché au fuseau, autre symbole phallique. Toutes deux se retrouvent gelées dans leur passage de l'adolescence à la maturité et ce qui attend Gyneth à son réveil est une féminité domestiquée par le pouvoir masculin incarné par Merlin et par Roland. Nancy Moore Goslee souligne la progression de Gyneth d'une féminité menaçante à une féminité domestiquée en ces termes :

> Thus the menacing power of an independent female imagination or an independent, aggressive female sexuality is redefined. The first now becomes the creation of a male moral and aesthetic criterion so compelling that Roland has in a sense realized his own fantasy by finding Gyneth; and the second becomes a passive blossoming out of sleeping innocence. Thus in both poems the independent enchantresses are simultaneously domesticated and demythologized. Even the love that one might expect to draw men into the lawless, alien, antisocial aspects of their magic is revised in both poems into a domesticating force made manifest through a younger generation.[79]

Pourtant, Gyneth n'est pas la seule victime du pouvoir masculin. Son sort, comme le montre Nancy Moore Goslee, ne fait que répéter celui de sa mère qui, du fait de la mise en abyme des narrations, se trouve prise au piège de la parole de deux hommes, le poète Arthur et le barde Lyulph :

> . . . in *The Bridal of Triermain*, a modern narrator tells two intertwined, avowedly fantastic medieval romances, to charm an heiress into eloping with him. In the earlier of the soldier's two narratives, King Arthur himself spends an idyllic summer in an enchantress's wilderness castle. Like the Lady of Buccleuch, this enchantress seems closely associated with nature. Yet almost as soon as the women's power becomes manifested in these poems, it becomes limited.[80]

Les épreuves qu'affronte Roland dans le château de sa belle endormie le conduisent certes vers plus d'humilité dans son amour mais le véritable progrès du personnage se situe dans sa relation aux femmes. Il découvre les dangers qui peuvent menacer celui qui abandonne son pouvoir à la périlleuse Altérité féminine. Il ne peut, par conséquent, y avoir de relations sereines qu'avec une féminité domestiquée. Pour ce faire, Roland doit également apprendre à maîtriser les pulsions qui pourraient le faire céder à la tentation d'un amour plus

[79]. Moore Goslee, « Witch or Pawn », 128.
[80]. Moore Goslee, « Witch or Pawn », 116.

sensuel mais ô combien plus débilitant car il implique l'abandon au plaisir. D'ailleurs, de toutes les épreuves que Roland traverse (c'est-à-dire la peur, la cupidité, la luxure et la gloire) seule celle de la luxure le fait presque chavirer :

> O do not hold it for a crime
> In the bold hero of my rhyme,
> For Stoic look,
> And meek rebuke,
> He lack'd the heart or time ;
> As round the band of sirens trip,
> He kiss'd one damsel's laughing lip,
> And press'd another's proffer'd hand. (581)

La victoire en demi-teinte de Roland à cette épreuve est suivie par une difficile descente dans les tréfonds du château qui s'apparentent au monde chtonien des dieux antiques :

> Downward De Vaux through darksome ways
> And ruin'd vaults has gone
> Till issue from their wilder'd maze,
> Of safe retreat, seem'd none ;
> And e'en the dismal path he strays
> Grew worse as he went on.
> For cheerful sun, for living air,
> Foul vapours rise and mine-fires glare,
> Whose fearful light the dangers show'd
> That dogg'd him on that dreadful road.
> Deep pits, and lakes of waters dun,
> They show'd, but show'd not how to shun.
> These scenes of desolate despair,
> These smothering clouds of poison'd air,
> How gladly had De Vaux exchanged,
> Though 'twere to face yon tigers ranged ! (581)

L'influence du roman gothique, toujours en vogue au début du XIX^{e} siècle, peut être décelée dans cette citation en raison de la description effrayante du chemin labyrinthique que Roland De Vaux parcourt dans ce souterrain au milieu des ruines, de l'obscurité et des dangers qui l'enserrent et le menacent comme l'air étouffant qui domine la scène. Cette descente dans les profondeurs de la terre symbolise la nécessaire descente de Roland dans les profondeurs de son inconscient. En effet, le héros découvre et apprend à maîtriser les pulsions qui le conduisirent à se laisser tenter par les chimères féminines de l'épreuve de la luxure. Cette descente dans l'obscurité du monde chtonien suivie de sa brillante remontée dans le monde lumineux habité par sa bien-aimée illustre la victoire de son Surmoi sur son Ça, pour reprendre la terminologie freudienne.

Scott nous propose donc dans « The Bridal of Triermain » une allégorie du progrès nous conduisant de l'artifice vers la nature et des illusions vers la réalité. L'auteur nous invite surtout à la modération notamment à travers la réconciliation de ces opposés ; par conséquent,

le Moyen Âge est présenté comme un modèle à méditer et à imiter pour la société, loin des débauches de la cour d'Arthur et des faux-semblants de l'époque contemporaine. La même modération est observée dans les relations avec les femmes : il faut repousser les pulsions et garder à l'esprit que la féminité, potentiellement dangereuse, doit être domestiquée. Dès lors, Merlin est un exemple à suivre dans sa relation aux femmes et en tant que figure de la réconciliation comme le souligne Jill Rubenstein : « Merlin, who traditionally unites past, present, and future in the act of prophecy, is an appropriate admonisher. He plays the role of peacemaker, restoring violated humanistic values, and he comes as a reconciler to put an end to mindless conflict . . . »[81]. Merlin, en raison de son rôle d'unificateur, apparaît comme un double de Scott qui lui aussi associe le passé et le présent en tissant des liens architextuels avec le genre épique et le roman d'apprentissage, mais aussi des liens hypertextuels avec des références issues des légendes arthuriennes, de la mythologie antique et du conte de La Belle au Bois Dormant. Bien que Scott fasse subir des altérations aux textes arthuriens médiévaux en greffant d'autres traditions littéraires, « The Bridal of Triermain » est le premier spécimen d'une longue lignée de transpositions modernes dans lesquelles les légendes arthuriennes sont respectées comme vérité poétique, c'est-à-dire dénuées de tout traitement comique, contrairement aux textes de Peacock, pour citer James Douglas Merriman : « . . . it was an approach born out of the new Romantic temper, a temper that fully and reverently accepted Arthurian romance as true – true poetically – and therefore not subject to arbitrary alteration and rearrangement. In this respect *The Bridal of Triermain* may be justly described as the first example of the distinctly modern reflowering of the legend »[82]. William Wordsworth, un autre auteur de l'époque romantique, se rapproche de Scott dans son utilisation très libre, mais respectueuse, de la matière de Bretagne, dans sa volonté de dénoncer le masque des apparences et de se faire le chantre de la modération.

V. WILLIAM WORDSWORTH : ENTRE ESSENCE ET APPARENCES

William Wordsworth (1770-1850) fut l'une des grandes figures du romantisme. En effet, son recueil poétique *Lyrical Ballads,* écrit en collaboration avec son ami Samuel Taylor

[81]. Rubenstein, « The Dilemma of History », 727.
[82]. Merriman, *The Flower of Kings*, 155.

Coleridge, peut être considéré comme l'origine du mouvement romantique en Angleterre, constituant une véritable révolte contre le classicisme contemporain. Ainsi, Wordsworth prôna le recours aux événements et aux mots de la vie quotidienne plutôt qu'une approche formelle et intellectuelle de la poésie qui, selon lui, la privait de toute puissance lyrique.

« The Egyptian Maid or the Romance of the Water Lily » (1835) est le seul texte arthurien écrit par l'auteur. Ce poème fut inspiré par une statue qui représentait le buste d'une jeune fille sortant d'une fleur appartenant à Charles Townley, collectionneur d'art du XVIII^{e} siècle avant qu'elle ne soit léguée au British Museum. Wordsworth met en scène un monde dichotomique construit sur une série d'oppositions. Les personnages évoluent entre les pôles suivants : le monde païen et le monde chrétien, l'obscure masculinité face à la lumineuse féminité et, enfin, les apparences face à la réalité. Pourtant, finalement, l'auteur utilise la thématique arthurienne afin de subvertir ces oppositions et de faire un éloge de la réconciliation des contraires et de la modération.

A. MONDES PAÏEN/CHRETIEN

Le poème se développe autour de deux axes religieux antinomiques qui sont le monde chrétien, incarné par Arthur et les chevaliers de sa Table Ronde, et, à l'opposé, le monde païen, représenté par l'Egypte dont provient la jeune fille transportée sur « The Water-Lily » et victime de la puissance de Merlin. Arthur, en étant présenté en fidèle serviteur de Dieu, s'inscrit dans la tradition des hypotextes médiévaux qui font du souverain le champion de la chrétienté. De même ici, après avoir libéré le roi d'Egypte de ses envahisseurs, il obtient sa conversion au christianisme : « For, when my prowess from invading Neighbours / Had freed his Realm, he plighted word / That he would turn to Christ our Lord . . . »[83]. « The Egyptian Maid or the Romance of the Water Lily » peut être défini comme un poème allégorique religieux reposant sur la confrontation entre valeurs païennes et chrétiennes mais également sur la confrontation géographique entre Orient et Occident. Or, cette opposition est renforcée par la sexuation de ces pôles géographiques dans la mesure où les champions occidentaux de la chrétienté sont les chevaliers de la Table Ronde alors que le monde oriental païen est incarné par la demoiselle égyptienne mais surtout par le navire qui la transporte et qui est une personnification d'une féminité née de mains païennes :

> Behold, how wantonly she laves
> Her sides, the Wizard's craft confounding ;
> Like something out of the Ocean sprung
> To be for ever fresh and young,

[83]. W. Wordsworth, *Wordsworth's Poems (vol. 2)* (Londres : Everyman's Library, 1955) 263.

Breasts the sea-flashes and huge waves
Top-gallant high, rebounding and rebounding ! (259)

Dans cet extrait, le langage utilisé est érotisé ne permettant aucun doute sur la sexuation du bateau. Par conséquent, comme le souligne Eric Gidal, la dichotomie entre Occident chrétien et Orient païen se trouve renforcée par celle entre Occident masculin et Orient féminin :

> What Said does not discuss, but what is strongly apparent in "The Egyptian Maid" and has been observed recently by Eric Meyer of Byron's Oriental Tales, is the gendering of the Oriental Other as feminine. The maiden is sheltered and clothed, both literally and narratively, by the vessel of the Water Lily, an object gendered as female and closely associated with the Moon. Her "spread sail and streaming pendant," along with her glorious "lineaments" cause the wizard's admiration and subsequent envy (*Egyptian Maid* 12, 15). . . .
> The eroticized, feminine other confronts the mechanistic, masculine Britain and falls under the power of his craft. Yet, as the narrative explicitly implores, we are meant to side with the fallen ship over the degenerate practicer of "occult and perilous lore" . . . [84]

La conversion et le mariage de la jeune égyptienne permettent de passer sous le joug du pouvoir masculin occidental chrétien cette féminité inconnue et inquiétante, tout comme le mariage de Gyneth avec Roland de Vaux dans « The Bridal of Triermain » de Walter Scott permet de contrôler l'éveil de l'héroïne à la féminité.

Dans « The Egyptian Maid or the Romance of the Water Lily », Wordsworth met en scène l'opposition entre deux mondes aux antipodes géographiques et également religieux mais surtout il orchestre la confrontation entre le masculin et le féminin à travers la rencontre entre la jeune fille et les chevaliers et entre les personnages de Merlin et de Nina.

B. FEMININ/MASCULIN

1. Luminosité/obscurité

Le monde masculin est incarné par les membres de la Table Ronde cependant, tout au long du poème, le lecteur est amené à suivre tout particulièrement le personnage de Merlin qui se distingue par la noirceur de ses sentiments. En effet, la tempête qui entraîne le naufrage du navire naît d'une pulsion destructrice incontrôlable et inconnue qui submerge Merlin face à la beauté de ce bateau :

Now, though a Mechanist, whose skill
Shames the degenerate grasp of modern science,
Grave Merlin (and belike the more
For practising occult and perilous lore)
Was subject to a freakish will
That sapped good thoughts, or scared them with defiance. (258)

[84]. E. Gidal, « Playing with Marbles : Wordsworth's Egyptian Maid », *The Wordsworth Circle* 1.24 (hiver 1993) 8-9.

La noirceur du sorcier élaboré par Wordsworth rappelle le personnage médiéval né de l'union du diable et d'une mortelle pendant son sommeil. La bassesse des sentiments de Merlin est représentée allégoriquement par l'obscurité diabolique de la tempête qu'il fait naître :

> With thrilling word, and potent sign
> Traced on the beach, his work the Sorcerer urges ;
> The clouds in blacker clouds are lost,
> Like spiteful Fiends that vanish, crossed
> By Fiends of aspect more malign ;
> And the winds roused the Deep with fiercer scourges. (259)

Dans cette citation, Wordsworth certes met en scène le pouvoir maléfique de Merlin mais il fait surtout du personnage un double métatextuel de l'auteur dont le pouvoir démiurgique naît de sa maîtrise du logos qu'il trace non pas sur le sable comme Merlin mais grave sur le papier. Enfin, afin de mettre en relief la noirceur diabolique de Merlin, Wordsworth l'oppose à la luminosité de Nina, comme dans les vers suivants lorsque cette dernière se rend dans le monde souterrain du sorcier : « My pearly Boat, a shining Light, / that brought me down that sunless river . . . » (260).

L'auteur contraste donc le personnage de Nina, la fidèle servante protectrice de la jeune égyptienne, au sombre Merlin car Wordsworth met en relief non seulement sa luminosité mais aussi sa bienveillance à l'opposé de la nature destructrice de Merlin.

2. Bienveillance/malveillance

L'obscurité des sentiments de Merlin trouve son pendant dans la bonté lumineuse de Nina. Contrairement à Merlin présenté en sorcier inquiétant, Nina est une puissance bénéfique :

> Thus to the Necromancer spake
> Nina, the Lady of the Lake,
> A gentle Sorceress, and benign,
> Who ne'er embittered any good man's chalice. (260)

Par conséquent, elle se rapproche du modèle médiéval de la Dame du Lac évoquée explicitement par Wordsworth dans la citation précédente. En effet, cette dernière est connue pour son rôle protecteur joué auprès de Lancelot qu'elle recueille et élève dans le *Lancelot en prose* notamment. Néanmoins, le personnage médiéval est plus ambigu que Nina car elle est capable de jouer un rôle bénéfique auprès de Lancelot et de tout le royaume arthurien, mais également de remplir un rôle beaucoup plus sombre comme dans *Le Morte D'Arthur* de Thomas Malory lorsque la Dame du Lac est accusée de meurtre par Balin. Wordsworth ne retient que la bienveillance du modèle médiéval afin de renforcer son approche dichotomique des personnages.

Au-delà de cette confrontation entre la noirceur maléfique de Merlin et la bonté lumineuse de Nina, c'est également l'ignorance et l'impuissance du sorcier qui sont opposées à l'illumination divine de la servante de la jeune égyptienne. Après son excès de colère qui conduisit au naufrage de « The Water Lily », Merlin ne sait comment réparer son méfait. Nina organise le sauvetage de sa maîtresse du monde des morts, confortée dans son entreprise par des encouragements célestes. Merlin, quant à lui, est dépourvu de la clairvoyance de la foi que possède Nina et avance aveuglément dans son entreprise guidé par les conseils de cette dernière : « Much have my books disclosed, but the end is hidden » (262). Le constat d'ignorance de Merlin contraste avec le réconfort divin que reçoit Nina dans ses démarches :

> And Nina heard a sweeter voice
> Than if the Goddess of the flower had spoken :
> "Thou hast achieved, fair Dame ! what none
> Less pure in spirit could have done;
> Go, in thy enterprise rejoice !
> Air, earth, sea, sky, and heaven, success betoken." (262)

Wordsworth pose donc des oppositions binaires qu'il finit par subvertir car l'Orient païen engendre la véritable servante de Dieu capable de guider Merlin, pourtant fruit de l'Occident chrétien, hors de ses égarements.

Merlin reçoit une leçon d'humilité face à la suprématie de Nina qui, guidée par sa foi, est capable de faire revenir à la vie sa jeune maîtresse. Cependant, Merlin fait un autre apprentissage : celui de la maîtrise de son désir.

3. La tempête : rencontre entre féminité et désir masculin

La rencontre dévastatrice de Merlin avec « The Water Lily », personnification de la féminité, montre au sorcier la nécessité d'apprendre à contrôler ses pulsions. Merlin ne sait pas résister à cette force destructrice qui le submerge face au bateau et qui n'est autre que son désir face à l'incarnation d'une féminité insolente par son extrême sensualité :

> But worthy of the name she bore
> Was this Sea-flower, this buoyant Galley ;
> Supreme in loveliness and grace
> Of motion, whether in the embrace
> Of trusty anchorage, or scudding o'er
> The main flood roughened into hill and valley. (259)

Nous avons déjà souligné précédemment l'érotisme du langage utilisé pour décrire ce navire/femme. De plus, la description de « The Water Lily » dans les termes suivants fait écho au personnage sensuel de Vénus sortie des eaux : « Like something out of the Ocean sprung / To be for ever fresh and young . . . » (259). Dès lors, la tempête, qui symbolise la violence de

la rencontre entre Merlin et le navire, évoque un tableau de Giorgione, peintre de la Renaissance italienne, intitulé *La Tempête*[85] (1505-1510) dans lequel un soldat se trouve confronté à son désir face à une gitane à demi-nue allaitant son fils avec pour toile de fond le Sublime d'un ciel d'orage[86]. Cependant, dans son poème, Wordsworth pousse la manifestation du désir à l'extrême en allant jusqu'à suggérer une sorte de viol lors de la dénudation brutale du bateau par les vagues : « The storm has stripped her of her leaves . . . » (259). Par conséquent, Merlin doit apprendre à résister aux pulsions de son inconscient comme Roland de Vaux chez Walter Scott apprend à contrôler son désir.

Dans sa rencontre entre le masculin et le féminin, Wordsworth offre à Merlin une leçon d'humilité face au pouvoir de Nina capable de réparer les égarements du sorcier mais il montre également la nécessité de contrôler ses pulsions destructrices face à la sensualité incarnée par « The Water Lily ». Pourtant, le plus grand apprentissage que Merlin fait dans ce poème s'apparente, une fois de plus, à la leçon reçue par Roland de Vaux, c'est-à-dire apprendre à distinguer entre apparence et réalité.

C. APPARENCE/REALITE

1. Le véritable amour

La confrontation finale des chevaliers de la Table Ronde avec la jeune égyptienne afin de découvrir celui qui pourrait la ramener à la vie est l'occasion pour l'auteur de révéler la nature illusoire de l'amour à la cour du souverain. Les grands couples mythiques, autrement dit Tristan et Iseult et Lancelot et Guenièvre, sont présentés comme de bien piètres modèles usés par les tourments des amours qu'ils nourrissent en leur cœur. Leur passion n'est que bonheur illusoire et véritables tourments. Tristan est décrit en homme échaudé qui redoute plus que tout le pouvoir de l'amour dont la puissance dévastatrice est suggérée par le mot « pangs » et par la répétition de « too » à trois reprises dans les vers suivants :

> Next, disencumbered of his harp,
> Sir Tristram, dear to thousands as a brother,
> Came to the proof, nor grieved that there ensued
> No change ; -- the fair Izonda he had wooed
> With love too true, a love with pangs too sharp,
> From hope too distant, not to dread another. (265)

Lancelot se présente également en victime du pouvoir dévastateur de la passion ; pourtant, contrairement à Tristan, il perçoit la jeune égyptienne comme un moyen d'échapper au joug de son amour stérile pour Guenièvre :

[85]. Giorgione, *La Tempête*, Galleria dell'Academia, Venise.
[86]. Voir l'analyse du désir latent de cette toile proposée par Louis Marin dans *De la Représentation,* p. 179-203.

Not so Sir Launcelot ; – from Heaven's grace
A sign he craved, tired slave of vain contrition ;
The royal Guinever looked passing glad
When his touch failed. (265)

Ces hommes lassés de l'amour et de ses tourments s'éloignent fort de leurs modèles médiévaux inspirés par leurs belles et fidèles à leur passion jusqu'à la mort. Ainsi, il est intéressant de confronter l'utilisation de l'expression « passing glad » associée chez Wordsworth à Guenièvre et à sa passion dévastatrice, alors que chez Thomas Malory la même expression est attribuée à Iseult qui, par le biais de son amour, inspire force et courage à Tristan déguisé sous les traits du chevalier au bouclier noir : « And then there was a great noise of people : some said Sir Palomides had a fall, some said the Knight with the Black Shield had a fall. And wit you well La Beale Isoud was passing glad. And then Sir Gawain and his fellows nine had marvel what knight it might be that had smitten down Sir Palomides»[87].

Wordsworth présente, à l'opposé, l'amour idéal, modèle porté par Galahad qui, comme les deux autres personnages précédemment cités, s'éloigne du héros médiéval. En effet, au Moyen Âge, Galahad est créé pour incarner la chevalerie céleste exempte de toute emprise de la chair. Ici, bien que la pureté du héros soit suggérée par son manteau d'hermine, symbole traditionnel de la chasteté, il n'est plus un exclu de l'amour terrestre. C'est lui qui, en réveillant la jeune fille par un baiser, aura le droit de l'épouser car seul Galahad est capable de voir, grâce à son amour inspiré par la foi, au-delà de l'apparence de ce corps mort. Dès lors, peut-être la jeune fille égyptienne doit-elle être considérée comme l'équivalent romantique du Graal tant recherché par Galahad dans les hypotextes médiévaux. En effet, comme nous l'avons déjà souligné en citant Jean Markale, la forme de la coupe évoque celle d'un utérus. Par conséquent, contrairement aux apparences, la quête de Galahad chez Wordsworth reste assez proche de celle du Moyen Âge car, pour témoigner de sa grandeur, Dieu choisit de délaisser la froideur d'une coupe pour la chaleur d'un corps de femme né en terre païenne. Le miracle du Graal apportant une nourriture spirituelle est remplacé par le prodige de la résurrection d'entre les morts. Quoi qu'il en soit, l'amour entre Galahad et la jeune égyptienne montre sa supériorité par rapport à celui des couples courtois s'inscrivant dans un projet de révélation divine : l'*agapè* remplace l'*éros*.

En utilisant le cadre du poème si nettement bipolarisé entre terre païenne et terre chrétienne, l'auteur nous fait cependant pénétrer dans un monde aux frontières floues : en

[87]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 1)* 320.

effet, les personnages oscillent entre vie/mort, humain/inhumain et, surtout, entre apparence/essence.

2. Un monde bipolaire aux frontières perméables

Dans le poème de Wordsworth, Merlin se présente comme l'exemple typique de l'être incapable de voir au-delà des apparences. Ainsi, il ne parvient pas à lire les signes qui lui sont offerts pour le guider lors de sa rencontre avec « The Water Lily ». En effet, le sage est obnubilé par l'apparence païenne et la sensualité exacerbée du bateau et refuse de voir dans la fleur de lys gravée sur la proue un signe quant au trésor enfermé en son sein. Lucia Impelluso souligne la symbolique religieuse traditionnellement associée au lys :

> Dans l'Ancien Testament, de nombreux passages sont consacrés au lys, auquel est conférée une signification symbolique de fécondité, de beauté et d'épanouissement spirituel. Dans l'iconographie chrétienne, c'est surtout la signification symbolique de chasteté et de pureté qui prévaut, au point que le lys devient un attribut caractéristique de la Vierge Marie et figure presque immanquablement dans les représentations de l'Annonciation.[88]

Nina reproche très explicitement à Merlin son aveuglement dû à son incapacité à voir autrement qu'à travers les yeux de sa frustration et de sa jalousie : « Shame ! should a Child of Royal Line / Die through the blindness of thy malice . . . » (260). Wordsworth pose donc l'opposition binaire entre identités païenne et chrétienne avant de la subvertir aussitôt par le fait que l'Autre se révèle figure du Même par effet de miroir : ce bateau étranger transporte en fait un être appartenant au même monde que Merlin.

La rencontre dévastatrice entre Merlin et « The Water-Lily » témoigne de la difficulté d'apprendre à lire les signes qui nous entourent. L'être profond se révèle parfois sous des apparences fluctuantes et pouvant prêter à confusion. La couleur des cygnes tirant le char de Merlin ne saurait être définie une fois pour toute : la réalité dépend de la lumière qui lui est apportée :

> He spake, and gliding into view
> Forth from the grotto's dimmest chamber
> Came two mute Swans, whose plumes of dusky white
> Changed, as the pair approached the light,
> Drawing an ebon car, their hue
> (Like clouds of sunset) into lucid amber. (262)

88 . L. Impelluso, *La Nature et ses symboles.* Trad. D. Férault (Paris : Editions Hazan, 2004) 85.

Le passage de l'oxymore « dusky white » à « lucid amber » montre que même l'essence de la blancheur peut se présenter sous des apparences antithétiques.

« The Water Lily » oscille également entre humanité et inhumanité : après la description en termes érotisés du bateau témoignant de son rapprochement avec la nature féminine, Wordsworth conclut sur sa disparition en tant qu'objet :

> Grieve for her, -- She deserves no less ;
> So like, yet so unlike, a living creature !
> No heart had she, no busy brain ;
> Though loved, she could not love again ;
> Though pitied, feel her own distress ;
> Nor aught that troubles us, the fools of Nature. (259)

L'opposition antinomique « So like, yet so unlike » suggère la frontière ténue entre apparence et réalité. Le navire qui se présente tout d'abord sous l'aspect d'une femme est ensuite renvoyé à sa nature inanimée avant finalement de révéler en son cœur un trésor d'humanité. De même, sous ses formes outrageusement païennes se cache une jeune fille qui meurt en odeur de sainteté avant d'être ressuscitée. « The Water Lily » illustre la difficulté à percer le brouillard des apparences enveloppant chaque essence et à voir le véritable visage de la réalité.

La même opposition entre l'apparence et l'essence de la figure de proue est illustrée après le naufrage lorsqu'elle est délicatement déposée par les vagues sur le rivage. Contrairement à sa première apparition, c'est son apparence d'objet qui est mise en exergue avant de s'effacer devant l'humanité qu'elle renferme. Ainsi, elle frappe le regard au premier abord par son inhumanité marmoréenne avant de révéler en son sein la jeune fille égyptienne éclatante de sensualité :

> Soon did the gentle Nina reach
> That Isle without a house or haven ;
> Landing, she found not what she sought,
> Nor saw of wreck or ruin aught
> But a carved Lotus cast upon the shore
> By the fierce waves, a flower in marble graven.
>
> Sad relique, but how fair the while !
> For gently each from each retreating
> With backward curve, the leaves revealed
> The bosom half, and half concealed,
> Of a Divinity, that seemed to smile
> On Nina as she passed, with hopeful greeting. (261)

Néanmoins, il apparaît finalement que sous le masque de vie de la jeune fille se cache la réalité de sa mort. A chaque rencontre avec « The Water Lily », le lecteur se trouve plongé dans une oscillation perpétuelle entre apparence/essence et surface/profondeur comme il se

trouve confronté à la résurgence d'éléments hypotextuels à la surface du texte écrit par Wordsworth. D'ailleurs, le choix de la matière de la statue, c'est-à-dire le marbre, est symbolique d'un univers de l'entre-deux comme le souligne Georges Didi-Huberman :

> C'est justement parce qu'il fait preuve de qualités antithétiques par rapport au vivant, qu'il se prête au « compromis-arrêt » exigé, on l'a vu, par la structuration fétichique de l'adoration d'un objet, d'un *opus*. Le marbre est entre la mort (pâleur pétrifiée, froide) et la vie (éclat, douceur) ; entre surface (le poli, la brillance) et profondeur (les veines) ; entre l'idéal (la statuaire antique) et l'ordure (un torse souillé, mutilé, parmi les décombres d'une ville incendiée). Le marbre est la substance d'un entre-deux, d'un *Ineinander*. Entre sèma-sépulture et sôma-désir. Entre ce qui va répondre, et ce qui ne répond déjà plus au désir comme tel, bref, entre une impassibilité mortelle et la possibilité de tous les mouvements (mobilités, altérations) du désir.[89]

L'entre-deux est d'ailleurs explicitement évoqué lors de la description de la statue dans les termes suivants : « The bosom half, and half concealed » grâce à la répétition de « half » en chiasme et grâce à la césure qui crée un entre-deux du vers coupé en deux hémistiches.

De plus, la figure de proue marmoréenne de Wordsworth illustre le rapprochement antithétique fait par Didi-Huberman entre « sèma-sépulture » et « sôma-désir » et nous amène à envisager « The Water Lily » en tant que sépulture du désir de Merlin, cette pulsion refoulée qui submerge le sage lors de la première apparition du bateau. Ainsi, la référence à la statue dans les termes de « Sad relique » peut être interprétée comme la survivance du bateau païen mais également comme la trace du renoncement de Merlin à son désir. En effet, Didi-Huberman rappelle que la relique est une trace conservée dans le travail du deuil : « Si, comme le suggère Freud, le travail du deuil doit conduire le Moi, au terme d'une rébellion, à accepter le rigoureux verdict de la réalité, la relique prend sens dans le désir de conserver quelque chose de ce dont on se sépare sans, pour autant, devoir renoncer à s'en séparer »[90]. « The Water Lily », par sa nature marmoréenne et son statut de relique montre l'« anéantissement » du désir de Merlin pour reprendre la terminologie de Didi-Huberman : « Le marbre est donc la matière d'un semblant, ce qui tient lieu d'un corps vers quoi s'est affolé, échoué, un désir. Mais le marbre serait tout aussi bien la matière d'un avènement de ce désir comme tel. Et tout aussi bien la matière de son figement, de sa pétrification médusée. Donc de son anéantissement »[91].

Wordsworth tend à nous montrer que la réalité ne présente pas qu'un seul visage et qu'il faut se méfier des apparences qui cachent une essence parfois en parfaite opposition avec l'image perçue au premier abord. Il est primordial de ne pas se laisser emporter par des jugements trop hâtifs, comme Merlin s'est laissé emporter par son désir face à la figure de

[89]. G. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée* (Paris : Les Editions de Minuit, 1985) 102.
[90]. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée,* 113.
[91]. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée,* 111.

proue à l'apparence sensuelle et païenne mais qui cachait une bien autre réalité. C'est un plaidoyer pour la modération, qu'elle soit religieuse ou bien liée au désir, que nous propose l'auteur.

3. Modération et tempérance

La première forme de modération se situe dans le domaine de la croyance. L'auteur, en provoquant à travers Merlin le naufrage du navire né de mains païennes, condamne l'idolâtrie comme il stigmatise, par la même occasion, le rationalisme de Merlin incapable de voir avec les yeux de la foi. C'est ce que souligne Eric Gidal dans la citation suivante : « By condemning both rationalist science and pagan idolatry, Wordsworth locates his own vision in a strongly christianized England, embracing the spiritual over the rational without falling into the errors of false worship »[92]. James Douglas Merriman transpose cette confrontation intellectuelle dans le domaine de la création artistique : en effet, face au rationalisme de Merlin, Nina par sa nature païenne, instinctuelle personnifie allégoriquement l'imagination et sa victoire sur le monde de Merlin symbolise celle de la créativité sur la stérilité de l'intellectualisme :

> In his youth Wordsworth had been able to condemn with something like easy gaiety the intellect that murders to dissect ; in his maturity the image of the mind that explains all nature by mechanical laws had become considerably darker. The immense powers of the scientific intellect over nature, he seems to have felt, were actively and malevolently opposed to the beauties of imagination and its joyful, instinctual life.[93]

Par conséquent, la collaboration entre la science de Merlin et l'imagination de Nina afin de redonner vie à la jeune fille égyptienne représente la maturité intellectuelle et artistique capable de créer et symbolise la révolution littéraire que constitua l'avènement du romantisme sous l'impulsion de Wordsworth et de Coleridge qui donnèrent naissance à une poésie lyrique débarrassée du carcan formel et intellectuel du classicisme.

La deuxième forme de modération concerne, une fois encore, la tempérance sexuelle. Comme nous l'avons déjà souligné, la figure de proue marmoréenne peut être interprétée comme le symbole de l'anéantissement du désir de Merlin. Cependant, l'épisode du naufrage permet également à Merlin de jouer un rôle proche de celui qu'il interprète dans « The Bridal of Triermain » de Walter Scott. En effet, dans cette œuvre, Merlin condamne à cinq cents ans de sommeil Gyneth, incarnation d'une féminité castratrice. Dans « The Egyptian Maid or the

[92]. Gidal, « Playing with Marbles », 6
[93]. Merriman, *The Flower of Kings,* 162.

Romance of the Water Lily », le sage est l'agent de rétribution de l'*hybris* du bateau née de sa sensualité arrogante :

> By magic domination
> The Heaven-permitted vent
> Of purblind mortal passion,
> Was wrought her punishment. (267)

La même conclusion s'impose donc pour les poèmes de Scott et de Wordsworth : il ne saurait y avoir de relations saines qu'avec une féminité tempérante telle que l'incarnent Gyneth à son réveil et la jeune fille égyptienne.

Dans « The Egyptian Maid or the Romance of the Water Lily », Wordsworth nous décrit un monde oscillant sans cesse entre deux pôles : l'Orient païen et l'Occident chrétien, le masculin et le féminin, l'apparence et la réalité. Pourtant, ces extrêmes ne sont pas inconciliables et gagnent, au contraire, à entrer en contact l'un avec l'autre. Ceci s'inscrit en adéquation avec l'idéal de modération religieuse et intellectuelle, de jugement face aux apparences et de tempérance sexuelle que l'auteur nous propose. La féminité, quant à elle, n'est pas considérée sans risque, comme en témoigne l'effet de « The Water Lily » sur Merlin, bien qu'elle puisse également conduire à un amour vertueux dans la foi, comme celui entre Galahad et la jeune égyptienne. Wordsworth crée un univers qui se révèle insaisissable mais également un poème dont la frontière entre hypotextes et création romantique s'avère aussi floue étant donnée la constante oscillation entre fidélité et liberté par rapport aux modèles médiévaux. Le même constat, en ce qui concerne l'intertextualité, peut être fait du poème écrit par Letitia Landon et intitulé « A Legend of Tintagel Castle » dans lequel elle dénonce la victimisation de la femme par la gent masculine grâce à un tissage entre modèles médiévaux, antiques, romantiques et création personnelle.

VI. LETITIA LANDON : DE LA DEESSE DE L'AMOUR A LA FEMME ABANDONNEE

Letitia Landon (1802-1838) fut une romancière et poète britannique connue également sous les initiales L. E. L. Ses œuvres littéraires rencontrèrent un vif succès à l'époque romantique et elle écrivit, en outre, de nombreux articles dans la presse. Néanmoins, sa célébrité fut aussi étroitement liée à sa vie privée dont les rebondissements sentimentaux la

menèrent jusqu'en Afrique du Sud pour épouser George Maclean et décéder peu de temps après dans d'obscures circonstances.

Dans un court poème intitulé « A Legend of Tintagel Castle » (1833), l'auteur raconte la séduction de Lancelot par une nymphe, puis l'abandon de cette dernière qui se laisse mourir de désespoir. La passion décrite par Landon oppose amour et guerre avant de faire rimer amour et tragédie.

A. AMOUR ET GUERRE

1. Vénus et Mars

Dès le début du poème, Lancelot est présenté comme une personnification de la guerre, tel le dieu Mars. Pourtant, son allure militaire surprend par son relâchement. En effet, en laissant flotter les rennes de son cheval et en se promenant tête nue, Lancelot semble disposé à mettre ses aventures chevaleresques entre parenthèses et se montre réceptif à la caresse du vent qui annonce celle encore plus douce de la nymphe habitant ces bois :

> Alone in the forest, Sir Lancelot rode,
> O'er the neck of his courser the reins lightly flowed,
> And beside hung his helmet, for bare was his brow
> To meet the soft breeze that was fanning him now.[94]

Quant à la dryade, elle s'apparente à Vénus par certains traits. Tout d'abord, son extrême beauté n'est pas sans évoquer celle de la déesse, « . . . a lady as lovely as lady can be . . . » (211). L'harmonieuse beauté de la nymphe est renforcée par l'harmonie sonore née d'une allitération en /l/. De plus, elle naît des eaux tel son modèle mythologique : « Lo, bright as a vision, and fair as a dream, / The face of a maiden is seen in the stream . . . » (211). A nouveau, une harmonie sonore est créée mais, cette fois-ci, grâce à l'emploi d'un spondée en tête du premier vers et d'un iambe au début du second suivis chacun par trois anapestes. La perfection de la construction des vers n'a d'égale que la perfection physique de la Dame.

L'évocation de Vénus provient également de l'association de la nymphe avec un attribut traditionnellement lié à la déesse de la beauté. Il s'agit du cygne transportant la dryade dans sa barque funéraire après sa mort due à son dépit amoureux : « And towed by two swans, a small vessel drew near . . . » (212). Cette image rappelle le cygne qui, traditionnellement, tire le char de Vénus et accompagne ceux qui s'abandonnent aux plaisirs amoureux. L'animal devient alors le signe de la dimension mythologique hypotextuelle du poème de Landon.

Enfin, « A Legend of Tintagel Castle » évoque le tableau de Sandro Botticelli *La Naissance de Vénus*[95] (1485-1486) par deux aspects. Tout d'abord, la description de la

[94] . L. Landon, *Selected Writings* (Peterborough : Broadview Literary Texts, 1997) 211.
[95].Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*, Galerie des Offices, Florence.

chevelure de la nymphe, « With her hair like a mantle of gold to her knee . . . » (211), renvoie à celle de la déesse dans le tableau précédemment cité. La présence du vent accompagne également la tragédie de la nymphe de sa rencontre avec Lancelot à la révélation de son identité lors de son dernier voyage jusqu'à Tintagel. Or, dans *La Naissance de Vénus*, Botticelli choisit de représenter Zéphir dans la partie gauche du tableau sous les traits d'un personnage ailé portant Vénus dans les bras. Georges Didi-Huberman souligne dans *L'Image survivante* le rapport étroit entre le vent et la nymphe/Vénus car, pour l'auteur, le vent est la représentation métaphorique de son désir : « *Ninfa*, on le comprend, donne la possible articulation de la « cause extérieure » – l'atmosphère, le vent – et de la « cause intérieure » qui est, fondamentalement, désir. Ninfa, avec ses cheveux et ses draperies en mouvement, apparaît ainsi comme un point de rencontre, toujours mouvant, entre le dehors et le dedans, la loi atmosphérique du vent et la loi viscérale du désir »[96]. Dans le poème de Letitia Landon, le vent annonce mais aussi clôt le spectacle du déchaînement de la passion de la nymphe à l'égard de Lancelot tout en renvoyant l'héroïne à son modèle mythologique mis en scène dans *La Naissance de Vénus.*

Lancelot et la nymphe s'apparentent donc aux personnages de Mars et Vénus ; de même leur relation amoureuse évoque nombre de toiles de la Renaissance qui les représentent tous deux réunis. Il n'est qu'à citer un autre tableau de Sandro Botticelli intitulé *Vénus et Mars*[97] (1483) dans lequel Mars est peint endormi aux côtés de Vénus. Voici l'analyse du tableau proposé par Sarah Carr-Gomm : « Ici, Vénus est gracieusement assise devant Mars épuisé. Rien ne peut réveiller ce dernier, ni les petits satyres insolents qui jouent avec sa lance, son casque et son armure, ni le bruit de la coquille à son oreille, ni le bourdonnement des guêpes autour de sa tête. Tant que Vénus aura les faveurs du dieu brutal de la guerre, la paix règnera sur la Terre »[98]. Telle Vénus, la nymphe tente de garder Lancelot à ses côtés et de le détourner de l'art de la guerre. Néanmoins, son pouvoir de séduction n'est que de courte durée car Lancelot finit par entendre l'appel des champs de bataille et abandonne sa maîtresse : « But the sound of the trumpet was heard from afar, / And Sir Lancelot rode forth again to the war . . . » (212).

La dryade du poème de Landon peut être perçue comme une « survivance »[99], pour reprendre la terminologie de Didi-Huberman, de la déesse antique Vénus. Cette ressemblance

---

[96]. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris : Les Editions de Minuit, 2002) 258.
[97]. Sandro Botticelli, *Vénus et Mars*, National Gallery, Londres.
[98]. S. Carr-Gomm, *Le Langage secret de la peinture* (Paris : Hachette, 2002) 10.
[99]. Didi-Huberman, *L'Image survivante,* 59.

s'associe à un autre modèle littéraire intertextuel, romantique cette fois-ci : la Belle Dame Sans Merci.

2. La Belle Dame Sans Merci

L'amour que la nymphe propose à Lancelot doit le conduire de l'activité du champ de bataille à la passivité. Ainsi, la dryade rêve à un amour pareil à des feuilles qui se replient sur elles-mêmes créant de la sorte un monde protégé des agressions extérieures :

> They might have been happy, if love could but learn
> A lesson from some flowers, and like their leaves turn
> Round their own inward world, their own fragrant nest,
> Content with its sweetness, content with its rest. (212)

L'idée de repli est suggérée par l'écriture répétitive de ces vers dont la circularité est d'ailleurs annoncée en début de vers par le mot « Round ». Le lecteur se trouve pris au piège de la répétition de « content », de « own » mais également de l'allitération en /w/ dans « own inward world » : l'entrelacs de la forme de cette lettre fait écho aux filets de la nymphe enserrant Lancelot.

La circularité de l'écriture poétique fait écho au refuge de la nymphe, symbole même du repli sur soi. En effet, elle entraîne Lancelot au fin fond d'une grotte où ce dernier connaît la volupté. La rencontre amoureuse dans les bois entre un chevalier et une nymphe, leur repli dans la grotte de cette dernière font penser aux personnages de « La Belle Dame Sans Merci », poème de John Keats, qui décrit la séduction fatale d'un chevalier par une dryade, thème qui inspira nombre de peintres préraphaélites au XIX[e] siècle. La description de la grotte de la nymphe dans le poème de Landon (« She led him away to an odorous cave, / Where the emerald spars shone like stars in the wave, / And the green moss and violets crowded beneath, / And the ash at the entrance hung down like a wreath » (211)) évoque la description de la grotte de la nymphe de Keats (« She took me to her elfin grot, / . . . And there we slumber'd on the moss . . . »[100]). Cette retraite dans une grotte s'apparente à un piège pour le chevalier qui se trouve englouti dans le royaume de la féminité. Comme Roland de Vaux emprisonné dans le château de sa dulcinée, Lancelot, et son équivalent dans le poème de Keats, sont entraînés dans un monde vaginal, un monde qui les réduit à la passivité et à l'émasculation. Gaston Bachelard souligne l'ambivalence de la grotte, terre féminine et mortifère : « La grotte est une demeure. Voilà l'image la plus claire. Mais du fait de l'appel des songes terrestres,

[100]. J. Keats, *The Poetical Works of John Keats* (Londres : Oxford University Press, 1934) 355.

cette demeure est à la fois la première demeure et la dernière demeure. Elle devient une image de la maternité, de la mort »[101]. Pourtant, une grande différence émerge entre Lancelot et le héros de Keats. En effet, chez Keats, le chevalier périt sous le joug de la séduction de la nymphe, tandis que, chez Landon, Lancelot se détache de la dryade et l'abandonne à son désespoir pour partir séduire une autre femme.

Landon rapproche sa nymphe de deux modèles artistiques préexistants, Vénus et la Belle Dans Sans Merci, afin de mettre en exergue l'opposition entre amour et guerre mais également entre repli sur soi féminin et esprit de conquête masculin. Cependant, l'abandon final de la nymphe par Lancelot nous amène à rapprocher amour et tragédie et à comparer la nymphe à un autre modèle littéraire intertextuel, Elaine d'Astolat, et à l'auteur elle-même.

B. AMOUR ET TRAGEDIE

1. Elaine d'Astolat

Sous la plume de Landon, Lancelot devient un personnage sombre, volage et sans scrupules. Ainsi, dès sa première apparition, il semble annoncer la destruction future de la nymphe, écrasant de tout son poids la douce nature environnante : « And "the flowers of the forest" were many and sweet, / Which crushed at each step by his proud courser's feet, / Gave forth all their fragrance . . . » (211). Les guillemets qui enserrent la référence aux fleurs dans la citation précédente peuvent être interprétés comme le signe de la valeur métaphorique de cette expression, les fleurs de la forêt symbolisant la dryade. D'ailleurs, bien que ce dernier terme ne soit pas mentionné dans le poème de Landon, il est à noter que le mot dryade désigne à la fois une nymphe protectrice de la forêt mais également une plante rosacée vivace à grandes fleurs blanches qui croît dans les montagnes. Quant à la noirceur de Lancelot, absente des hypotextes médiévaux, elle est aussi suggérée par la comparaison du chevalier à une ombre contrastant avec la clarté des amours à la cour du roi Arthur :

> There was many a fair dame, and many a knight,
> Made the banks of the river like fairy-land bright ;
> And among those whose shadow was cast on the tide,
> Was Lancelot kneeling near Genevra's side. (212)

L'ombre du héros masculin fait, sans aucun doute, référence à l'abandon de la nymphe par Lancelot couplé à sa relation adultère avec la femme du souverain.

La mort de la nymphe, suite à son amour non partagé pour le sombre Lancelot, rappelle une autre figure qui apparaît dans *Le Morte D'Arthur* de Thomas Malory : il s'agit d'Elaine

[101]. G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité* (Paris : Librairie José Corti, 1948) 208.

d'Astolat. En effet, telle la dryade de Landon, elle se meurt d'amour pour Lancelot dont le cœur est pris par Guenièvre. Ce personnage connut un immense succès au XIX[e] siècle en peinture et en littérature grâce à Alfred Tennyson qui fit d'elle l'héroïne d'un des chapitres d'*Idylls of the King* et, surtout, de son poème intitulé « The Lady of Shalott ». Roger Simpson souligne les traits communs entre la tragédie sentimentale de la nymphe de Landon et celle de la Dame d'Escalot de Tennyson dans les termes suivants :

> It would appear unlikely that either Tennyson or Landon knew of the other's poem before publication, but there are distant affinities between the two treatments. Both, for example, adopt a similar stratagem for the encounter between Lancelot and the lady in that the first glimpse is of a reflection – from a brook in Landon, a mirror in Tennyson. Most notably, both versions intensify the privacy of the relationship between the lady and Lancelot : lacking a conventional background of family and attendants, both heroines are further isolated by their aura of faerie.[102]

La dryade fait écho à Vénus et à La Belle Dame Sans Merci par son charme séducteur. Néanmoins, son abandon par Lancelot nous permet de la rapprocher du personnage hypotextuel de Malory, Elaine d'Astolat, réapparaissant plus tard au XIX[e] sous le nom de Dame d'Escalot. Enfin, derrière tous ces masques mythologiques et littéraires, la nymphe se révèle être le miroir tragique de sa propre créatrice.

2. Le mythe de la femme abandonnée

Comme nous avons déjà pu le souligner, Letitia Landon connut une grande popularité à l'époque romantique du fait de ses écrits mais également en raison de sa vie sentimentale tumultueuse. L'abandon de la nymphe par Lancelot et sa mort semblent annoncer l'histoire de l'auteur qui connut elle aussi une fin tragique s'apparentant à un suicide après que son époux la délaissa pour sa maîtresse. Landon apparut aux yeux de ses contemporains comme l'incarnation de la femme abandonnée et trahie par son mari. De plus, la poésie de Landon est peuplée de femme victimes de leur amour unilatéral. Tricia Lootens présente, elle aussi, Landon en porte-parole de l'amour malheureux : « Vanity, vanity : the refrain echoes throughout Landon's work. The vanity of love ; that of the poetic frame – these we have already grown accustomed to consider as her themes »[103]. L'amour n'est qu'illusion et ne dure qu'un temps : telle est la triste conclusion de « A Legend of Tintagel Castle » :

> And these are love's records ; a vow and a dream,
> And the sweet shadow passes away from life's stream :

[102]. R. Simpson, « Landon's 'A Legend of Tintagel Castle' : Another Analogue of Tennyson's 'The Lady of Shalott' », *Tennyson Research Bulletin* 5.3 (nov. 1981) 180.

[103]. T. Lootens, « Receiving the Legend, Rethinking the Writer : Letitia Landon and the Poetess Tradition » dans *Romanticism and Women Poets : Opening the Doors of Reception.* Ed. H. Krammer Linkin et S. C. Behrendt (Lexington : University Press of Kentucky, 1999) 252.

Too late we awake to regret – but what tears
Can bring back the waste to our hearts and our years ! (212)

Dans cet extrait, la triste nature chimérique de l'amour est suggérée par l'utilisation de « a dream », « a shadow » mais aussi par l'allitération en /s/ du deuxième vers qui vient renforcer l'image de l'amour coulant inexorablement entre les doigts des amants, tel le flot de la vie mentionné par l'auteur. Bien que cette histoire s'inscrive dans un cadre mythologique, étant donnée la nature féérique de la dryade, le fait que cette dernière ne soit jamais nommée autrement que par « a maiden », « a lady », « She » donne la possibilité à chaque lectrice de s'identifier à l'héroïne délaissée.

Landon tisse dans son poème arthurien nombre de références à d'autres figures mythologiques et littéraires préexistantes ou contemporaines, déesses ou victimes de l'amour. « A Legend of Tintagel Castle » permet à l'auteur de mettre en lumière la noirceur amoureuse de Lancelot, digne représentant de la gent masculine à ses yeux. Ce faisant, Landon s'éloigne des hypotextes médiévaux qui firent toujours de Lancelot un modèle de vertu et de fidélité amoureuse afin de servir sa propre vision poétique et tragique de l'amour dans laquelle la femme abandonnée devient un personnage incontournable.

En ce qui concerne les prémisses du Renouveau Arthurien à l'époque romantique, les quatre auteurs étudiés précédemment se rejoignent dans leur utilisation très libre des hypotextes. En effet, les motifs médiévaux n'apparaissent que sous forme de traces et tous n'hésitent pas à tisser les légendes arthuriennes avec d'autres légendes galloises, antiques, contemporaines et avec leurs propres créations personnelles transformant l'histoire originelle. Par conséquent, la multiplicité des liens hypertextuels et hyperpicturaux, pour reprendre l'expression de Liliane Louvel[104], fait de la culture du lecteur (qu'elle soit littéraire ou artistique de manière plus générale) une des clés de l'acte de lecture des transpositions romantiques car, comme le souligne Michel Riffaterre, « Un lecteur qui partage la culture de l'auteur aura évidemment un intertexte plus riche »[105]. En effet, ce « moi » défini par Barthes comme « une pluralité d'autres textes »[106] se trouve confronté à un tissage de sources hypotextuelles et hypopicturales pléthoriques qu'il s'agit de démêler et qui montrent une fidélité ténue aux légendes arthuriennes médiévales : la matière de Bretagne est ainsi mise sur le même pied d'égalité par les écrivains romantiques que n'importe quelle autre légende.

[104]. Louvel, *L'Oeil du texte,* 155.
[105] . Riffaterre, *La Production du texte,* 86.
[106]. R. Barthes, *S/Z* (Paris : Editions du Seuil, 1970) 16.

James Douglas Merriman souligne les limites des œuvres nées lors de cette première période du Renouveau Arthurien :

> But at the same time, none of these Romantic treatments, it must be confessed, managed to exploit to the full the potentialities of the subject. . . . At any rate, whether the blame be laid to the irreconcilable conflict of antiquarian impulse and the nature of romance, or to the simple inadequacy of such writers as Thelwall or Heber, or to the unsuitableness of the material itself to the special genius of Scott and Wordsworth, the fact remains that all the Romantic versions of the Arthurian story are stillborn. Their interest as groping efforts to deal with the great mythic subject of the Middle Ages and as illustrations of the difficulties inherent in the material is considerable, but their actual contribution to the development of the Arthurian legend is small.[107]

Le traitement parodique, burlesque réservé à la matière de Bretagne par Peacock est souvent dénigrant ; à l'opposé, Scott initie à l'époque romantique une utilisation respectueuse des légendes arthuriennes, position qui sera d'ailleurs conservée par la majorité des écrivains victoriens. Quoi qu'il en soit, tous utilisent leurs réécritures afin de délivrer un message social ou moral sur leurs contemporains. D'un côté, Peacock et Scott se servent des légendes de la Table Ronde à des fins satiriques stigmatisant les travers de la société du XIX^{e} siècle. D'un autre côté, les poèmes de Scott et de Wordsworth prônent la méfiance à l'égard des apparences et à l'égard des femmes. En cela, ils préfigurent les transpositions des légendes arthuriennes réalisées à l'époque suivante car Lord Alfred Tennyson et Matthew Arnold proposent également des modèles de vertu où prévalent la tempérance et surtout la soumission de la sensualité féminine. Enfin, le poème de Landon, seule œuvre de notre corpus à avoir été écrite par une femme, s'inscrit en opposition avec les œuvres de Scott et de Wordsworth, mais aussi de Tennyson et d'Arnold comme nous allons à présent le montrer, car l'auteur tente désespérément de faire entendre sa défense de la cause féminine face à l'oppression du monde masculin.

[107]. Merriman, *The Flower of Kings,* 174-5.

Chapitre II

LEGENDES ARTHURIENNES ET MORALITE VICTORIENNE

Liste des abréviations des œuvres de Tennyson utilisées dans le deuxième chapitre

IK = *Idylls of the King*

LS = « Lady of Shalott » (1842)

SLQG = « Sir Launcelot and Queen Guinevere. A Fragment »

MG = « Merlin and the Gleam »

MA = « Morte D'Arthur »

SG = « Sir Galahad »

Lors de notre étude des prémisses de la résurgence des légendes arthuriennes à l'époque romantique, nous avons pu constater une tendance annonciatrice du traitement de la matière de Bretagne à l'époque victorienne : en effet, les écrits de Walter Scott et de William Wordsworth se caractérisent par une vision dichotomique du monde. Il n'est qu'à rappeler l'opposition entre la nature et l'artifice mise en exergue par le premier alors que le second insiste sur la frontière, quoique perméable, entre l'Orient païen et l'Occident chrétien. Les deux auteurs se rejoignent également dans leur mise en relief d'un contraste existant entre le monde des apparences et celui de l'essence et de la nécessité de le dépasser.

Les transpositions des légendes arthuriennes que nous allons à présent considérer s'inscrivent dans la continuité voire l'amplification de ce phénomène. Les oppositions sont clairement posées mais ne sont plus dépassées ; ce constat s'applique tout particulièrement aux œuvres arthuriennes des deux auteurs victoriens suivants : Lord Alfred Tennyson et Matthew Arnold. Tennyson justifia d'ailleurs l'écriture de son œuvre principale *Idylls of the King* comme la présentation de modèles féminins antinomiques à méditer par ses contemporains : la femme vertueuse s'oppose ainsi à la femme pervertie par la luxure, l'ambition ou la soif de liberté. La publication des premiers poèmes qui furent par la suite regroupés sous le titre d'*Idylls of the King* se fit de manière manichéenne sous celui de *The True and the False* :

> The four idylls published by Tennyson in 1859 –"Vivien", "Guinevere", "Enid", and "Elaine" – under the general title *The True and the False* focus on the polar extremes of feminine purity and carnality, and however the author may have altered his plans for the book in the following years, his emphasis on the corrosiveness of female sexuality never changed.[108]

Cette bipolarité de la nature féminine est illustrée par une citation d'*Idylls of the King* dans laquelle Merlin assure qu'il n'y a que deux visages possibles pour la femme : soit celui de l'ange, soit celui du démon alors que l'homme, quant à lui, peut composer entre ces deux extrémités : « For men at most differ as Heaven and earth, / But women, worst and best, as Heaven and Hell »[109]. Le même constat peut être fait au sujet du poème de Matthew Arnold intitulé « Tristram and Isolde » car il oppose aussi deux types antinomiques de personnalité féminine : la voluptueuse Iseult d'Irlande y affronte la chaste Iseult de Bretagne.

[108]. E. L. Gilbert, « The Female King : Tennyson's Arthurian Apocalypse » dans *Speaking of Gender*. Ed. E. Showalter (Londres : Routledge, 1989) 164.
[109]. A. Tennyson, *Idylls of the King* (Londres : Penguin Books, 1983, 1996) 163.

I. LES FEMMES ET LE DESIR DANS LA SOCIETE VICTORIENNE

Cette élaboration dichotomique de typologies de comportement au XIX[e] siècle est une manifestation de la pensée arborescente analysée par Gilles Deleuze et Félix Gattari. En effet, dans *Mille plateaux*, les auteurs opposent « l'arbre-racine », à la structure binaire, au « rhizome » dont les ramifications sont multiples. Selon eux, la pensée occidentale est placée sous le sceau de « la loi de l'Un qui devient deux, puis deux qui deviennent quatre… La logique binaire est la réalité spirituelle de l'arbre-racine »[110]. La littérature arthurienne est un exemple de la pensée arborescente pour deux raisons. Tout d'abord, toutes les transpositions de la matière de Bretagne impliquent des racines hypotextuelles : ainsi, « l'arbre est filiation »[111]. Dès lors, il n'est pas surprenant que la filiation implique la logique du calque et de la reproduction de modèles antérieurs : « L'arbre articule et hiérarchise des calques, les calques sont comme les feuilles de l'arbre »[112]. Deleuze et Gattari placent toute littérature dans une perspective intertextuelle, insistant sur ce modèle arborescent qui emprisonne la création artistique : « Culturel, le livre est forcément un calque : calque de lui-même déjà, calque du livre précédent du même auteur, calque d'autres livres quelles qu'en soient les différences, décalquage interminable de concepts et de mots en place, décalquage du monde présent, passé ou à venir »[113]. Cette définition de la pensée arborescente se révèle particulièrement proche de celle de l'*affiliation* développée par Edward W. Saïd, insistant elle aussi sur la dimension tentaculaire d'un texte qui ne cesse d'évoluer sous de multiples influences passées mais également présentes :

> Perhaps one way of imagining the critical issue of aesthetic genesis is to view the text as a dynamic field, rather than as a static block, of words. This field has a certain range of reference, a system of tentacles (which I have been calling affiliative) partly potential, partly actual : to the author, to the reader, to a historical situation, to other texts, to the past and present.[114]

De plus, la structure binaire qui sous-tend les textes écrits par Scott et Wordsworth à l'époque romantique et par Tennyson et Arnold à l'époque victorienne s'inscrit aussi dans le cadre de la pensée arborescente. La « loi de l'Un qui devient deux » est représentée par le

[110]. G. Deleuze et F. Gattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (Paris : Les Editions de Minuit, 1980) 11.
[111]. Deleuze et F. Gattari, *Mille plateaux*, 36.
[112]. Deleuze et F. Gattari, *Mille plateaux*, 20.
[113]. Deleuze et F. Gattari, *Mille plateaux*, 35.
[114]. Saïd, *The World, the Text, the Critic*, 157.

monde qui se divise entre Orient et Occident, nature et artifice, apparences et réalité mais aussi par la femme qui peut apparaître sous deux visages : celui de l'épouse vertueuse, c'est-à-dire chaste et soumise, ou bien celui de la femme dépravée sexuellement et amoureuse de liberté. La pensée arborescente apparaît dans la littérature mais également dans la corporalité occidentale comme le soulignent Deleuze et Gattari : « Chez nous, l'arbre s'est planté dans les corps, il a durci et stratifié les sexes »[115]. Certes, le fait que l'arbre soit lié à la généalogie, à la filiation justifie son implantation dans le corps occidental mais la dimension binaire de la pensée arborescente explique également l'opposition particulièrement pesante à l'époque victorienne entre un corps féminin sexué et un autre non pas asexué mais « désexué » par la société.

Les transpositions des légendes arthuriennes au XIX[e] siècle illustrent la pensée arborescente définie par Deleuze et Gattari par leur filiation intertextuelle et par leur dimension binaire. A l'époque victorienne, c'est la représentation de la femme, de son corps, de son désir et, par la même occasion, du désir de l'homme face à l'Altérité féminine qui se retrouve mise sur le devant de la scène. Pour comprendre la perspective dichotomique qui domine la réécriture des légendes arthuriennes à l'époque victorienne, il faut se tourner non plus uniquement vers les modèles littéraires des hypotextes médiévaux mais aussi vers les modèles idéels qui concernent la femme dans la société du XIX[e]. En effet, rappelons avec Roland Barthes qu'il n'existe pas de degré zéro de l'écriture dégagée du poids de la société dans laquelle crée l'artiste : « . . . [c]'est sous la pression de l'Histoire et de la Tradition, que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné »[116].

A. L'ANGE DE LA MAISON FACE A LA PROSTITUEE

Nous avons souligné, dans le cadre de notre premier chapitre, que la femme dans la société du Moyen Âge était loin de jouer le rôle valorisant de la littérature arthurienne de la même époque. Elle était prisonnière d'une identité, celle de digne descendante d'Eve, la grande pécheresse, carcan dans lequel les hommes se complaisaient à l'enfermer afin de se protéger du mystère qui l'entourait. Les hommes du Moyen Âge, en présentant la femme comme un être luxurieux et tentateur, justifiaient non seulement leur domination de cet être dangereux mais aussi leur propre faiblesse face à la chair en assumant le rôle de simples victimes du sexe faible. A l'époque victorienne, la considération de la femme dans la société rejoint l'extrême opposé car elle devient un ange bienfaiteur pour la gent masculine. En effet,

[115]. Deleuze et F. Gattari, *Mille plateaux*, 28.
[116]. R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris : Editions du Seuil, 1953) 27.

les hommes de la bourgeoisie de l'époque érigent le culte de l'épouse et de la mère au foyer, responsable du bonheur des enfants mais surtout de celui du mari au sein d'un espace sacré : la maison. D'ailleurs, le symbole de ce nouveau rôle n'est autre que la reine Victoria, épouse et mère modèle d'une large famille. La femme mariée et la mère deviennent une sorte de rocher auquel les hommes peuvent se raccrocher alors qu'ils se sentent emportés par les flots tumultueux du Darwinisme et du matérialisme. De fait, le sentiment dominant à cette époque est celui de l'incertitude sur le plan religieux à cause de l'impact qu'a la théorie de Darwin sur l'origine de l'homme mettant à mal la version de la Genèse. Mais cette incertitude se retrouve également face à l'industrialisation croissante qui s'accompagne d'un agrandissement des villes, désormais tentaculaires, dans lesquelles les individus ne sont plus que des serviteurs anonymes du dieu Mammon. Face au développement du matérialisme et de l'athéisme, ou tout au moins de l'agnosticisme, la femme est élevée au rang de nouvelle garante de la moralité et de la vertu dans un monde menacé par le vice, mais aussi au rang d'ange protecteur étroitement associé à l'univers domestique comme le souligne Duncan Crow en citant les mots de Ruskin :

> A woman's object in domestic life should be 'the promotion of the happiness of others', especially, of course, the happiness of her husband. It was her duty to provide a place of refuge, a sanctuary from the remorseless skin game outside. She was the guardian angel of the citadel of respectability. In John Ruskin's phrase she was the queen in 'a walled garden', who must refine man's baser instincts by giving him an all-encompassing desexualized womb into which he could retreat – 'home is always around her'.[117]

L'emploi du terme « desexualized » est d'une importance capitale dans l'étude de l'idéalisation de la femme victorienne : en effet, la transformation de la maison en un lieu sacré dominé par la figure de l'ange s'accompagne de l'éradication du désir au sein de cet espace. Ainsi, l'acte sexuel est perçu seulement comme l'accomplissement d'un devoir pour la femme qui se doit de se sacrifier afin de permettre à son mari de satisfaire ses besoins primaires dans le cadre légal et béni du mariage :

> One notable consequence of making the drawing-room into the citadel of respectability was a fundamental change in the social attitude towards sex and its place in human relations. As part of the grand strategy for civilizing society so that it became safe for the rising middle class it was deemed necessary to tame the savagery of sex so that it was no longer the gambolling cruel priapic anarchist that brought misrule through the carefully daubed dykes of propriety. The way to achieve this most effectively, it seemed to the collective subconscious of the 'civilizers', was to ban sex as far as possible from everyday life and to enlarge to its fullest extent the interpretation of the sixth commandment so that it brought social anathema and hell-fire not only on adultery but on all lewd thoughts and fumblings.
>
> The first step was to drive sex out of the respectable household.[118]

[117]. D. Crow, *The Victorian Woman* (Londres : George Allen & Unwin Ltd, 1971) 52.
[118]. Crow, *The Victorian Woman*, 24-5.

Le regain du culte de la pureté et la condamnation de tout ce qui se rapporte de près ou de loin à la sexualité sont liés au Renouveau Evangélique (Evangelical Revival) comme le remarque Walter E. Houghton : « There is of course, no mystery about the primary source of the ethic of purity and the social taboos that accompanied it. The Evangelical revival in a middle class now strong enough to impose its mores on society, and all the more determined to do so because of its disgusted reaction against the license of the Regency, is the crucial factor »[119]. Idéaliser la femme en tant qu'épouse, faire d'elle un être frigide, condamner les pulsions sexuelles, en un mot chasser le désir au sein du couple, tout ceci a pour conséquence une très forte progression de la prostitution présentée comme le fléau de la société victorienne. Ainsi s'instaure la dichotomie caractéristique de cette époque entre l'épouse enchaînée à la pureté et la prostituée donnant l'opportunité aux hommes de satisfaire leur nature instinctive : « The prostitute was the enemy of sexual purity. She was also in many ways its product. For Victorian sexual fears and sexual idealism were often counter-productive in effect, creating both a supply of potential customers for the prostitute and also a situation in which she was paradoxically not only the enemy, but the ally, of the purity ideal »[120]. L'émergence à l'époque victorienne de la figure de la prostituée dans la société, mais aussi dans la littérature et dans l'art, témoigne de l'échec de l'épouse en tant que nouveau guide permettant à l'homme de dépasser ses doutes, ses faiblesses et le chaos de ses pulsions sexuelles. « L'ange de la maison », pour reprendre le titre du poème de Coventry Patmore, en étant mis sur un piédestal inaccessible et en condamnant le désir au sein du couple institutionnel, s'oppose à la dame courtoise du Moyen Âge qui permettait à l'homme de s'élever. La pureté de l'épouse victorienne, ou tout au moins du modèle idéel, ne fit que renforcer la culpabilité de l'homme incapable de refouler son désir et de faire le deuil de sa nature instinctive.

Dès lors, il apparaît que la dichotomie établie entre la femme vertueuse et la femme dépravée est symptomatique d'un « malaise dans la civilisation » victorienne, pour reprendre l'expression de Freud, et nous invite à analyser d'un point de vue psychanalytique, puis historique la place du désir dans la société de cette époque.

B. LE DESIR A L'EPOQUE VICTORIENNE

1. Un conflit entre l'âme et le corps

[119]. W. E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind 1830-1870* (Londres : Yale University Press, 1976) 359.
[120]. E. Trudgill, *Madonnas and Magdalens. The Origins and Development of Victorian Sexual Attitudes* (Londres : William Heinemann Ltd, 1976) 119.

Pour Freud, le psychisme d'un individu repose sur un équilibre fragile entre son Moi et son Surmoi individuels auxquels se rajoute son Çà ; mais il souligne dans *Malaise dans la civilisation* l'existence, de surcroît, d'une opposition entre le Moi individuel et le Surmoi social émanant de la collectivité dans laquelle vivent les êtres humains : « . . . la communauté elle aussi développe un Surmoi dont l'influence préside à l'évolution culturelle »[121]. De plus, il insiste sur le caractère souvent irréalisable des exigences du Surmoi collectif et des conséquences néfastes sur les individus qui se sentent coupables de ne pas pouvoir tenir les impératifs édictés par leurs pairs :

> . . . nous sommes en droit d'adresser des reproches analogues au Surmoi collectif touchant ses exigences éthiques. Car lui non plus ne se soucie pas assez de la constitution psychique humaine : il édicte une loi et ne se demande pas s'il est possible à l'homme de la suivre. Il présume bien plutôt que tout ce qu'on lui impose est psychologiquement possible au Moi humain, et que ce Moi jouit d'une autorité illimitée sur son soi. C'est là une erreur ; même chez l'homme prétendu normal, la domination du soi par le Moi ne peut dépasser certaines limites.[122]

Les êtres humains en général, mais plus particulièrement les Victoriens ployant sous le poids des injonctions religieuses, sociales et culturelles, notamment en matière de sexualité, se retrouvent pris au piège de l'opposition pascalienne entre l'ange et la bête. Leur tendance à s'inscrire plus dans la deuxième catégorie que la première, étant donné que la prostitution était considérée à l'époque comme le premier fléau de la société victorienne[123], les condamne à développer une « angoisse de la conscience morale »[124].

De même, pour Jung, l'homme souffre de ne pouvoir vivre en toute impunité sa part d'animalité que la morale de chaque civilisation combat, telle la morale chrétienne dans le monde occidental. L'homme lutte donc de façon permanente contre sa nature instinctive que la morale considère comme dégradante et indigne. Toutefois, son animalité résiste et rejoint le monde de l'inconscient avant de resurgir toujours plus forte et tourmentante : « Comme on le sait, le processus même de la civilisation consiste en un domptage progressif de tout ce qu'il y a d'animalité dans l'homme ; il s'agit bel et bien d'une domestication qui ne saurait aller sans révolte de la part de sa nature animale, assoiffée de liberté »[125]. A l'époque médiévale et peut-être encore plus à l'époque victorienne qui se caractérisent toutes deux par la prédominance de la morale sur l'instinct, nous sommes loin de l'équilibre entre ces deux extrêmes préconisé par Jung : « *Trop d'animalité défigure l'homme civilisé, trop de culture crée des animaux*

[121]. S. Freud, *Malaise dans la civilisation* (Paris : Presses Universitaires de France, 1971) 102.
[122]. Freud, *Malaise dans la civilisation,* 104.
[123]. Voir M. Charlot et R. Marx, *La Société victorienne* (Paris : Armand Colin, 1978) 160-65 pour avoir une évaluation chiffrée de ce « mal social ». Il n'est qu'à citer Whitehorne qui estime le nombre de prostituées en 1858 à 83 000, soit 1/6^{e} des femmes non mariées.
[124]. Freud, *Malaise dans la civilisation,* 103.
[125]. C.G. Jung, *Psychologie de l'inconscient* (Genève : Librairie de l'Université, Georg & Cie, 1963) 47.

malades »[126] (en italique dans le texte). Ce trop plein de culture mène l'homme aux tourments de la culpabilité due à son incapacité à faire le deuil de sa nature instinctive liée au corps, à ses besoins et à leurs manifestations. Ainsi, comme le souligne Jung, l'ennemi de la civilisation est incontestablement le corps humain que combattent, par exemple, les préceptes et les dogmes du christianisme. Ce conflit entraîne nombre de souffrances chez les croyants à qui l'on refuse le droit d'assumer une partie de leur identité :

> Or, ce corps est un animal, avec une âme d'animal, c'est-à-dire qu'il est un système vivant qui obéit de façon absolue à l'instinct. S'allier à cette ombre, cela revient à accepter l'instinct et à accepter aussi ses dynamismes gigantesques, qui menacent à l'arrière-plan. Or, c'est précisément de cela que la morale ascétique du christianisme veut nous libérer, au risque de perturber, au plus profond de lui-même, la nature animale de l'homme.[127]

La civilisation lutte contre l'instinct incarné par le corps dont les moindres manifestations doivent être ignorées, méprisées et refoulées. La moralité de la civilisation chrétienne combat tout particulièrement le désir et sa satisfaction par le plaisir sexuel, faisant de celui-ci la cause de tous les maux de l'humanité.

Il nous importe dès lors d'apporter également un point de vue historique afin d'essayer de comprendre les différentes causes à l'origine d'un tel conflit entre l'âme et le corps, entre désir individuel et injonctions de la société à l'époque victorienne.

2. « Pouvoir-savoir-plaisir »[128]

Michel Foucault dans *Histoire de la sexualité* tente d'analyser l'évolution de la société dans son rapport au sexe. Selon lui, un changement s'initia au XVII[e] siècle et se développa jusqu'au XIX[e] lorsque la bourgeoisie se découvrit un corps et un sexe précieux et ressentit la nécessité d'en prendre soin afin d'assurer sa filiation biologique, mais surtout sa différentiation sociale d'avec le sang de la noblesse :

> Et loin que la classe qui devenait hégémonique au XVIII[e] siècle ait cru devoir amputer son corps d'un sexe inutile, dépensier et dangereux dès lors qu'il n'était pas voué à la seule reproduction, on peut dire au contraire qu'elle s'est donné un corps à soigner, à protéger, à cultiver, à préserver de tous les dangers et de tous les contacts, à isoler des autres pour qu'il garde sa valeur différentielle ; et cela en se donnant, entre autres moyens, une technologie du sexe.[129]

Par le biais d'une « technologie du sexe », les classes bourgeoises dominantes qui avaient ressenti le besoin de s'occuper de leur corps décidèrent d'étendre cette préoccupation aux

[126]. Jung, *Psychologie de l'inconscient*, 62.
[127]. Jung, *Psychologie de l'inconscient*, 65.
[128]. M. Foucault, *Histoire de la sexualité. I La Volonté de savoir* (Paris : Editions Gallimard, 1976) 19.
[129]. Foucault, *Histoire de la sexualité. I*, 163.

classes inférieures, cette fois-ci dans une perspective économique : le fait de canaliser l'énergie sexuelle permettait de ne pas altérer la force de travail. La « bio-politique » de cette époque visait au contrôle des individus par une régularisation normative des corps :

> Quant aux mécanismes de sexualisation, ils les ont pénétrés lentement, et sans doute en trois étapes successives. D'abord à propos des problèmes de natalité, lorsqu'il fut découvert, à la fin du XVIII^e^ siècle, que l'art de tromper la nature n'était pas le privilège des citadins et des débauchés, mais qu'il était connu et pratiqué par ceux qui, tout proches de la nature elle-même, auraient dû plus que tous les autres y répugner. Ensuite lorsque l'organisation de la famille « canonique » a paru, autour des années 1830, un instrument de contrôle politique et de régulation économique indispensable à l'assujettissement du prolétariat urbain : grande campagne pour la « moralisation des classes pauvres ». Enfin lorsque se développa à la fin du XIX^e^ siècle le contrôle judiciaire et médical des perversions, au nom d'une protection générale de la société et de la race. On peut dire qu'alors le dispositif de « sexualité », élaboré sous ses formes les plus complexes, les plus intenses pour et par les classes privilégiées, s'est diffusé dans le corps social tout entier.[130]

Au fil du XIX^e^ siècle, la préoccupation des corps se diffusa à toutes les couches sociales et il apparut aux yeux des classes dominantes, par conséquent, que le seul moyen de conserver une différenciation sociale par rapport aux classes ouvrières était de réprimer le sexe :

> Un peu comme la bourgeoisie avait, à la fin du XVIII^e^ siècle, opposé au sang valeureux des nobles son propre corps et sa sexualité précieuse, elle va, à la fin du XIX^e^ siècle, chercher à redéfinir la spécificité de la sienne en face de celle des autres, reprendre différentiellement sa propre sexualité, tracer une ligne de partage qui singularise et protège son corps. Cette ligne ne sera plus celle qui instaure la sexualité, mais une ligne qui au contraire la barre ; c'est l'interdit qui fera la différence, ou du moins la manière dont il s'exerce et la rigueur avec laquelle il est imposé.[131]

Dès lors, bien que le sexe chez la bourgeoisie victorienne restât pour eux une préoccupation médicale et sociale, il n'en passa pas moins sous le joug du silence et de la pudeur. Foucault souligne le caractère « accidentel » du comportement victorien car un souci croissant pour le sexe et pour sa répression s'accompagne traditionnellement d'une place grandissante du corps dans le discours : « L'accident historique, ce seraient plutôt les pudeurs du « puritanisme victorien » ; elles seraient en tout cas une péripétie, un raffinement, un retournement tactique dans le grand processus de mise en discours du sexe »[132]. Pourtant, l'effet de ses pudeurs fut de rendre le sexe encore plus présent en le dissimulant derrière un masque de décence : « Caché le sexe ? Dérobé par de nouvelles pudeurs, maintenu sous le boisseau par les exigences mornes de la société bourgeoise ? Incandescent au contraire. Il a été placé, voici plusieurs centaines d'années, au centre d'une formidable *pétition de savoir* »[133].

---

[130]. Foucault, *Histoire de la sexualité. I,* 160-1.
[131]. Foucault, *Histoire de la sexualité. I,* 169.
[132]. Foucault, *Histoire de la sexualité. I,* 32.
[133]. Foucault, *Histoire de la sexualité. I,* 102.

La société victorienne se caractérise par une omniprésence de la préoccupation pour la sexualité dans toutes les couches sociales, mais aussi par sa répression et sa mise sous silence par la bourgeoisie responsable de l'élaboration et de la diffusion des modèles idéels. Par conséquent, nous pouvons nous interroger sur l'impact de ces idéaux sociaux et culturels sur la création artistique de l'époque victorienne : dans quelle mesure les transpositions des légendes arthuriennes écrites par Lord Alfred Tennyson et Matthew Arnold se font-elles les calques des idéaux culturels de la société et de sa représentation binaire de la femme et du désir ?

II. LORD ALFRED TENNYSON : ART ET MORALITE

Lord Alfred Tennyson (1809-1892) fut l'un des poètes les plus marquants de l'époque victorienne : son talent fut d'ailleurs consacré en 1850 lors de sa nomination comme poète officiel de la Grande-Bretagne succédant ainsi à William Wordsworth. Ses poèmes les plus célèbres furent publiés dès 1833 et témoignèrent d'un goût déjà très prononcé pour l'épopée et les légendes arthuriennes. Néanmoins, suite à des drames personnels et familiaux, il se consacra ensuite à une décennie d'étude et de silence. En 1842, Tennyson renoua avec la publication grâce à deux volumes de ses *Poems.* L'auteur rencontra un tel succès qu'il fut reconnu comme le plus grand poète de son temps. Tennyson revint encore aux légendes arthuriennes lorsqu'il écrivit sur plus de vingt-cinq ans les différents poèmes qui allaient constituer une fois rassemblés *Idylls of the King,* une suite de romances écrites en vers libres. Ses ouvrages sont l'illustration de son attrait pour une grande variété de genres poétiques et de techniques de versification.

Les transpositions des légendes arthuriennes écrites par Lord Alfred Tennyson sont les poèmes suivants : « The Lady of Shalott » dont la première version fut écrite en 1833 et la deuxième en 1842, « Le Morte D'Arthur » (1842), « Sir Galahad » (1842), « Sir Launcelot and Queen Guinevere » (1842), « Merlin and the Gleam » (1889) et, bien sûr, *Idylls of the King* (1859-1885).

L'œuvre arthurienne de Tennyson s'articule autour de grands axes dichotomiques : en effet, reflétant la pensée occidentale arborescente définie par Deleuze et Gattari, le poète officiel présente des types de comportement, aussi bien pour les femmes que pour les hommes, de même qu'un rapport au désir qui se font les miroirs des modèles idéels de la

société victorienne. Tennyson utilise également la matière de Bretagne afin de mener une réflexion sur l'art, sur le rôle du poète ainsi que sur la poésie.

A. « THE TRUE AND THE FALSE »

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 l'« ange de la maison » et la prostituée. Les quatre premiers poèmes de son chef-d'œuvre arthurien étaient : « Enid », « Vivien », « Elaine » et « Guinevere ». Trois de ces poèmes furent renommés par la suite : « Enid » fut scindé en « The Marriage of Geraint » et « Geraint and Enid », « Vivien » devint « Vivien and Merlin », « Elaine » « Lancelot and Elaine », seul le poème « Guinevere » conserva son titre d'origine. L'intérêt pour les femmes et leur rôle dans le drame arthurien est indéniable : deux des protagonistes féminins précédemment nommés incarnent des modèles de vertu (Enid et Elaine) alors qu'à l'opposé Vivien et Guinevere personnifient la dépravation féminine. La description typologique des personnages féminins qui va suivre peut paraître énumérative mais tente, cependant, de mettre en lumière la dimension fortement taxinomique de l'approche de la féminité par Tennyson qui visait à enfermer cette dernière dans l'une des deux catégories « The True » ou « The false ».

1. La femme vertueuse

a. L'épouse modèle

Tennyson dédia l'écriture d'*Idylls of the King* au défunt prince Albert, époux de la reine Victoria. Les différents poèmes sont imbriqués entre une dédicace au prince et une à la reine qui clôt le livre. Le couple royal est offert en modèle et l'auteur le présente comme l'union entre un mari actif, tourné vers le monde extérieur et une femme assumant un rôle plus passif d'attachement et de soutien à son époux. Elliot L. Gilbert souligne que cette description est contraire à la réalité politique de l'époque, Victoria étant la véritable détentrice du pouvoir :

> In his Dedication of the *Idylls of the King* to Prince Albert, Tennyson describes a relationship between husband and wife that on the surface is entirely conventional. Albert is presented as an active force in national life, as "laborious" for England's poor, as a "summoner of War and Waste to rivalries of peace", as "modest, kindly, all-accomplished, wise," and, most important, as the ultimate pater familias, "noble father" of the country's "kings to be". Victoria, by contrast, appears in the Dedication principally in the role of bereaved and passive wife, whose "woman's heart" is exhorted to "break not but endure" and who is to be "comforted", "encompassed", and "o'ershadowed" by love until God chooses to restore her to her husband's side.

> What lies behind this traditional domestic relationship is, of course, a very different reality. In that reality, Victoria is the true holder and wielder of power, the repository of enormous inherited authority, while Albert possesses what influence and significance he does almost solely through his marriage.[134]

Tennyson offre donc Victoria en modèle pour ses concitoyennes mais il donne également corps à l'épouse vertueuse grâce au personnage d'Enid qui devient le parangon de la femme humble et soumise à son mari. Pour ce faire, l'auteur s'inspira d'une des histoires extraites du *Mabinogion* intitulée « Gereint son of Erbin », version galloise d'*Erec et Enide* de Chrétien de Troyes. Tennyson apporta des modifications aux hypotextes médiévaux en supprimant nombre d'épreuves chevaleresques afin de se concentrer sur la mise à l'épreuve d'Enid par son époux. La description d'Enid lors de sa première rencontre avec Geraint insiste sur sa soumission et sur sa douceur suggérée par une allitération en /s/ : « And seeing her so sweet and serviceable » (IK 86) ; de même, lors de son départ pour la cour d'Arthur elle exécute l'ordre de Geraint « . . . silently, in all obedience . . . » (IK 96). Gustave Doré (1832-1883), artiste français chargé d'illustrer *Idylls of the King*, réalisa une illustration intitulée « Enid and the Countess » dans laquelle l'héroïne est représentée soutenant sa vieille mère lors d'une promenade qui les conduit au lieu du tournoi où Geraint combattra au nom de la beauté d'Enid. La douceur de l'expression du visage de la jeune fille et de son regard tourné vers le spectateur ne laisse planer aucun doute quant à son humilité et sa docilité. De plus, à l'arrière-plan les silhouettes sombres et massives des tours d'un château se dressent dans la continuité des deux personnages se tenant au premier plan. Leur rôle vise à rappeler qu'il ne saurait y avoir de féminité sans soumission à l'espace domestique.

Enid présente, bien évidemment, d'autres qualités qui font d'elle l'épouse idéale : sa grande beauté, son don pour le chant, son humilité et sa tempérance suggérée par l'image de la balance comme lors de l'annonce de sa demande en mariage par son père :

> While slowly falling as a scale that falls,
> When weight is added only grain by grain,
> Sank her sweet head upon her gentle breast ;
> Nor did she lift an eye or speak a word,
> Rapt in the fear and in the wonder of it . . . (IK 89-90)

Enfin, Enid est la gardienne des exploits de son mari : en effet, alors qu'il s'endort dans son nouveau bonheur conjugal, son épouse exprime sa désapprobation au sujet des rumeurs qui font de Geraint un homme oublieux de la valeur chevaleresque : « . . . this forgetfulness was hateful to her » (IK 77). La mauvaise interprétation des paroles de son épouse se lamentant

---

[134]. E. L. Gilbert, « The Female King » dans *King Arthur : a Casebook*. Ed. E. D. Kennedy (New York : Garland, 1996) 232-3.

sur sa responsabilité dans la déchéance militaire de son mari, qu'elle nomme trahison, pousse Geraint à repartir sur le chemin de l'aventure. Enid lui sert de guide malgré l'interdiction de parler émise par son époux et évoque de la sorte le rôle de la femme victorienne en tant que lumière guidant son mari en proie aux menaces du matérialisme et du péché de la chair : « I hear the violent threats you do not hear, / I see the danger which you cannot see » (IK 110).

Pourtant, derrière ce portrait de l'épouse modèle se cache la considération de la femme en tant que bien appartenant à son mari. Ainsi Enid est-elle réifiée lors de l'éloge par Geraint de sa beauté : « I never saw, / Tho' having seen all beauties of our time, / Nor can see elsewhere, anything so fair » (IK 89). L'emploi du terme « anything » rapproche Enid d'un objet et non pas d'une épouse bien vivante. De plus, ce bien est fragile et doit être protégé contre toute pollution extérieure. A la cour du roi Arthur, Geraint se méfie particulièrement de la contamination éventuelle de sa femme par la reine Guenièvre sur laquelle pèsent des soupçons, bien que non prouvés, d'infidélité :

> . . . and there fell
> A horror on him, lest his gentle wife,
> Thro' that great tenderness for Guinevere,
> Had suffer'd, or should suffer any taint
> In nature . . . (IK 76)

Tennyson transforme les hypotextes médiévaux dans la mesure où le départ du couple de la cour est motivé dans le récit gallois « Gereint son of Erbin » par l'aide à apporter au père de Geraint face à des envahisseurs[135]. L'auteur, en altérant ses sources, fait de la chasteté de la femme un pilier du couple et un moteur essentiel du drame arthurien. Néanmoins, les soins apportés par le héros pour protéger Enid des dangers de la chair font apparaître leur mariage comme une prison étouffante :

> Where, thinking, that if ever yet was wife
> True to her lord, mine shall be so to me,
> He compass'd her with sweet observances
> And worship, never leaving her . . . (IK 77)

Dans un tableau intitulé *Enid and Geraint* (1859) d'Arthur Hughes (1832-1915), peintre préraphaélite, l'emprisonnement d'Enid par son mariage, suggéré par le terme « compass'd » dans le texte de Tennyson, est symbolisé tout d'abord par l'épais cadre doré qui entoure/prend au piège la toile. Or, ce dernier peut être considéré comme un exemple typique du « . . . panoptisme préraphaélite, de sa conception carcérale de l'hypervisibilité, voire de sa vision de la peinture comme incarcération . . . »[136], pour citer Bertrand Rougé :

[135]. G. Jones et T. Jones (trad.), *The Mabinogion* (Londres : Everyman's Library, 1949, 1963) 246.

[136]. B. Rougé, « "Who's Doom ? Dead See" ou la peinture rendue invisible : transparences et opacités préraphaélites ». *Q/W/E/R/T/Y : Arts, Littératures et Civilisations du Monde Anglophone* 3 (oct. 1993) 223.

> Or, dans ce processus de Renfermement, l'élément qui définit la place assignée à la peinture, la cerne, la situe, l'isole, jusqu'à l'exclure dans le cas des peintres qui nous intéressent, c'est le cadre – cadre qui a fait l'objet des soins tout particuliers des peintres préraphaélites, puisque ces derniers sont connus pour leur rôle pionnier dans l'histoire du cadre d'artiste . . . ; cadre que redouble le motif récurrent des fenêtres dont Danielle Brückmuller-Genlot souligne ici-même qu'elles décrivent "toujours le contour réducteur d'une cage" . . . .[137]

Au sein de la peinture elle-même, l'enfermement d'Enid est également perceptible. En effet, les deux personnages sont présentés au repos dans un cadre sylvestre mais Geraint domine Enid par sa position surélevée et par celle de ses bras. La tête de Geraint constitue le sommet d'un triangle attestant de sa position dominante mais le corps d'Enid en est la base comme elle est la base de la grandeur de son époux. Enid incarne la rêverie, la passivité car son luth est abandonné à côte d'elle, alors que Geraint, malgré son inactivité, conserve son épée à la main. Les deux pôles de la vie de Geraint sont ainsi mis en tension : le héros est déchiré entre sa vocation chevaleresque et son amour pour sa femme dont il caresse les cheveux de l'autre main et sur qui il assoit sa domination.

Enid personnifie l'épouse parfaite aux yeux des Victoriens : la femme obéissante, soucieuse du devenir de son époux et surtout préservée de toute pollution par le désir au prix d'un enfermement dans le mariage et d'une altération des sources par l'auteur. Un autre type de personnage créé par Tennyson se rapproche du rôle de l'« *anima* » positive, pour reprendre la terminologie jungienne, élaborée au Moyen Âge et dont le but était d'inviter le chevalier à se dépasser.

b. L' « *anima* » bienveillante

Dans *Idylls of the King*, le poème intitulé « Gareth and Lynette » met en scène, en s'inspirant de l'œuvre médiévale écrite par Malory, un jeune chevalier noble acceptant de devoir être humilié et de traverser une série d'épreuves afin de prouver sa valeur. En effet, Tennyson reprend le motif du « kitchen knave » présent dans *Le Morte D'Arthur* au chapitre sept lorsqu'un jeune noble Gareth, surnommé Beaumains, se retrouve affecté aux cuisines et doit subir maintes humiliations avant de révéler à tous sa valeur. A la cour du roi Arthur, Gareth devient la proie des sarcasmes de Sir Kay mais surtout de Lynette venue en ce lieu pour chercher un chevalier capable de sauver sa maîtresse et qui repart sur l'ordre du souverain avec celui qu'elle croit être un simple cuisinier. Lynette pousse alors Gareth par ses remarques sardoniques à se surpasser et à faire montre de sa bravoure. Le mépris est ainsi le

[137]. B. Rougé, « "Who's Doom ? Dead See" », 223.

moyen utilisé par Lynette pour amener Gareth à la grandeur chevaleresque et Gareth le ressent comme un formidable aiguillon :

> 'Damsel, whether knave or knight,
> Far liefer had I fight a score of times
> Than hear thee so missay me and revile.
> Fair words were best for him who fights for thee ;
> But truly foul are better, for they send
> That strength of anger thro' mine arms, I know
> That I shall overthrow him.' (IK 62)

Gareth est amené à affronter quatre chevaliers qui représentent allégoriquement les quatre âges de l'homme grâce à une métaphore cosmique : il affronte un premier chevalier nommé Hesperus évoquant le soleil levant, puis un autre, Meridies, personnification du soleil au zénith, ensuite Phosphorus, personnification du soleil couchant et, enfin, le plus terrible est Nox, la représentation allégorique de la mort par la nuit.

Néanmoins, la grandeur de Gareth ne se limite pas à ses prouesses chevaleresques : en effet, il apprend par le biais des calomnies de Lynette à toujours être maître de lui-même et à ne jamais se laisser emporter par la colère face à une jeune fille, aussi médisante soit-elle :

> You said your say ;
> Mine answer was my deed. Good sooth ! I hold
> He scarce is knight, yea but half-man, nor meet
> To fight for gentle damsel, he, who lets
> His heart be stirr'd with any foolish heat
> At any gentle damsel's waywardness. (IK 68)

La véritable noblesse n'est pas celle des armes mais celle du cœur et grâce à ce comportement, Gareth apprend à représenter dignement la Table Ronde en dominant ses pulsions.

L'histoire de Gareth et Lynette illustre l'approche psychanalytique jungienne qui voit dans les affrontements entre le chevalier et les forces ennemies le moyen de faire advenir son Soi qui est le but ultime du processus d'individuation du héros. En effet, les combats permettent au chevalier de découvrir ses forces, ses faiblesses, en un mot tout ce qui fait son unicité ; mais ils lui permettent aussi, et surtout, d'apprendre à dompter ces aspects inconnus de son identité enfouis dans son inconscient, sa part d'ombre qui, grâce à l'intervention des femmes, perce au grand jour. Lynette joue donc le rôle de l'« *anima* » bienveillante, c'est-à-dire qu'« elle permet à l'esprit de se mettre à l'unisson de vraies valeurs intérieures, en lui donnant par là accès plus avant dans l'être profond. . . . Par cette réceptivité particulière, l'*anima* assume un rôle de guide, de médiateur, entre le Moi et le monde intérieur, le Soi »[138].

[138]. M. L. von Franz, « Le Processus d'individuation » dans *L'Homme et ses symboles.* Ed. C. G.Jung (Paris : Robert Laffont, 1964) 180.

D'ailleurs, ce rôle de guide est particulièrement illustré par la répétition par Gareth tout au long de l'aventure de l'expression « Lead and I follow » (IK 56) qui place Lynette dans une position d'initiatrice permettant à Gareth de se découvrir.

Le personnage de Lynette est fidèle à la tradition médiévale de la jeune fille en détresse invitant à l'aventure et dont l'attitude au premier abord négative amène cependant le héros vers une plus grande maturité chevaleresque et psychologique. Un autre personnage s'inscrit dans un rapport fidèle aux hypotextes : il s'agit de la Dame du Lac qui est, quant à elle, la protectrice du pouvoir masculin.

c. Les protectrices du royaume

Conformément à la matière de Bretagne traditionnelle, Tennyson fait de la Dame du Lac la mère adoptive de Lancelot. En effet, le *Lancelot en prose* décrit l'éducation que reçoit le garçon sous l'égide de cette dernière avant de découvrir sa véritable identité. Chez Tennyson, la Dame du lac entoure également Lancelot de ses soins maternels féériques :

> . . . the wondrous one
> Who passes thro' the vision of the night –
> She chanted snatches of mysterious hymns
> Heard on the winding waters, eve and morn
> She kiss'd me saying, "Thou art fair, my child,
> As a king's son", and often in her arms
> She bare me, pacing on the dusky mere. (IK 205)

De même que dans les hypotextes médiévaux, Tennyson reprend le rôle de la Dame du Lac en tant que responsable de l'avenir politique du royaume arthurien. Ainsi, c'est elle qui offre Excalibur à Arthur, épisode que Tennyson choisit de relater à deux reprises : à la fois dans son poème intitulé « Morte D'Arthur » et dans *Idylls of the King*. Dans les textes médiévaux, la Dame du Lac est elle aussi celle qui donne le pouvoir à Arthur mais présente une personnalité plus ambivalente : de fait, elle secourt le royaume arthurien mais est également responsable de la mort de la mère de Balin dans *Le Morte D'Arthur.* Tennyson ne garde du personnage que son côté maternel, qui est d'ailleurs suggéré dès son apparition dans « Morte D'Arthur » :

> In those old days, one summer noon, an arm
> Rose up from out the bosom of the lake,
> Clothed in white samite, mystic, wonderful,
> Holding the sword. (MA 88)

Le personnage allie féminité (« bosom ») et masculinité en octroyant le pouvoir phallique. Dans l'illustration dessinée par Daniel Maclise (1806-1870) pour l'édition Moxon de 1857 de *Poems* et intitulée « Arthur Obtains Excalibur », l'épée brandie par la Dame depuis les

profondeurs du lac devant Arthur agenouillé trouve de multiples échos à sa verticalité : la proue du bateau et le bouclier placé à son côté, de même que les plantes aquatiques qui se dressent comme autant de phallus naissant des fleurs de lotus. Certes, l'homme arthurien, et victorien, est le détenteur du pouvoir mais la Dame du Lac, par sa situation sous la barque du souverain, rappelle que la féminité est la garante de l'action et de la spiritualité masculine comme le souligne Sarah Stickney Ellis dans un des ouvrages de référence au XIX[e] siècle pour le comportement féminin :

> How often has man returned to his home with a mind confused by the many voices, which in the mart, the exchange, or the public assembly, have addressed themselves to his inborn selfishness, or his worldly pride ; and while his integrity was shaken, and his resolution gave way beneath the pressure of apparent necessity, or the insidious pretences of expediency, he has stood corrected before the clear eye of woman, as it looked directly to the naked truth, and detected the lurking evil of the specious act he was about to commit.[139]

Dans *Idylls of the King*, le rôle de la Dame du Lac comme pilier du royaume arthurien est représenté allégoriquement par sa sculpture à l'entrée de Camelot :

> And there was no gate like it under heaven.
> For barefoot on the keystone, which was lined
> And rippled like an ever-fleeting wave,
> The Lady of the Lake stood : all her dress
> Wept from her sides as water flowing away ;
> But like the cross her great and goodly arms
> Stretch'd under all the cornice and upheld :
> And drops of water fell from either hand ;
> And down from one a sword was hung, from one
> A censer, either worn with wind and storm ;
> And o'er her breast floated the sacred fish ; (IK 41-42)

Cette description allégorique repose sur une ekphrasis définie de la sorte par Liliane Louvel : « L'*ekphrasis* était un exercice littéraire de haute volée visant à décrire une œuvre d'art, à effectuer le passage entre le visible et le lisible »[140]. Elle vise à créer au niveau sonore l'harmonie visuelle suggérée par le narrateur grâce à une allitération en /w/ présente dans le vers suivant : « Wept from her sides as water flowing away ». La grâce aquatique du mouvement de sa robe est rendue par la nature liquide de l'allitération et également par la prosodie car le vers se termine par un trochée dont l'accentuation se renverse lors du dernier mot afin de devenir un iambe et suggérer ainsi l'éloignement de la vague légère à l'image du voile de la Dame.

---

[139]. S. Stickney Ellis, *The Women of England. Their Social Duties and Domestic Habits* (Londres : Fisher Son & Co., 1839) 53.

[140] . Louvel, *Texte/image*, 42.

La position de cette dernière, les bras en croix, et le poisson qu'elle porte autour du cou confèrent au personnage une dimension christique, comme le remarquent Beverly Taylor et Elisabeth Brewer : « Camelot's gate portrays the Lady of the Lake so 'realistically' that water seems to flow from her dress, yet the image also has overtly symbolic significance. The Lady's supernatural support of the Round Table is pictorially linked to its Christian foundations as she spreads her arms 'like the cross' and bears on her breast 'the sacred fish' »[141]. Le même constat peut être fait des trois reines qui sont également représentées sur la porte d'entrée de Camelot aux côtés de la Dame du Lac : « . . . and over all / High on the top were those three Queens, the friends / Of Arthur, who should help him at his need » (IK 42). Dès lors, ces trois reines qui veillent au destin d'Arthur, et sont notamment présentes lors de son départ en barque vers Avalon après sa défaite contre Mordred, ont une connotation chrétienne et personnifient allégoriquement les trois vertus théologales : la foi, l'espérance et la charité. Elles illuminent Arthur lors de son couronnement mais surtout l'entourent d'une affection toute maternelle lors de son dernier voyage funeste :

> There those three Queens
> Put forth their hands, and took the king, and wept.
> But she, that rose the tallest of them all
> And fairest, laid his head upon her lap,
> And loosed the shatter'd casque, and chafed his hands,
> And call'd him by his name, complaining loud,
> And dropping bitter tears against a brow
> Striped with dark blood . . . (IK 298)

Tennyson oblitère dans cette dernière scène avec le roi Arthur, comme dans tout le reste d'*Idylls of the King*, le personnage de Morgane présent dans *Le Morte D'Arthur* de Malory, par exemple. En effet, la demi-sœur d'Arthur offre l'inconvénient pour le public victorien, et sa pensée arborescente dichotomique, d'être un être ambivalent pouvant œuvrer pour la destruction du royaume de son demi-frère tout en l'accompagnant lors de son passage vers l'au-delà[142].

Le caractère bienfaisant et maternel des trois reines lors de la mort d'Arthur est d'ailleurs représenté par une autre illustration de Daniel Maclise réalisée également pour l'édition Moxon de 1857 intitulé « Arthur in the Death Barge ». Arthur est allongé dans une barque funéraire et est entouré par la forme incurvée de cette dernière avec au-dessus de sa tête la rotondité de la voile. Ces deux éléments reliés permettent de créer une coque protectrice qui fait écho aux bras de la reine enlaçant le corps sans vie d'Arthur et font de la mort une régression *ad uterus*. Dans l'obscurité de l'arrière-plan se devine une quantité

[141]. Taylor et Brewer, *The Return of King Arthur*, 97.
[142]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol.2)*, 519.

d'ombres : les deux autres reines se dressent derrière celle agenouillée près du roi, le nocher et enfin une multitude de serviteurs suggérant par un effet de perspective le nombre infini des habitants d'outre-tombe qui attendent le souverain. Avalon, par conséquent, s'annonce comme une terre bienfaisante par ce côté maternel et rappelle la description de l'île faite par Arthur dans *Idylls of the King* :

> To the island-valley of Avilion ;
> Where falls not hail, or rain, or any snow,
> Nor ever wind blows loudly ; but it lies
> Deep-meadow'd happy, fair with orchard lawns
> And bowery hollows crown'd with summer sea
> Where I will heal me of my grievous wound. (IK 299)

Le même constat peut être fait d'un tableau peint par James Archer (1823-1904), artiste d'origine écossaise influencé par les Préraphaélites : en effet, dans *The Death of King Arthur* (1860), le roi Arthur est entouré, comme dans la version de Malory, par les trois reines et Nimue, autre nom de la Dame du lac selon certains textes médiévaux. Avalon s'apparente à une terre verdoyante, fertile sur laquelle poussent des pommiers conformément à l'étymologie traditionnelle du nom de l'île. Archer rassemble dans cette peinture tous les grands épisodes du cycle arthurien : le drame d'Arthur est, bien évidemment, placé au centre de la scène mais également l'épisode du Graal grâce à la présence quasiment imperceptible d'un ange tenant une coupe dans les airs sur la gauche du tableau. Le mystère associé à la révélation divine est évoqué grâce à la nature éthérée de cette figure. Enfin, l'épisode de la disparition de Merlin est aussi inclus dans le tableau grâce à la représentation d'un vieillard marchant sur la plage à l'arrière-plan à droite : il se retrouve face à face avec une jeune fille qui, par sa volonté de contrecarrer la marche du vieil homme, rappelle Vivien, sa fatale séductrice.

Le monde arthurien de Tennyson est donc peuplé de personnages féminins dont les intentions visent à la pérennité du royaume s'inspirant jusqu'ici assez fidèlement des modèles médiévaux de la matière de Bretagne. Elaine et la Dame d'Escalot, amoureuses éconduites de Lancelot nous permettent de présenter le dernier type de femme vertueuse : celui de la jeune fille pure, préservée du désir.

d. La jeune fille pure

La Dame d'Escalot et Elaine incarnent un idéal de chasteté féminine. L'histoire d'Elaine est si proche de celle de la Dame d'Escalot que leur traitement pictural respectif prête parfois à confusion. Ces récits mettent tous deux en scène la naissance du désir chez une jeune fille qui se trouve alors condamnée à périr afin de protéger sa vertu. La Dame d'Escalot

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.[143]

De même, la fonction de la dame dans le vers suivant en tant que complément d'objet fait d'elle la victime du pouvoir de l'île : « And the silent isle imbowers / The Lady of Shalott » (LS 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 : « Only reapers, reaping early » (LS 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. Il en est de même de 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. (LS 40)

Les verbes présents dans cette citation évoquent la finitude (« whiten », « dusk »), la fragilité de la vie (« quiver », « shiver ») et annoncent, par conséquent, métaphoriquement et proleptiquement le rôle mortifère que la nature sera amenée à jouer par la suite dans la réalisation de la malédiction en portant la barge funéraire de la Dame jusqu'à Camelot.

Néanmoins, malgré la passivité et l'enfermement associés à la Dame, sa féminité se teinte d'une certaine dose de masculinité : tout d'abord, il n'est qu'à citer la forteresse dans laquelle elle est enfermée et qui domine la campagne environnante tels quatre phallus dressés :

> Four gray walls, and four gray towers,
> Overlook a space of flowers,
> And the silent isle imbowers
> The Lady of Shalott. (LS 40)

[143]. A. Tennyson, « The Lady of Shalott » (1842) dans *Tennyson's Poems (vol 1)* (Londres : Everyman's Library, 1965) 40.

De même, le rôle joué par la Dame dans sa relation scopique avec Lancelot la rapproche d'un comportement plus masculin que féminin : en effet, Lancelot se trouve réifié dans son regard et transformé en objet de convoitise, bien que sa première apparition soit placée sous le signe d'une masculinité puissante et lumineuse. Ainsi, l'auteur compare, dans une métaphore filée qui court sur quatre strophes, le héros à un astre solaire :

> A Bow-shot from her bower-eaves,
> He rode between the barley-sheaves,
> The sun came dazzling thro' the leaves,
> And flamed upon the brazen greaves
> Of bold Sir Lancelot. (LS 41)

Le champ lexical de la luminosité (« sun », « dazzling », « flamed », « brazen ») se trouve associé à celui de la virilité militaire (« bow », « rode », « greaves », « bold »). Lancelot pourfend le décor qu'il traverse telle la flèche mentionnée en début de strophe. D'ailleurs, le premier vers joue par l'intermédiaire d'un polyptote uniquement visuel, puisque l'origine et la prononciation des termes diffèrent, sur l'opposition entre masculinité conquérante (« bow ») et féminité recluse (« bower »). La structure iambique du vers suivant sert à évoquer la chevauchée régulière de Lancelot mais le troisième vers amène une rupture rythmique qui vient évoquer aux oreilles du lecteur l'éblouissement soudain perçu par la Dame d'Escalot : la structure iambique est coupée après la première unité de rythme par un spondée, comme la vie tranquille de la jeune fille se trouve soudainement bouleversée par l'apparition du héros.

Lancelot occupe l'espace visuel par son outrageuse luminosité qui perdure sur les trois strophes suivantes et s'applique non seulement au personnage mais aussi à sa bride, sa selle, son armure, son cheval … tous ses accessoires témoignant de sa fougue guerrière. Mais la force du héros est rendue perceptible également par son occupation de l'espace sonore comme en témoigne la strophe suivante :

> The bridle bells rang merrily
> As he rode down to Camelot :
> And from his blazon'd baldric stung
> A mighty silver bugle hung,
> As he rode his armour rung,
> Beside remote Shalott. (LS 42)

Dans ces vers, deux allitérations en /b/ et /r/ suggèrent le bruit constant de son armure et sa virulence chevaleresque est illustrée par la force de la plosive /b/.

Cependant, malgré cette virilité guerrière apparente, Lancelot présente une faille dans la cuirasse de sa masculinité comme le souligne Carl Plasa à travers l'analyse de la chanson

qu'il fredonne : en effet, le passage de Lancelot à proximité de l'espace féminin occupé par la Dame d'Escalot n'est pas sans conséquence :

> Yet despite the emphatically phallic terms in which the person of Lancelot is represented, he is here transferred to a space the refrain-structure of the poem defines as « feminine. » As with the allusion to Wordsworth, "The Lady of Shalott" obliquely accomplishes, in terms of refrain, that re-inscription of gender boundaries which it both threatens and thwarts at the level of its symbolic narrative. Moreover, the resituating of Lancelot – his crossing from one side of the gender line operative at the level of the refrain to the other – is preceded by the utterance "Tirra lira". While the context from which it is taken (Autolycus' song in *The Winter's Tale* 4.3) endows it with the connotations of a promiscuous male sexuality . . . , the shape of the utterance – being that of a "feminine" rhyme – has the precisely subversive counter-effect of unmanning the singer.[144]

A l'opposé, le personnage de la Dame d'Escalot perd de sa féminité passive afin d'acquérir certaines caractéristiques masculines : nous avons déjà mentionné la tour phallique dans laquelle elle est enfermée mais Carl Plasa ajoute deux autres points : tout d'abord, sa pulsion scopique lui permet d'obtenir un pouvoir de pénétration et de domination visuelle ; enfin, un adjectif attribué à Lancelot est transféré à la Dame (« bold ») :

> As with Lancelot, so with the Lady who parallels and indeed surpasses his movement into the space the structure of the poem reserves for the « feminine » with her threefold penetration (« She looked down to Camelot », « Did she look to Camelot », « She floated down to Camelot », (ll. 113, 131, 140) into that which it ordinarily sets aside for all things "masculine."
>
> The strategies by which the text might thus be said to "loose the chain" (l. 133) that binds men and women to the fixity of patriarchally conceived gender divisions ("a particular – but always unstable – regime of sexual difference" take an alternative form at lines 128-129 : if Lancelot is "feminized" by refrain (and rhyme) the Lady is here analogously "masculinised" by the simile which likens her to "some bold seer in a trance / Seeing all *his own* mischance" (emphasis added), an effect underscored by the transposition of an epithet previously applied to Lancelot ("bold") to the visionary to whom she is compared.[145]

De même, le tissage de la Dame constitue un autre élément de sa masculinisation. Ainsi, selon Freud, qui reconnaît lui-même le caractère discutable de son analyse, cet art est une technique typiquement féminine, développée d'après l'observation de la nature lors de l'apparition des poils pubiens à la puberté, permettant à la femme de cacher son sexe marqué par l'absence de pénis :

> 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

[144]. C. Plasa, « 'Cracked from Side to Side' : Sexual Politics in 'The Lady of Shalott' », *Victorian Poetry* 3-4.30 (automne-hiver 1992) 254.
[145]. Plasa, « Cracked from Side to Side », 254-55.

> 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.[146]

En tissant, la jeune fille utilise ses propres attributs féminins afin de masquer sa faiblesse et, par conséquent, gagner en virilité. Nous allons observer également à présent dans deux célèbres toiles consacrées à l'héroïne comment la masculinisation du personnage est rendue perceptible notamment en raison de sa relation à la sexualité.

Dans un tableau de William Holman Hunt (1827-1910), peintre préraphaélite, intitulé *The Lady of Shalott*[147] (1886-1905) la chevelure est représentée d'une manière remarquable. En 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.[148]

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'enserre 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. La représentation de la chevelure envahissante de la Dame d'Escalot impose au spectateur la vision d'une féminité

---

146. S. Freud, « La féminité » dans *Nouvelles conférences sur la psychanalyse* (Paris : Editions Gallimard, 1936) 174.

147. Voir annexe 1, p. 406.

148 . J. F. Lyotard, *Discours, figure* (Paris : Editions Klincksieck, 1985) 15.

troublante en raison de sa résistance à la castration par le biais du tissage 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 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.[149]

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.[150]

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.[151]

---

[149]. J. Saville, « 'The Lady of Shalott' : A Lacanian Romance », *Word & Image : A Journal of Verbal/Visual Inquiry* 1.8 (janv.-mars 1992) 83.

[150] . D. Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions* (Paris : Denoël, 2000) 118-122.

[151]. A. Leng, « The Ideology of 'Eternal Truth' : William Holman Hunt and *The Lady of Shalott* 1850-1905 », *Word & Image* 4.7 (oct.-déc. 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 »[152]. 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 . . .[153]

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 d'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 . . . »[154].

Dans 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 enserrent 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 :

> 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,

[152]. Marin, *De la Représentation*, 194.
[153]. Marin, *De la Représentation*, 349.
[154]. Impelluso, *La Nature et ses symboles*, 96.

> 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*).[155]

La dialectique entre surface et profondeur trouve une résonnance 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 vise 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 »[156]. 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.[157]

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 »[158].

Ces détours picturaux concernant la représentation de la Dame d'Escalot qui nous menèrent du tissage freudien à la chevelure, de la chevelure à la sexualité et de la sexualité au désir nous ramènent au texte de Tennyson dans lequel le brusque éveil sensuel de la jeune fille est évoqué dans les vers suivants par l'image de la floraison ; sa masculinisation est, quant à elle, liée à son éveil à l'action mettant à mal l'opposition victorienne entre passivité féminine et activité masculine[159] :

---

[155]. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, 25.
[156]. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, 69.
[157]. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, 26.
[158]. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, 28.
[159]. Voir Charlot et Marx, *La Société victorienne*, 64-65 : « 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

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. (LS 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. Pourtant, cette activité n'est que de courte durée : en effet, dès le vers suivant, 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 . . .'» (LS 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. (LS 43)

L'évolution entre la première version du poème écrite en 1833 et la deuxième publiée en 1842 retire 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 o*men* (« The web was woven curiously / The charm is broken utterly, / Draw near and fear not – this is I, / The Lady of Shalott »[160]), 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.' (LS 43)

---

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 alanguie sur un sofa… »

[160]. A. Tennyson, « The Lady of Shalott » dans *Poems* (Londres, 1833), *The Camelot Project,* éd. A. Lupack et B. Tepa Lupack, 1995, U of Rochester, 21 oct. 2003 <http ://www.lib.rochester.edu/camelot/shal33.htm>.

La Dame passe ainsi du statut de sujet désirant à celui d'objet désiré, pour citer Carla Plasa : « 'Lying robed in snowy white', she becomes the very bride – submissive and virginal, desired not desiring – whose image had traversed her mirror to such equivocal effect at the end of the second section of the poem »[161] ; elle passe, 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.

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 :

> Rossetti did not illustrate literally the passages from the poems he chose, but evoked the spirit of the poetry, only sometimes using details mentioned in the text and often inventing his own images : in his own words, he wanted to 'allegorize on one's own hook on the subject of the poem, without killing…a distinct idea of the poet's . . . In these illustrations and the related drawings, he created a highly original vision of the Middle Ages, including delicately drawn details derived from his knowledge of manuscript illumination and Flemish painting, quirky inventions of his own and daring contrasts of scale between close-up and distance.[162]

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. Ainsi, la jeune fille est reléguée à une place horizontale occupant la partie inférieure du tableau 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 fausse 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 ses tourments, 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

[161]. Plasa, « Cracked from Side to Side », 259.

[162] . J. Treuherz, E. Prettejohn et E. Becker, *Dante Gabriel Rossetti* (Londres : Thames et Hudson, 2003) 176.

mourant, qui meurt en chantant, c'est le désir sexuel. Le chant du cygne c'est donc le désir sexuel à son point culminant »[163].

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 :

> Although the foreground of the engraving centers on a stately image – Lancelot's somber scrutiny of the lady's corpse, itself arranged like a religious icon with candles edging a canopy over her head – a sense of panic prevails in the background representation of the community. Armed knights wield shields, children flee, and one figure runs down a flight of steps to a boat. Flames from the candles surrounding the Lady's head and from the torch held by an arm extended by an unseen knight create a *trompe-l'oeil* effect, for at first glance the inhabitants of Camelot appear to be fleeing in panic from a fire. This bustle contrasts starkly with the Lady's repose and anticipates Morris's emphasis on Camelot's noise. In Rossetti's design Camelot's dynamism is chaos, emphasized by the opposing grace and peace of the Lady of Shalott.[164]

Par conséquent, le chaos de Camelot est la représentation symbolique du chaos tragique né du combat intérieur que la Dame dut subir entre ses pulsions, c'est-à-dire son Cà, et la malédiction représentant un Surmoi culturel. Ce conflit est 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 »[165]. 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.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, les histoires de la Dame d'Escalot et d'Elaine d'Astolat sont très proches. La première, héroïne du poème éponyme de Tennyson se transforme en Elaine d'Astolat dans *Idylls of the King*. Pour la rédaction de « The Lady of Shalott », le poète lauréat s'inspira d'une nouvelle italienne « Qui conta come la damigella di Scalot mori per amore di Lancialotto de Lac »[166] extraite d'une œuvre de la pré-renaissance. Tennyson reprit l'histoire de l'amour malheureux, car non partagé, d'une jeune fille qui demande après sa mort à être envoyée à Camelot dans une barque funéraire. Il rajouta au poème italien la malédiction condamnant la jeune fille à l'enfermement et à ne voir

[163]. G. Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (Paris : Librairie José Corti, 1942) 53.
[164]. B. Taylor, « Victorian Camelot and the Pictorial Imagination » dans *Moderne Artus-Rezeption. 18-20 Jahrhundert*. Ed. Kurt Gamerschlag (Göppingen : Kümmerle Verlag, 1991) 77.
[165]. Taylor, « Victorian Camelot », 73.
[166]. C. Alvaro, éd. *Il Novellino Ossia. Le Cento novelle antiche* (S.l. : Garganti, 1945) 156-57.

le monde qu'à travers un miroir. L'histoire d'Elaine dans *Idylls of the King,* quant à elle, se présente comme beaucoup plus fidèle à l'hypotexte de Malory sans pour autant éviter une nouvelle fois des modifications, traces de l'emprise des modèles idéels de la société dans laquelle écrivit Tennyson.

Comme le personnage de la Dame d'Escalot, Elaine est présentée en tant que chaste et pure jeune fille, « the lily maid » (IK 174), jusqu'à sa rencontre fatale avec Lancelot. Dans un tableau d'Arthur Hughes intitulé *Elaine with the armour of Launcelot* (1867), l'humilité et la dévotion idéalement associées à cette jeune fille sont illustrées par son regard timidement et amoureusement baissé sur le casque de Lancelot qu'elle tient religieusement entre les bras. Ses cheveux noués font d'elle une représentation antithétique de la féminité tentaculaire et menaçante du tableau de William Holman Hunt. L'estampe d'Edward Reginal Frampton (1870-1923) intitulée *Elaine* (1921) va encore plus loin dans la représentation de la pureté de la jeune fille en faisant d'elle un être complètement désincarné : ainsi, la blancheur immaculée de sa peau ne trouve d'équivalent que dans celle de sa robe. Nul incarnat pour suggérer sa corporalité et son désir. Son regard est là aussi religieusement baissé sur le bouclier de Lancelot et fait d'elle une autre figure de la soumission féminine. De même, ses cheveux si étroitement noués l'éloignent de toute féminité tentaculaire.

Pourtant, la rencontre d'Elaine avec Lancelot engendre son éveil au désir. D'ailleurs, la couleur rouge de la manche, « . . . a red sleeve / Broider'd with pearls . . . » (IK 177), qu'elle donne à Lancelot afin qu'il la porte comme ornement sur son armure lors du tournoi des diamants témoigne de l'effervescence émotionnelle à laquelle Elaine est confrontée. Tennyson explique le déchaînement de ses sens par une éducation beaucoup trop laxiste : en effet, la jeune fille sut toujours comment faire plier son père à toutes ses exigences. L'auteur victorien amplifie l'expression suivante de Malory reprise à plusieurs occasions au sujet des désirs d'Elaine exprimés auprès de son père : « . . . and so her father granted her »[167]. Chez Tennyson, Elaine devient explicitement une enfant capricieuse : « 'Father, you call me wilful, and the fault / Is yours who let me have my will . . . » (IK 187). L'auteur met en garde contre la dangerosité des idées féminines non cadrées par une présence paternelle forte : l'aboutissement ne peut être que tragique. L'emprise d'Elaine sur son père contraste avec la représentation du personnage éponyme dans le tableau (1861) d'Henry Wallis (1830-1916). La toile s'organise autour d'un triangle formé par les deux frères d'Elaine et son père qui coiffent la jeune fille de toute leur protection masculine en la plaçant dans sa barge funéraire. Néanmoins, bien que la toile donne l'illusion d'une domination patriarcale sur Elaine, cette

[167]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 2)*, 413.

dernière n'en reste pas moins le point focal de la scène : sa robe et la peau de son visage à la blancheur étincelante attirent inexorablement le regard et irradient dans toute la toile alors que les autres personnages, notamment masculins, sont condamnés à se tenir dans l'ombre de la jeune fille.

Dès lors, la mort d'Elaine, de même que celle de la Dame d'Escalot, peuvent être perçues comme le moyen utilisé par Tennyson afin de préserver l'idéal de pureté associé à la femme victorienne, être désincarné par excellence : « This ideal was most fully developed in the upper middle class. Before marriage a young girl was brought up to be perfectly innocent and sexually ignorant. The predominant ideology of the age insisted that she have little sexual feeling at all, although family affection and the desire for motherhood were considered innate »[168]. Elaine est punie en raison de son rapprochement dans le vers suivant avec la mère de l'humanité qui se laissa emporter par son appétit sexuel : « And never woman yet, since man's first fall, / Did kindlier unto man . . . » (IK 190). Elaine est donc l'incarnation de l'éveil de la féminité au désir mais il est à noter que Tennyson édulcore sa version de l'histoire par rapport à celle de Malory. Ainsi, dans l'hypotexte médiéval, lorsque Lancelot refuse à Elaine son amour et qu'elle apprend qu'il aime une autre femme, la jeune fille lui propose de devenir sa maîtresse : « 'I would have you to my husband', said Elaine. / 'Fair damosel, I thank you,' said Sir Launcelot, 'but truly,' said he, 'I cast me never to be wedded man.' / 'Then, fair knight, said she, will you be my paramour ?' »[169]. Dans la version victorienne, Elaine se contente de proposer sa présence aux côtés de Lancelot, bien que cela ne soit pas dans le cadre du mariage, libre au lecteur d'interpréter cette proposition : « 'I care not to be wife, / But to be with you still, to see your face, / To serve you, and to follow you thro' the world' » (IK 192). Quoi qu'il en soit, malgré l'ambiguïté de sa proposition, le désir d'Elaine pour Lancelot est présenté comme un péché qui appelle une purification par l'absolution mais surtout par la mort : « So, when the ghostly man had come and gone, / She with a face, bright as for sin forgiven . . . » (IK 196).

Tennyson met en scène un certain nombre de personnages féminins capables d'incarner le modèle idéel de l'« ange de la maison », protectrice de la masculinité enchaînée à la pureté. Pour faire le pendant à sa typologie dichotomique de comportements féminins, il convient dès lors de présenter « The false » et leur lien avec ces forces menaçant Elaine et la Dame d'Escalot, c'est-à-dire la sexualité et la liberté.

---

168. M. Vicinus, *Suffer and be Still : Women in the Victorian Age* (Bloomington : Indiana University Press, 1972) VIII.
169. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol.2)*, 411.

2. La femme pervertie

a. L'épouse infidèle

A l'opposé de la figure de l'épouse modèle incarnée par Enid, se dressent deux personnifications de la femme mariée infidèle : il s'agit, bien sûr, d'Iseult mais surtout de Guenièvre qui est présentée par Tennyson comme la responsable du drame arthurien. La morale de l'amour courtois médiéval prônant la passion entre un chevalier et la femme de son suzerain ne pouvait apparaître que comme une pratique choquante pour des Victoriens aux yeux desquels l'institution familiale soutenue par la figure de l'épouse fidèle était le fondement de toute la société.

Comme dans le poème de Matthew Arnold intitulé « Tritram and Isolde » que nous aurons l'occasion d'analyser par la suite, Tennyson oppose, dans *Idylls of the King,* Iseult d'Irlande, l'amante de Tristan, à Iseult de Bretagne, l'épouse qu'il choisit lors de son exil loin de sa terre natale. Dans l'extrait suivant, l'auteur contraste une épouse vertueuse et soumise à l'obscurité de la maîtresse du héros :

> 'Isolt of the white hands' they call'd her : the sweet name
> Allured him first, and then the maid herself,
> Who served him well with those white hands of hers,
> And loved him well, until himself had thought
> He loved her also, wedded easily,
> But left her all as easily, and return'd.
> The black-blue Irish hair and Irish eyes
> Had drawn him home – (IK 258-59)

L'inconstance de Tristan incapable de rester fidèle à son épouse est excusée par l'action néfaste d'Iseult d'Irlande dont le charme maléfique manipule le cœur de son amant. De plus, le personnage de Tristan ne connaît plus la gloire chevaleresque que l'amour de sa Domna médiévale lui permettait d'atteindre. Ainsi, lors du dernier tournoi organisé à Camelot et supervisé par Lancelot, Tristan s'illustre par son manque de courtoisie né de son amour pour Iseult et non par son courage :

> And Tristram round the gallery made his horse
> Caracole ; then bow'd his homage, bluntly saying,
> 'Fair damsels, each to him who worships each
> Sole Queen of Beauty and of love, behold
> This day my Queen of Beauty is not here.'
> And most of these were mute, some anger'd, one
> Murmuring, 'All courtesy is dead,' and one,
> 'The glory of our Round Table is no more.' (IK 253)

La fin des amants perd également toute dignité et romantisme. En effet, l'épisode de la réunion de Tristan et Iseult se clôt avec la mort de celui-là tué sauvagement et traitreusement

par Mark avant que l'auteur ne passe aussitôt au retour d'Arthur dans son domaine :

> But, while he bow'd to kiss the jewell'd throat,
> Out of the dark, just as the lips had touch'd,
> Behind him rose a shadow and a shriek –
> 'Mark's way,' said Mark, and clove him thro' the brain.
> That night came Arthur home . . . . (IK 268)

Qu'advient-il d'Iseult après la mort de son amant ? Aucune réponse n'est donnée, ni même suggérée au lecteur. La version de Tennyson consacre la victoire de l'ordre domestique en refusant aux deux personnages leur union dans la mort contrairement à la version de Thomas qui fait entrer leur amour dans l'immortalité et lie inexorablement leurs deux noms :

> Elle le sert dans ses bras et s'étend à côté de lui. Elle lui baise la bouche, le visage et le tient étroitement enlacé. Elle s'étend, corps à corps, bouche contre bouche, et rend l'âme. Elle meurt ainsi à côté de lui pour la douleur causée par sa mort. Tristan mourut par amour pour Yseut qui ne put arriver à temps. Tristan mourut par amour pour elle et la belle Yseut par tendresse pour lui.[170]

Cependant, la véritable incarnation antinomique du personnage de l'épouse modèle est la reine Guenièvre. Comme Iseult, elle n'est plus présentée telle l'amante inspirant le meilleur chevalier au monde mais uniquement comme la destructrice de l'idéal de pureté de son époux. Ainsi, l'amour de la reine pour Lancelot n'est plus la raison de sa supériorité chevaleresque ; au contraire, c'est un amour honteux aux antipodes de l'amour courtois tel qu'il était célébré au Moyen Âge car il condamne inexorablement Lancelot à vivre dans le déshonneur et le mensonge :

> . . . but now
> The shackles of an old love straiten'd him,
> His honour rooted in dishonour stood,
> And faith unfaithful kept him falsely true. (IK 190)

Le vocabulaire utilisé pour décrire la relation entre les deux amants condamne cette passion asservissante (« shackles ») et montre combien la vie de Lancelot oscille entre des extrêmes inconciliables qui font de lui un être inexorablement déchiré entre son amour et sa loyauté envers le roi : le déshonneur que Lancelot doit endurer, par exemple, lors de l'épisode de la charrette d'infamie chez Chrétien de Troyes n'est plus le stade préliminaire à un glorieux dénouement. Le dernier vers de cette citation, grâce à l'utilisation de deux oxymores (« faith »/« unfaithful », « falsely »/« true ») construits en chiasme, met en exergue les antagonismes bipolaires qui emprisonnent Lancelot.

Ce qui justifie la relation entre les deux amants ne peut être que de l'ordre du plaisir sensuel. La reine est décrite en femme épicurienne, adepte de la volupté tout au long d'*Idylls*

[170]. Thomas, « Le Roman de Tristan » dans *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La Saga norroise.* Trad. P. Walter (Paris : Librairie Générale Française, 1989) 481.

of the King et plus particulièrement dans la citation suivante où dominent la douceur née d'allitérations en /l/, /f/ et le polyptote « dreams », « dreaming » : « But Guinevere lay late in the morn, / Lost in sweet dreams, and dreaming of her love / For Lancelot and forgetful of the hunt » (IK 80). La reine est amoureuse de volupté et la nature vient satisfaire ses désirs comme tend à le montrer Tennyson qui fait de son poème intitulé « Sir Launcelot and Queen Guinevere » une apparente ode lyrique à la légèreté de leur amour dans un cadre bucolique. Les deux amants traversent gaiement un décor sylvestre qui semble d'ailleurs contaminer Guenièvre dont la tenue porte la trace de son appartenance au monde végétal et animal :

> Then, in the boyhood of the year,
> Sir Launcelot and Queen Guinevere
> Rode thro' the coverts of the deer,
> With blissful treble ringing clear.
> She seem'd a part of joyous Spring :
> A gown of grass-green silk she wore,
> Buckled with golden clasps before ;
> A light-green tuft of plumes she bore
> Closed in a golden ring.[171]

Néanmoins, derrière cette apparente légèreté, Tennyson fait planer le poids du malheur et de la faute. D'ailleurs, dès l'incipit du poème, la saison choisie comme cadre, c'est-à-dire le printemps, allie de manière oxymorique noirceur et soleil :

> Like souls that balance joy and pain,
> With tears and smiles from heaven again
> The maiden Spring upon the plain
> Came in a sun-lit fall of rain. (SLQG 174)

De même, dans la strophe finale la légèreté de l'amour de Guenièvre est contrebalancée par son pouvoir de destruction et la rime masculine en /is/ des cinq derniers vers fait entendre le serpent de la tentation caché dans ce cadre édénique :

> As fast she fled thro' sun and shade,
> The happy winds upon her play'd,
> Blowing the ringlet from the braid :
> She look'd so lovely, as she sway'd
> The rein with dainty finger-tips,
> A man had given all other bliss,
> And all his worldly worth for this,
> To waste his whole heart in one kiss
> Upon her perfect lips. (SLQG 175)

Lancelot s'est tout entier abandonné au charme de la reine et cette dernière le conduit non plus à la gloire, comme dans les hypotextes médiévaux, mais uniquement à sa perte d'ailleurs symbolisée au niveau textuel par l'anonymisation de Lancelot qui n'est désigné que par la

[171]. A. Tennyson, « Sir Launcelot and Queen Guinevere. A Fragment » dans *Tennyson's Poems (vol. 1)* (Londres : Everyman's Library, 1965) 175.

périphrase « A man ». En cédant au plaisir sensuel, Lancelot s'éloigne de son héroïsme d'antan pour appartenir désormais au commun des mortels.

Dès le début d'*Idylls of the King,* Guenièvre est marquée par le sceau de la chair comme en témoigne la citation suivante : « Leodagran, the King of Cameliard, / Had one fair daughter, and none other child ; / And she was fairest of all flesh on earth » (IK 21). D'ailleurs, sa terre de naissance est une terre primitive dans laquelle Arthur apporte la civilisation et la paix :

> And thus the land of Cameliard was waste,
> Thick with wet woods, and many a beast therein,
> And none or few to scare or chase the beast ;
> So that wild dog, and wolf and boar and bear
> Came night and day, and rooted in the fields,
> And wallow'd in the gardens of the King. (IK 21)

La «Bête Glatissante»[172] qui peuple les hypotextes médiévaux s'est transformée en louve menaçante symbolisant la bestialité qui se niche au fond de chaque être humain. Nulle surprise, en conséquence, que Guenièvre représente un danger pour la cour de son époux en raison de sa passion pour Lancelot. D'ailleurs, l'horreur de leur amour chez Tennyson devient la cause de la perdition de Balin et de la blessure donnée par ce dernier au roi Pellam. Chez Malory, l'enchaînement des épisodes fait que la guerre fratricide entre Balin et Balan survient avant le mariage d'Arthur et de Guenièvre, et donc avant sa relation adultère, alors que chez Tennyson la chronologie est inversée. De même, il est intéressant de souligner que chez Malory c'est le coup porté par Balin au Roi Pêcheur qui est responsable de la malédiction qui s'abat sur son royaume, le transformant en « Terre Gaste »[173]. Dans *Idylls of the King*, la stérilité du royaume est préexistante au coup fatal : ainsi, telle est la description du château du roi Pellam faite lors de l'arrivée de Balin témoignant, comme pour le château décrit par Sir Walter Scott dans « The Bridal of Triermain », de l'influence du Gothique :

> . . . the castle of a King, the hall
> Of Pellam, lichen-bearded, grayly draped
> With streaming grass, appear'd, low-built but strong ;
> The ruinous donjon as a knoll of moss,
> The battlements overtopt with ivytods,
> A home of bats, in every tower an owl (IK 133-34)

Par conséquent, l'arrivée chez le roi Pellam ne fait qu'annoncer la fin du monde arthurien et montre que la perversion du corps social arthurien tout entier, symbolisée par le corps mutilé

[172]. La « Bête Glatissante » (« Questing Beast » dans les hypotextes médiévaux anglais) est un monstre récurrent des légendes arthuriennes et fait l'objet de quête de chevaliers célèbres tels Palomydes et Pellinore. L'étymologie de son nom en ancien français provient de « glatir » qui signifie aboyer.

[173]. A. Pauphilet, éd., *La Queste del Saint Graal. Roman du XIII^e siècle* (Paris : Editions Champion, 1980) 204.

du Roi Pêcheur, trouve sa véritable racine dans la chair de Guenièvre et non dans le coup fatal porté par Balin.

La stérilité traditionnellement associée à Guenièvre dans les hypotextes médiévaux trouve une amplification dans *Idylls of the King*. En effet, chez Malory, la reine est incapable de donner vie mais chez Tennyson l'amour qu'elle accorde est de surcroît mortifère. Lancelot recueille un bébé qu'il confie aux bons soins de la reine : celle-ci doit, tout d'abord, apprendre à ressentir des sentiments maternels qui lui sont inconnus avant de s'occuper de l'enfant avec tendresse mais l'aboutissement est la mort du bébé qui succombe à un coup de froid :

> Sir Lancelot from the perilous nest
> This ruby necklace thrice around her neck,
> And all unscarr'd from beak or talon, brought
> A maiden babe; which Arthur pitying took,
> Then gave it to his Queen to rear : the Queen
> But coldly acquiescing, in her white arms
> Received, and after loved it tenderly,
> And named it Nestling; so forgot herself
> A moment, and her cares; till that young life
> Being smitten in mid heaven with mortal cold
> Past from her . . . (IK 248)

L'adjectif qualifiant l'accueil réservé par Guenièvre à l'enfant (« cold ») crée un lien étroit avec la raison invoquée pour sa mort (« mortal cold ») et fait de Guenièvre la responsable de cet autre drame.

La reine est porteuse de mort à l'échelle individuelle avec l'épisode du bébé recueilli, telle Lilith l'ennemie des enfants nouveau-nés, mais elle transforme également tout le royaume arthurien en « Terre Gaste » illustrée par un dessin de Gustave Doré « The Moonlight Drive » dans lequel Guenièvre fuit la cour après la découverte de sa relation avec Lancelot. Le paysage qu'elle traverse est dominé par l'obscurité qui entache même le personnage et fait d'elle un être maléfique dans un décor apocalyptique : en effet, autour d'elle, le sol est jonché d'arbres morts et déracinés alors qu'à l'arrière-plan se dresse la silhouette lugubre d'un château en ruines. Ce dessin vise à illustrer la citation suivante d'*Idylls of the King* dans laquelle la reine traverse une terre de désolation, vision prophétique du royaume envahi par les hordes païennes suite à son péché :

> . . . but she to Almesbury
> Fled all night long by glimmering waste and weald,
> And heard the Spirits of the waste and weald,
> Moan as she fled, or thought she heard them moan :
> And in herself she moan'd 'Too late, too late !'
> Till in the cold wind that foreruns the morn,
> A blot in heaven, the Raven, flying high,
> Croak'd, and she thought, 'He spies a field of death;
> For now the Heathen of the Northern Sea,

Lured by the crimes and frailties of the court,
Begin to slay the folk, and spoil the land.' (IK 272)

L'utilisation du substantif « waste » dans la citation précédente est une référence intertextuelle à la terre du Roi Pêcheur désignée dans l'œuvre de Thomas Malory par la périphrase suivante « the Waste Land »[174]. La mort plane sur cette terre et la répétition de « moan » fait résonner les cris de destruction dans la « Terre Gaste » avant de trouver écho dans le vide intérieur de la reine. D'ailleurs, l'évolution de la place de « moan » au sein du vers est intéressante : en effet, d'une position symétrique en tête et en fin de vers « moan » se retrouve au milieu du vers suivant comme la désolation et la mort se sont immiscées dans le cœur de la reine.

L'horreur associée à Guenièvre dans ces multiples drames vient du fait qu'il s'agit d'une femme mariée et qu'aux yeux d'un Victorien elle renie son rôle de pilier de son époux et de l'espace domestique dont elle est responsable. D'ailleurs, lors de sa retraite dans un couvent, Guenièvre n'est pas pour autant débarrassée du poids de son péché qui finit par la rattraper par le biais du babillage incessant d'une novice : en effet, cette dernière ignore que la dame à laquelle elle s'adresse, et à qui elle confie tout haut son jugement sur le désastre arthurien, n'est autre que la reine. La novice met en exergue le fait que la responsabilité de la chute du royaume n'incombe qu'à Guenièvre qui, en trahissant le roi, renia sa nature et son devoir de femme :

'Yea', said the maid, 'this is all woman's grief,
That *she* is woman, whose disloyal life
Hath wrought confusion in the Table Round
Which good Arthur founded years ago,
With signs and miracles and wonders, there
At Camelot, ere the coming of the Queen.' (IK 274-75)

L'utilisation d'italiques permet à la novice une mise à distance et une séparation entre la gent féminine et cet être méprisable. Guenièvre intériorise ces reproches et se fait elle-même le porte-parole des modèles idéels de la société victorienne concernant la fidélité et la pureté associées à l'épouse lorsqu'elle s'adresse à Lancelot : « Mine is the shame, for I was wife, and thou / Unwedded . . . » (IK 272).

Tennyson dans *Idylls of the King* choisit délibérément d'oblitérer une des deux raisons de la chute du royaume arthurien développées dans *Le Morte D'Arthur* de Thomas Malory. En effet, dans cet hypotexte médiéval, la destruction de la Table Ronde n'est pas uniquement le résultat du péché de Lancelot et de Guenièvre. Certes, leur union est manipulée par les adversaires d'Arthur et sert d'élément déclencheur mais c'est essentiellement l'opposition entre Gauwain et Lancelot qui précipite la chute. Tout au long de la guerre fratricide entre les

[174]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 2)*, 334.

partisans d'Arthur et ceux de Lancelot, le souverain ne cesse de se lamenter non pas au sujet de l'infidélité de son épouse mais de la fatalité qui conduisit Lancelot à susciter involontairement la haine de son neveu et qui, par conséquent, le prive de son meilleur chevalier. Arthur accepte même de reprendre la reine à ses côtés après l'intervention d'un émissaire du pape ; une telle perspective est inenvisageable chez Tennyson et chez les artistes qui représentèrent la dernière scène de confrontation entre Arthur et Guenièvre. Ainsi, dans le tableau de James Archer intitulé *The Parting of Arthur and Guinevere* (1865), de même que dans l'illustration « The King's Farewell »[175] réalisée par Gustave Doré, les deux artistes représentent Guenièvre couchée à plat ventre sur le sol aux pieds d'Arthur qui se dresse vêtu de tous ses attributs militaires et royaux. La position de Guenièvre dont le visage est caché par le flot de ses cheveux fait d'elle une survivance de Marie-Madeleine cherchant le repentir et le pardon aux pieds du Christ. Le décor dessiné par Gustave Doré dans lequel dominent des voûtes crée un espace écrasant qui prend la reine au piège de son sentiment de culpabilité. La position dressée d'Arthur trouve de multiples échos dans les colonnes qui se situent à l'arrière-plan. Or, comme le rappelle Daniel Arasse, « la colonne est une figure connue, presque banale, de la divinité, le Père comme le Fils . . . »[176]. Par conséquent, le péché de Guenièvre n'est pas simplement un outrage à son mari mais également à Dieu.

Le même constat peut être fait d'une autre illustration de Gustave Doré intitulée « Cloister Scene » dans laquelle la reine Guenièvre est représentée la main sur le cœur et des larmes coulant sur son visage face à la novice qui l'accuse inconsciemment par son babillage. Aux pieds des deux femmes la tombe d'un chevalier est sculptée dans le sol : peut-être s'agit-il d'une référence proleptique à la mort d'Arthur et de tant d'autres chevaliers lors du combat contre Mordred qui s'engouffre dans la brèche causée par la relation adultère entre la reine et Lancelot ? Le poids de la faute de Guenièvre est tout particulièrement symbolisé par le crucifix qui est planté contre le mur juste au-dessus de sa tête, telle une épée de Damoclès. La présence à nouveau du Christ dans cette scène de culpabilité n'est pas anodine car elle rappelle une fois de plus que le Fils de Dieu est mort pour racheter les péchés du monde dont la passion de la reine constitue un exemple représentatif.

Le premier modèle de fausseté féminine que présente Tennyson frappe le pilier de la famille et donc de la société à travers le spectre menaçant de l'épouse infidèle qui vient subvertir l'« ange de la maison » accompagné par les tourments dissuasifs liés à l'adultère. Le

[175]. Voir annexe 2, p. 407.
[176]. Arasse, *On n'y voit rien*, 37.

deuxième type d'incarnation de « The False » est la femme maléfique qui vise à nuire aux chevaliers qu'elle rencontre utilisant ses charmes comme leurres.

b. L'« *anima* » maléfique

Dans les hypotextes médiévaux, un certain nombre de femmes que croisent les chevaliers sur leur route, et plus particulièrement lors de leur quête du Graal, visent à les tenter afin de mettre leur courage et leur foi à l'épreuve. Des nombreux exemples qui émaillent les textes fondateurs, Tennyson conserve dans *Idylls of the King* la tentation de Perceval qu'il transforme, néanmoins, par rapport au texte de Malory en faisant fusionner ce dernier avec la version de Chrétien de Troyes. Ainsi, Perceval est séduit par une femme comme dans le texte médiéval anglais dans lequel le héros rencontre une demoiselle qui l'ensorcèle afin de partager sa couche avec lui[177]. Dans le texte de Tennyson, Percival se retrouve tout d'abord émasculé lors de son arrivée dans l'antre de sa tentatrice comme le montre le passage dans le premier vers d'une tournure active (« I made ») à une tournure passive (« was I disarm'd ») : « Thither I made, and there was I disarm'd / By maidens each as fair as any flower » (IK 221). Il est ensuite torturé par une abondance de plaisirs terrestres : la gourmandise (IK 221), la concupiscence (IK 222) et enfin par la tentation du pouvoir (IK 222), comme Roland de Vaux dans « The Bridal of Triermain » de Scott. Pourtant, la modification apportée par Tennyson par rapport au texte de Malory vient du fait que cette jeune fille n'est pas une inconnue mais qu'il s'agit de l'unique amour de jeunesse de Perceval. En cela, la version de Tennyson se rapproche plus de celle de Chrétien de Troyes car dans *Perceval ou le conte du Graal*, l'ambigüe tentatrice, nommée Blanchefleur, s'avère être la seule passion juvénile de Perceval et est certes son initiatrice à l'amour courtois, mais aussi une des incarnations du diable qui vise à le détourner de sa quête.

En rapprochant la dame de Blanchefleur, Tennyson vise à montrer l'omniprésence de la tentation féminine : même l'innocence apparente d'un amour de jeunesse peut s'avérer fatale dans la quête de pureté et il souligne ainsi la nécessité de résister à la chair sous toutes ses formes. Le tableau d'Arthur Hacker (1858-1919) intitulé *The Temptation of Sir Percival* (1894) met aussi en scène la dangerosité de l'Altérité féminine pour l'homme. En effet, le personnage masculin se tient dressé dans son armure. Sa position est d'ailleurs renforcée par la présence d'une épée plantée à la verticale dans le sol à ses côtés et reprise en écho par une branche dressée dans un axe parallèle. Le héros tente de la sorte d'affirmer sa virilité face à

[177]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 2)*, 290.

une menaçante féminité. De fait, Perceval auréolé de sainteté et absorbé dans sa prière détourne son regard de la femme qui se tapit dans son dos, telle une bête de proie prête à bondir sur lui. Elle porte les traces de sa nature sauvage par les fleurs qu'elle arbore dans les cheveux et par ses pieds nus qui émergent du tapis de feuilles mortes sur lequel elle est étendue et s'oppose en cela au corps de Perceval protégé de tout contact avec la terre par le biais de son armure. Sa robe transparente et décolletée laisse deviner ses charmes et Perceval se trouve contraint, en raison de sa quête du graal qu'il tient d'ailleurs fermement entre les mains, de se détourner du désir qu'il pourrait ressentir à l'égard de cette dryade. Le cadre automnal donne une connotation mortifère au monde bestial dans lequel évolue la jeune femme et souligne, par conséquent, le danger auquel Perceval doit faire face.

Lynette, présente dans le chapitre « Gareth and Lynette » d'*Idylls of the King,* est la seule jeune fille qui conserve la vocation médiévale des femmes arthuriennes qui consistait à pousser les chevaliers dans leurs derniers retranchements afin de leur enseigner le courage, l'abnégation de soi ou l'humilité. A l'opposé, se dresse le personnage d'Ettare qui conduit le naïf chevalier Pelleas à devenir l'ennemi juré de la Table Ronde et de sa morale. Dans son récit de cette histoire empruntée à Malory, Tennyson est fidèle à l'hypotexte médiéval. Par contre, il modifie complètement le dénouement de cette tragédie. Ainsi, chez Malory, Nimue sauve Pelleas de sa détresse amoureuse, le venge et lui fait découvrir l'amour : « So the Lady Ettard died for sorrow, and the Damosel of the Lake rejoiced Sir Pelleas, and loved together during their life days »[178]. Tout autre est le dénouement chez Tennyson : en effet, le chevalier Pelleas reste meurtri au plus profond de lui-même par le comportement luxurieux d'Ettare, sans personne pour rectifier le tord causé par cette dernière, et devient le Chevalier Rouge semant la mort autour de lui. Tennyson en modifiant les hypotextes médiévaux fait peser sur les épaules d'Ettare le poids de la perdition d'un des fleurons de la chevalerie. Par conséquent, le portrait de cette femme dressé par l'auteur fait d'elle une figure effrayante : sa nature perce d'ailleurs au grand jour lorsque Pelleas remporte le prix du tournoi et libère Ettare de l'obligation de porter un masque d'amabilité :

> There all day long Sir Pelleas kept the field
> With honour : so by that strong hand of his
> The sword and golden circlet were achieved.
> Then rang the shout his lady loved : the heat
> Of pride and glory fired her face ; her eye
> Sparkled ; she caught the circlet from his lance,
> And there before the people crown'd herself :
> So for the last time she was gracious to him. (IK 235)

[178]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 1)*, 158.

Ce qui rend Ettare dans cet extrait si terrifiante, aux yeux d'un lecteur victorien, est son orgueil, sa convoitise matérielle mais surtout le comportement très masculin qu'elle adopte lorsqu'elle se couronne elle-même s'attribuant de la sorte un symbole de pouvoir. Sa figure reflétant le feu de l'enfer (« Fired », « Sparkled ») devient alors diabolique car elle entre en conflit avec le modèle idéel de la femme humble et soumise au pouvoir masculin que la société victorienne révère : « But Ruskin also furnishes definitive propositions about female education ; it is to be directed toward making women wise, "not for self-development, but for self-renunciation" »[179].

Ettare conduit Pelleas à se dépasser afin de servir sa soif d'or et de symboles de puissance. Pourtant, après avoir permis à Pelleas de connaître la grandeur, elle pervertit inexorablement son œuvre comme dans la tradition médiévale mais, cette fois-ci, sans espoir de rémission. Tennyson vise de la sorte à souligner toute la gravité du péché de la chair et les conséquences irrémédiables non seulement pour la femme qui condamne son honneur mais surtout pour l'homme qu'elle entraîne dans sa chute. Cette mise en garde est tout particulièrement développée par Tennyson avec le personnage de Vivien qui conduit Merlin à sa perte afin d'assouvir sa soif d'égalité et de liberté.

c. La femme libre

Le personnage le plus effrayant d'*Idylls of the King* est sans aucun conteste Vivien et c'est aussi elle qui subit le plus de transformations sous la plume de Tennyson comme le soulignent Beverly Taylor et Elisabeth Brewer :

> Tennyson's departures from Malory and the Vulgate *Merlin* alter the themes of the tale significantly. First, Tennyson considerably purifies the character of his magician. Rumours that Merlin is a devil's son are here presented as malicious, envious gossip, and the magician appears to be singularly noble and altruistic. . . . Vivien's conquest of Merlin depicts the mastery of selfless love by selfish passions, the defeat of the social ethic. In order to sharpen this symbolic conflict, Tennyson not only purifies the ambiguous medieval Merlin figure, but also replaces the innocuous Nimüe of Malory's tale with his own false, licentious Vivien. While the Viviane of the Vulgate *Merlin* is similarly seductive and false, she is also more appealing than Tennyson's villainess. She regrets that her enchantment succeeds (she expects it to fail), and she visits Merlin in his enchanted tower –'for afterwards there was never night nor day in which she was not there'. Tennyson's vixen registers no such regret.[180]

Tennyson fait de Merlin une innocente victime du pouvoir maléfique de cette femme sensuelle dévoyant le désir dans une pulsion sadomasochiste (« Trample me / Dear feet »,

[179]. K. Millet, « The Debate over Women » dans Vicinus, *Suffer and be Still*, 128.
[180]. Taylor et Brewer, *The Return of King Arthur*, 104-5.

« tread me down ») symbolisée par le précieux ornement, lui aussi déformé (« twist »), qu'elle porte dans les cheveux :

> A twist of gold was round her hair ; a robe
> Of samite without price, that more exprest
> Than hid her, clung about her lissome limbs,
> In colour like the satin-shining palm
> On sallows in the windy gleams of March :
> And while she kiss'd them, crying, 'Trample me,
> Dear feet, that I have follow'd thro' the world,
> And I will pay you worship; tread me down
> And I will kiss you for it;' he was mute . . . (IK 148)

Dans *Idylls of the King*, le personnage de Vivien apparaît comme une survivance de Lilith, la première épouse d'Adam selon la littérature juive postbiblique, dans son rapport au sexe. Ainsi, le personnage est constamment comparé à une prostituée : telle est sa description périphrastique dans le récit « Balin and Balan » : « a wantom damsel » (IK 141). Cette femme utilise son corps pour obtenir le savoir qu'elle désire et n'hésite pas à faire un chantage sexuel à Merlin : « Yield my boon, / Till which I scarce can yield you all I am . . . » (IK 151). La luxure n'est plus du côté de Merlin mais uniquement le fait de Vivien et le pauvre enchanteur ne voit d'autre solution que de céder à ses avances et lui révéler son secret tant convoité. L'altération apportée par Tennyson aux hypotextes est perceptible du fait de la transformation de l'expression « weary » : ainsi, dans *Le Morte D'Arthur,* la demoiselle du lac est lassée par les avances incessantes du vieillard : « 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 »[181]. Dans *Idylls of the King*, la nature semi-diabolique de Merlin n'est plus qu'une rumeur médisante et Merlin devient la victime harcelée sexuellement par Vivien et s'exclame : « I am weary of her » (IK 164).

Gustave Doré, dans ses illustrations paratextuelles pour *Idylls of the King,* décida de suggérer la sexualité débridée de Vivien en la représentant sous les traits d'une sombre gitane : dans « Vivien and Merlin Repose » Merlin se tient assis dressé contre un arbre au tronc imposant alors que Vivien est couchée lascivement sur les genoux du vieillard. Ce dernier, détenteur du pouvoir et du savoir, est cependant enserré par les racines de cet arbre prêt à le prendre au piège de son désir pour Vivien. Dans « Vivien Encloses Merlin in the Tree », Merlin est terrassé, comme en témoigne le déracinement de l'arbre contre lequel il appuyait sa domination dans l'illustration précédente. La sombre bohémienne s'enfuit après sa destruction de Merlin et s'engouffre dans le monde de la nuit tourmenté par l'orage qui se

[181]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 1)*, 118.

déchaîne à l'arrière-plan ; elle fait de la sorte écho à la citation biblique d'Esaïe qui désigne Lilith par la périphrase « le spectre de la nuit »[182] (XXXIV, 14).

Sa ressemblance avec le personnage de Lilith vient également de son désir de connaissance et de pouvoir visant à faire d'elle l'égal de l'homme. Merlin ne devient qu'un objet à conquérir et à manipuler dans les mains de cette puissante séductrice qui s'écrit : « Your fancy when ye saw me following you, / Must make me fear still more you are not mine, / Must make me yearn still more to prove you mine » (IK 150). Dans le tableau d'Edward Burne-Jones (1833-1898) intitulé *Merlin and Nimue* (1861), la domination de Nimue, autre nom donné à la séductrice de Merlin dans la tradition médiévale, est perceptible à travers sa présence au premier plan alors que Merlin se trouve diminué grâce à la perspective de la toile. En plus de cette domination physique, elle tient entre les mains le symbole de sa supériorité intellectuelle, c'est-à-dire le grimoire renfermant tout le savoir de Merlin et notamment sa connaissance du sortilège qui permet d'enfermer une personne sous une dalle de pierre que le spectateur peut apercevoir au premier plan. Cette prison attend Merlin et les efforts du petit chien noir qui tente de le détourner de sa destinée semblent bien vains. Néanmoins, une ambiguïté naît de l'interprétation de ce chien qui peut soit symboliser la fidélité à l'ordre arthurien mais également la luxure de Merlin, l'animal cherchant alors non pas à l'épargner mais à l'entraîner un peu plus vers sa chute.

L'influence de Dante Gabriel Rossetti sur la représentation de Nimue par Burne-Jones dans ce tableau provient non seulement de l'utilisation de Fanny Conforth, modèle préféré du chef de file des préraphaélites, mais aussi du dessin de la tenue de la Dame rappelant la peinture vénitienne qui occupait les préraphaélites et surtout Rossetti dans les années 1850-60. Ainsi, ces drapés qui se superposent évoquent des toiles du Titien comme *La Bella* (1536) ou *L'Amour sacré et l'amour profane* (1514). L'épaisseur des tissus qui entourent Nimue et l'enferment dans une carapace de plis fait de cette dernière une représentante de la corporalité et de la profondeur. En cela, le tableau de Burne-Jones évoque l'analyse faite par Deleuze du pli à l'époque Baroque, bien que la toile n'appartienne pas à cette époque : « L'âme dans le Baroque a avec le corps un rapport complexe : toujours inséparable du corps, elle trouve en celui-ci une animalité qui l'étourdit, qui l'empêtre dans les replis de la matière . . . »[183]. Cependant, pour Deleuze, il y a un double mouvement dans le Baroque absent de la toile de Burne-Jones : une descente dans la matérialité corporelle accompagnée d'une élévation transcendante permettant d'accéder à « de tout autres plis »[184]. Ici, dans *Merlin and Nimuë*, le

[182]. L. Segond, trad. *La Sainte Bible* (Londres : Trinitarian Bible Society, 1984) 541.
[183]. G. Deleuze, *Le Pli. Leibnitz et le baroque* (Paris : Les Editions de Minuit, 1988) 17.
[184]. Deleuze, *Le Pli*, 17.

sage, comme le spectateur, se trouve attiré par cette abondance de replis extérieurs, signes visibles à la surface de l'intimité cachée de Nimue. La profondeur de ces plis trouve un écho, bien évidemment, dans le gouffre creusé au premier plan pour emprisonner Merlin dans la terre. La présence de trois clés pénétrant verticalement cette béance annonce l'enfermement de l'enchanteur, certes, mais symbolise également le fantasme sexuel fatal au vieil homme.

Enfin, une autre caractéristique permettant de rapprocher Vivien et Lilith vient de la comparaison récurrente de la séductrice du vieux sage à un serpent : elle s'enroule autour de Merlin tel un boa prêt à étouffer sa proie :

> And lissome Vivien, holding by his heel,
> Writhed toward him, slided up his knee and sat,
> Behind his ankle twined her hollow feet
> Together, curved an arm about his neck,
> Clung like a snake . . . (IK 148)

Dans la légende hébraïque, Lilith est représentée sous les traits d'une créature ailée mi-femme, mi-serpent. D'ailleurs, c'est elle qui revient dans le jardin d'Eden pour tenter Eve car elle est dépitée de ne pas avoir pu devenir un chérubin et de voir qu'Adam l'a remplacée par une deuxième femme. La comparaison de Vivien à un serpent est également présente dans la citation suivante :

> But Vivien, gathering somewhat of his mood,
> And hearing 'harlot' mutter'd twice or thrice,
> Leapt from her session on his lap, and stood
> Stiff as a viper frozen . . . (IK 164)

Pourtant, cette comparaison éloigne Vivien du personnage de Lilith pour la rapprocher d'une autre figure mythologique : celle de Méduse. En effet, les termes « Stiff » et « frozen » introduisent la notion de pétrification qui appelle l'analyse faite par Freud dans « La Tête de Méduse ». Ainsi, le portrait de Vivien dépeint par Tennyson fait naître l'effroi chez Merlin, mais aussi chez le lecteur, qui se retrouvent confrontés à une figure effroyable car mortifère comme en atteste la suite de la citation :

> . . . loathsome sight,
> How from the rosy lips of life and love,
> Flash'd the bare-grinning skeleton of death !
> White was her cheek; sharp breaths of anger puff'd
> Her fair nostril out; her hand half-clench'd
> Went faltering sideways downward to her belt,
> And feeling; had she found a dagger there
> (For in a wink the false love turns to hate)
> She would have stabb'd him . . . (IK 164)

L'horreur de la transformation est rendue perceptible par l'irruption, après le rythme régulier du deuxième vers composé d'un trochée suivi de quatre iambes, d'un rythme tumultueux.

L'effroi que suscite Vivien et que suggère Tennyson par la comparaison allégorique du personnage à la mort et par la rupture de l'harmonie prosodique illustre l'effroi masculin face à la menace de la castration. La peur de Merlin devant Vivien, survivance de Méduse à cause de son pouvoir pétrifiant et de son apparence de serpent, représente allégoriquement la peur que ressent le petit garçon devant le sexe de sa mère qu'il découvre sans pénis : « L'effroi devant Méduse est donc effroi de la castration, rattaché à quelque chose qu'on voit. Nous connaissons cette circonstance par de nombreuses analyses, elle se produit lorsque le garçon, qui jusque-là ne voulait pas croire à la menace, aperçoit un organe adulte, entouré d'une chevelure de poils, fondamentalement celui de la mère »[185]. Freud continue en analysant la chevelure reptilienne de Méduse comme un moyen de diminuer cette horreur de l'absence de pénis ; de même, la transformation de Vivien en serpent permet de faire d'elle un substitut au pénis : « Si les cheveux de la tête de Méduse sont si souvent figurés par l'art comme des serpents, c'est que ceux-ci proviennent à leur tour du complexe de castration et, chose remarquable, si effroyables qu'ils soient en eux-mêmes, ils servent pourtant en fait à atténuer l'horreur, car ils se substituent au pénis dont l'absence est la cause de l'horreur. Une règle technique – multiplication du symbole du pénis signifie castration – est ici confirmée »[186].

La représentation de Vivien sous des traits gorgonéens se retrouve également dans la toile d'Edward Burne-Jones intitulée *The Beguiling of Merlin*[187] (1874). Dans cette scène, Vivien est encore une fois représentée en possession du livre de Merlin, symbole de son savoir et de son pouvoir masculin. Les entrelacs de sa coiffure reptilienne trouvent des échos dans la *linea serpentina* maniériste de son corps, dans les plis de sa robe transparente mais surtout dans les branches noueuses du buisson d'aubépine qui enserrent Merlin. La léthargie du magicien, traduite par sa position horizontale et ses mains tombantes, résulte du regard médusant de Vivien et fait du héros un vieillard pétrifié. Dès lors, cette rigidité de Merlin constitue la dernière arme soulignée par Freud dans la résistance à la peur de la castration. En effet, en étant pétrifié, Merlin se transforme en phallus et fait face à l'effroi du sexe féminin : « La vue de la tête de Méduse rend rigide d'effroi, change le spectateur en pierre. Même origine tirée du complexe de castration et même changement d'affect. Car devenir rigide signifie érection, donc, dans la situation originelle, consolation apportée au spectateur. Il a encore un pénis, il s'en assure en devenant lui-même rigide »[188].

---

[185]. S. Freud, « La Tête de Méduse » dans *Résultats, idées, problèmes II, 1921-1938* (Paris : Presses Universitaires de France, 1985) 49.
[186]. Freud, « La Tête de Méduse », 49.
[187]. Voir annexe 3, p. 408.
[188]. Freud, « La Tête de Méduse », 49.

L'effroi de Merlin devant Vivien symbolise d'un point de vue psychanalytique la peur du petit garçon face au sexe terrifiant de la femme mais ce qui dut également apparaître terrifiant aux yeux d'un Victorien était la liberté de Vivien qui vit ses désirs sans rendre de comptes à aucune autorité masculine. Vivien détruit Merlin, sème la discorde et assouvit ses pulsions sexuelles sans jamais être inquiétée. Cette peur masculine face au pouvoir de la femme s'inscrit dans un contexte historique où la question des droits de la femme commence à être timidement posée, pour citer Elliot L. Gilbert :

> The first four *Idylls* appeared at a crucial time in the forging of male and female roles in marriage. Recognition of woman's inequality in the institution had its first effect on law, in the Divorce Act of 1857, allowing woman the possibility (albeit slim) of initiating divorce on the grounds of the husband's adultery or desertion. The act also granted women some small measure of financial independence after separation through limited control of property, rights to be elaborated and expanded in future legislation (the Married Women's Property Acts of 1870, 1874, and 1882). Tennyson's early *Idylls* were read within these changing circumstances for women, seen by some as a threat to the natural social order.[189]

Tennyson décline une palette de nuances dans sa représentation de l'Altérité féminine organisée autour de deux pôles antithétiques (la femme vertueuse et la femme pervertie) qui témoignent de sa tentative taxinomique visant à canaliser son malaise face à l'ambivalence de la femme car cette dernière, bien qu'elle puisse être épouse et mère, pilier de la respectabilité de la famille, n'en est pas moins un être également ancré dans la chair. Il est d'ailleurs remarquable que le poète lauréat ait fait disparaître de ses protagonistes féminins des modèles médiévaux ambivalents telle Morgane qui, au Moyen Âge, alliait action protectrice et destructrice pour Arthur et le royaume. La Dame du Lac offre la même ambivalence que Morgane : Tennyson chercha à oblitérer l'ambiguïté du personnage car les hypotextes médiévaux font de cette dernière une protectrice du royaume, d'Arthur et de Lancelot mais également un être capable de tuer la mère de Balin et de réduire Merlin à l'inexistence. La solution dichotomique apportée par Tennyson, à l'image de la rédaction de « The True and the False », consiste en une scission permettant de contraster la bénéfique Dame du lac à l'effroyable Vivien castratrice. Toutefois, dans l'œuvre de Tennyson, rares sont les modèles féminins qui parviennent à supporter la comparaison avec le modèle idéel de l'« ange de la maison ». Au contraire, même les femmes apparemment les plus pures comme Elaine ou la Dame d'Escalot doivent être préservées du péché de la chair au prix de leur mort. Par conséquent, seul Arthur semble incarner un idéal de perfection morale et son combat « Don quichottesque » contre la bestialité humaine sous toutes ses formes s'inscrit dans la lignée de

[189]. E. L. Gilbert, « The Female King » dans *King Arthur : a Casebook*. Ed. K. E. Donald (New York : Garland, 1996) 267.

l'opposition définie par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* entre l'apollinien et le dionysiaque.

B. LE DRAME ARTHURIEN : L'APOLLINIEN FACE AU DIONYSIAQUE

Dans son œuvre arthurienne, Tennyson ne se contente pas d'apporter des transformations aux modèles féminins qu'il propose à ses lecteurs car les hommes de la Table Ronde subissent aussi de grandes altérations. Nous avons déjà pu souligner l'évolution de Merlin qui passe du rôle de vieillard tenté par le péché de la chair au Moyen Âge à celui de victime de l'ensorcellement féminin. De même, Arthur est débarrassé de tous les côtés sombres qui pouvaient entacher sa grandeur médiévale afin d'incarner sous la plume de Tennyson un modèle christique. Cependant, alors que l'auteur victorien dote Arthur d'une grandeur morale jamais égalée, celui-ci se trouve confronté à la bassesse de ses sujets qui mettent à mal son projet par leurs emportements dionysiaques.

1. Arthur : personnage divin

a. La purification du personnage

Idylls of the King est dédié au défunt prince Albert et l'étroit rapprochement que Tennyson fait dans la dédicace entre les deux figures, sous forme d'élégie, conduit à considérer Albert comme le double historique d'Arthur et Arthur comme l'avatar littéraire de l'époux de Victoria :

> These to His memory – since he held them dear,
> Perchance as finding there unconsciously
> Some image of himself – I dedicate,
> I dedicate, I consecrate with tears – These Idylls.
> And indeed He seems to me
> Scarce other than my king's ideal knight,
> 'Who reverenced his conscience as his king ;
> Whose glory was redressing human wrong ;
> Who spake no slander, no, nor listen'd to it ;
> Who lov'd one and who clave to her –' (IK 19)

Tennyson laisse délibérément planer une indétermination quant à l'identité de « my king », « his king » ; l'emploi des pronoms personnels et adjectifs possessifs est tout aussi ambivalent. Seule une lecture attentive permet de démêler l'être historique de la création littéraire. De même, la répétition de « I dedicate » indique qu'il s'agit d'une double ode à Arthur et à Albert. Ceci explique qu'un auteur comme Swinburne ait dénigré l'œuvre de

Tennyson en parlant du « Morte d'Albert, or Idylls of the Prince Consort »[190] plutôt que du *Morte D'Arthur*. Arthur apparaissait aux yeux du prince Albert et de Tennyson comme un modèle mais il en fut de même aux yeux de leurs contemporains. Ainsi, les idéaux servis par Arthur et ses hommes, à mi-chemin entre quête du pouvoir et dépassement de soi spirituel, trouvèrent un écho favorable dans le cœur des Victoriens à la recherche de points de repère moraux :

> If, in a manner of speaking, the compromise between the spiritual and the robber baron of the Middle Ages had been the Christian knight, the compromise between the moral life and the robber baron of the nineteenth century was the Christian gentleman. Arthur and his men, once archetypes of chivalry, became at last splendid symbols of the gentlemanly code, an ideal historically rooted in chivalry.[191]

Dans une gravure de James Archer intitulée « How King Arthur by the Meanes of Merlin Gate His Sword of Excalibur of the Lady of the Lake » (1862), le roi est représenté en véritable meneur d'hommes prêt à conquérir le monde en commençant par saisir l'épée qui flotte à la proue du bateau. Ainsi se tient-il droit dans la barque qui le mène jusqu'à la Dame du Lac. Cette dernière et Merlin, à l'arrière d'Arthur, sont agenouillés de façon symétrique et rendent de la sorte hommage à la supériorité du jeune souverain. L'Arthur d'Archer ne ressemble en rien à celui de Daniel Maclise dans « Arthur obtains Excalibur » que nous voyons hésitant, apeuré par la main de la Dame qui lui tend Excalibur depuis les profondeurs du lac. Chez Archer, Arthur est un homme vigoureux et courageux comme le souligne Debra N. Mancoff :

> Archer casts Arthur as a stalwart man – tall, broad, athletic – rather than a youth just realizing his power. The firm stance and torque of his body are monumental; here is a classical hero disguised in medieval costume. The fierce profile, the muscular tension, even the moustache, suggest manhood. Archer, like Maclise, leaves no doubt that Arthur's passage from childhood is complete. But unlike Maclise's interpretation, Archer allows no moment of hesitancy. The single-minded tenacity of Archer's king is forged in the spirit of Tennyson's, whose altruistic vision had the passionate focus of a divine mission. In Victorian England passage to manhood was defined by the ability of a boy to recognize purpose and marshal all energies in the direction of attaining that purpose. Arthur taking up Excalibur, shows the youth of England the way.[192]

Le passage d'Arthur au statut de modèle pour les gentlemen victoriens nécessita une certaine forme de purification car le personnage médiéval était loin de présenter un profil irréprochable. De fait, la principale modification concerne ses relations sexuelles d'avant son mariage avec Guenièvre. Dans *Le Morte D'Arthur*, le souverain conçoit tout d'abord un fils avec une jeune fille après sa victoire initiale contre les onze rois contestant sa légitimité

---

[190]. A. C. Swinburne, *The Complete Works of Algernon Charles Swinburne (vol. Prose Works)* (Londres : William Heinemann ltd, 1926) 329.
[191]. Merriman, *The Flower of Kings*, 5.
[192]. D. N. Mancoff, « To Take Excalibur » dans *King Arthur : a Casebook*, 264-65.

politique : il affirme de la sorte non seulement sa puissance royale mais également son pouvoir viril en engendrant un fils[193]. Mais, surtout, Tennyson oblitère la relation incestueuse d'Arthur avec sa propre demi-sœur :

> And thither came to him King Lot's wife, of Orkney, in manner of a message, but she was sent thither to espy the court of King Arthur ; and she came richly beseen, with her four sons Gawain, Gaheris, Agravain, and Gareth, with many other knights and ladies. For she was a passing fair lady, wherefor the king cast great love unto her, and desired to lie by her. So they were agreed, and he begat upon her Mordred, and she was his sister, on the mother side, Igraine. So there she rested her a month, and at the last departed.[194]

Tout autre est la seule référence faite à la demi-sœur d'Arthur dans *Idylls of the King* : en effet, elle est présentée comme une fervente alliée de son frère lors de sa conquête du pouvoir, notamment en faisant taire les rumeurs à la cour du roi Leodogran au sujet des origines incertaines d'Arthur : « Lot's wife, the Queen of Orkney, Bellicent, / Hath ever like a loyal sister cleaved / To Arthur » (IK 26).

Le fait de supprimer l'épisode dérangeant pour les mœurs victoriennes d'une relation incestueuse évacue également le problème d'un enfant né d'une telle union. Ainsi, dans les hypotextes médiévaux, Arthur est tué par son propre fils issu de son union avec sa sœur. Chez Tennyson, Mordred n'est que son neveu, au même titre que Gauwain, car il est un fils né de sa sœur Bellicent citée précédemment. D'ailleurs, l'auteur insiste sur l'absence totale de lien de filiation entre les deux en faisant dire à Arthur au sujet de son neveu : « I must strike against the man they call / My sister's son – no kin of mine » (IK 284). Enfin, l'oblitération de la naissance d'un fils incestueux délivre Arthur de la folie meurtrière dans laquelle son homologue médiéval est plongé : tel Hérode le Grand dans le Nouveau Testament qui fit tuer tous les enfants mâles de moins de deux ans, le souverain, lorsqu'il apprend qu'il périra de la main de son fils, réitère un « massacre des innocents » en utilisant la méthode de l'époque renaissante de la nef des fous[195] :

> Then King Arthur let send for all the children born on May-day, begotten of lords and born of ladies ; for Merlin told King Arthur that he that should destroy him should be born in May-day, wherefore he sent them all, upon pain of death ; and so there were found many lords' sons, and all were sent unto the king, and so was Mordred sent by King Lot's wife, and all were put in a ship to the sea, and some were four weeks old, and some less.[196]

Dès lors, étant donné l'effacement par Tennyson des travers associés à Arthur dans les textes médiévaux, il n'est pas surprenant que le roi vienne à incarner la perfection chevaleresque alors que ce rôle était traditionnellement attribué à Lancelot. Chez Thomas

[193]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 1)*, 42.
[194]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 1)*, 45.
[195]. Voir l'analyse de la nef des fous proposée par Michel Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique*.
[196]. Malory, *Le Morte D'Arthur* (vol. 1), 58.

Malory, par exemple, la supériorité de Lancelot est soulignée tout au long du roman par la dépendance d'Arthur au soutien militaire de son premier chevalier ; mais elle est aussi rendue manifeste lors de l'épisode de la guérison de Sir Urré car Lancelot supplante le roi dans son rôle de thaumaturge alors que cette fonction de faiseur de miracles était traditionnellement l'apanage du souverain au Moyen Âge[197]. Tout autre est le portrait dressé par Tennyson : en effet, l'épisode de guérison est oblitéré et, militairement, Lancelot est dépassé par son souverain :

> . . . how the King had saved his life
> In battle twice, and Lancelot once the King's –
> For Lancelot was the first in Tournament,
> But Arthur mightiest on the battle-field. (IK 49)

Bien qu'officiellement les deux hommes soient mis sur un même pied d'égalité, il existe pourtant une gradation entre Lancelot qui sauva la vie d'Arthur une seule fois alors que ce dernier le tira d'affaire à deux reprises. De plus, Lancelot règne en maître dans le domaine des combats artificiels faits pour le plaisir des spectateurs alors qu'Arthur domine le monde véritablement cruel et viril de la guerre.

La purification et la grandeur accordées à Arthur par rapport à son modèle médiéval permettent de placer le souverain sur un piédestal car il incarne le modèle à suivre et à imiter aussi bien par les membres intradiégétiques de la Table Ronde que par les lecteurs touchés par ce gentleman victorien idéal. Dès lors, Arthur devient le chantre d'une nouvelle religion : celle de la droiture et de la pureté et le récit de sa vie, sous la plume de Tennyson, permet de dresser de nombreux parallèles avec la vie de Jésus Christ.

b. Arthur, survivance du Christ

La pureté d'Arthur désigné par la périphrase « the blameless king » (IK 120) justifie le rapprochement entre le chef de la Table Ronde et Jésus Christ. D'ailleurs, ils sont explicitement rapprochés lors du récit d'une charge héroïque menée contre ses adversaires par Arthur capable d'inspirer ses partisans comme le fils de Dieu : « . . . all his legions crying Christ and him » (IK 176).

L'histoire même du drame arthurien est émaillée de références intertextuelles à la crucifixion du Christ et à sa résurrection. Ainsi, Arthur, trahi par Lancelot – un de ses fidèles rappelant la figure de Judas – fait l'expérience de l'épreuve du doute avant la bataille finale avec Mordred, comme Jésus sur la croix reprocha à Dieu de l'avoir abandonné (Matthieu, XXVII, 47) : « My God, thou hast forgotten me in my death : / Nay – God my Christ – I pass

[197]. Malory, *Le Morte D'Arthur* (vol. 1), 453.

but shall not die » (IK 288). De plus, lorsqu'Arthur se retrouve le seul survivant avec Bedivere du carnage lié à son affrontement avec Mordred, il ressent cette tragédie comme une descente parmi les morts, de même que Jésus descendit aux enfers avant sa Résurrection :

> O Bedivere, for on my heart hath fall'n
> Confusion, till I know not what I am,
> Nor whence I am, nor whether I be King.
> Behold, I seem but King among the dead. (IK 292)

La foi qui semble accompagner Arthur tout au long de ses épreuves, malgré la menace du doute, est illustrée par la citation suivante dans laquelle le souverain s'en remet à la volonté de Dieu : « I perish by this people which I made, – / Tho' Merlin sware that I should come again / To rule once more; but let what will be will be . . . » (IK 293). Son espérance est couronnée dans le dernier vers d'*Idylls of the King* par la perspective d'une résurrection métaphoriquement désignée par une double naissance, celle d'un nouveau jour et d'une nouvelle année : « And the new sun rose bringing the new year » (IK 300). Tennyson en finissant sur une note optimiste se distingue de l'auteur du *Morte D'Arthur* : certes, Malory décrit le départ mythologique d'Arthur vers la terre d'Avalon laissant de la sorte naître l'espoir de son retour après sa guérison. Mais, dès le chapitre suivant, il brise toute espérance en mentionnant par le biais de Bedivere l'existence de la tombe d'un défunt roi, vraisemblablement Arthur :

> 'Sir,' said Sir Bedevere, 'what man is there interred that ye pray so fast for ?'
> 'Fair son', said the hermit, 'I wot not verily, but by deeming. But this night, at midnight, here came a number of ladies, and brought hither a dead corpse, and prayed me to bury him; and here they offered an hundred tapers, and they gave me an hundred bezants.'
> 'Alas,' said Sir Bedevere, 'that was my lord King Arthur, that here lieth buried in this chapel.'[198]

Les différents épisodes de doute, de descente aux enfers et la note optimiste à la fin d'*Idylls of the King* qui laisse envisager une résurrection du roi, tout au moins littéraire, conforte notre rapprochement entre Arthur et Jésus Christ. Le souverain de Camelot, tel le Fils de Dieu, se retrouve confronté à des forces maléfiques qui se caractérisent par leur énergie destructrice et mettent à mal l'idéal de mesure d'Arthur.

2. L'ordre face à la démesure

a. « Taming the beast »

Dès le premier chapitre d'*Idylls of the King* intitulé « The Coming of Arthur », le roi affirme sa volonté d'élever son peuple au-dessus de la bassesse. En effet, il devient le

[198]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 2)*, 518.

souverain d'une terre placée sous le sceau de la bestialité : « And so there grew great tracts of wilderness, / Wherein the beast was ever more and more, / But man was less and less, till Arthur came » (IK 21). En cela, la mission d'Arthur trouve un écho historique dans le rôle joué au XIX[e] siècle par l'Empire britannique, dont le déclin inquiète Tennyson comme en témoigne sa dédicace à la reine, car les Victoriens voyaient la colonisation comme le moyen d'apporter la civilisation à des terres sous le joug de la barbarie :

> An imperial dimension of the Arthurian story is visible throughout. Arthur's expanding kingdom is itself a small empire, subjugating or overawing less civilized areas and bringing them within the pale of Christian manners. In the same style the modern Britain was carrying fire and sword, light and sweetness, into the dark places of Asia and Africa. It may even not be irrelevant that Arthur has an exceptionally fair complexion, as if to typify the White Man (though Lancelot is raven-haired, as Tennyson was), and one of the latest-written Idylls ('The Last Tournament') gives us a remarkably Nordic vignette of a victorious Arthur in his throne, with golden hair and 'steel-blue eyes'.[199]

La bestialité combattue par Arthur, symbolisant la lutte civilisatrice menée par l'Empire britannique, offre de multiples visages. *Idylls of the King* présente un panel typologique de comportements féminins mais également de faiblesses humaines incarnées aussi bien par les femmes que par la gent masculine. Quasiment tous les personnages arthuriens de Tennyson illustrent le conflit intérieur décrit par Tennyson dans les termes suivants « shadowing Sense at war with Soul » (IK 302). L'âme ou la raison sont sans cesse menacées par des pulsions qui rabaissent l'homme en raison de son incapacité à les contrôler. Ainsi Bedivere est-il menacé par la tentation matérialiste, comme ses lecteurs victoriens, dans « Morte D'Arthur » : il refuse à deux reprises de jeter l'épée d'Arthur dans le lac car il est ébloui par les pierres précieuses qui ornent le manche :

> For all the haft twinkled with diamond sparks,
> Myriads of topaz-lights, and jacinth-work
> Of subtlest jewellery. He gazed so long
> That both his eyes were dazzled, as he stood,
> This way and that dividing the swift mind,
> In act to throw. (MA 89)

La division de Bedivere, illustrant le conflit développé par Tennyson entre « Sense » et « Soul », est suggérée au niveau textuel par l'opposition entre les deux déictiques « this » et « that ».

Geraint, quant à lui, est victime de sa jalousie qui le submerge. Le roi Mark est fidèle au personnage médiéval décrit par Malory dans son incapacité à dominer sa cruauté et sa malveillance tuant traitreusement Tristan. Merlin est terrassé par sa libido, de même que

[199]. V. Kiernan, « Tennyson, King Arthur and Imperialism » dans *Culture, Ideology and Politics. Essays for Eric Hobsbawn*. Ed. R. Samuel et G. Stedman (Londres : Routledge and Kegan Paul, 1982) 138-39.

Guenièvre et Iseut. La grandeur courtoise et le besoin de spiritualité de Lancelot, lors de la quête du Graal, sont anéantis par son incapacité à résister à son amour pour la reine. De même, Tristan est diminué dans sa grandeur chevaleresque par sa passion pour Iseult qui, loin de le conduire à la gloire, le mène au déshonneur.

Enfin, la médisance est tout particulièrement développée dans le chapitre consacré à Merlin et Vivien car ils en viennent à incarner les deux visages du personnage mythologique Fama. Cette dernière possède deux trompettes : une courte pour les ragots et une longue pour la renommée. Vivien n'a de cesse d'attaquer la dignité des membres de la Table Ronde se faisant l'écho des pires rumeurs à leur sujet ; à l'opposé, Merlin défend la gloire de ses comparses et montre à Vivien la gratuité de ses accusations. Toutefois, le vice de la calomnie caractérise Vivien qui sait également le distiller chez les autres afin de parvenir à ses fins destructrices, telle Fama qui grâce à ses rumeurs créa une bataille entre les hommes et les femmes de Lemnos afin de satisfaire Vénus. Accueillie à la cour arthurienne, sa parole s'insinue dans le cœur des hommes oisifs comme un poison :

> But Vivien half-forgotten of the Queen
> Among her damsels broidering sat, heard, watch'd
> And whisper'd : thro' the peaceful court she crept
> And whisper'd : then as Arthur in the highest
> Leaven'd the world, so Vivien in the lowest,
> Arriving at a time of golden rest,
> And sowing one ill hint from ear to ear,
> While all the heathen lay at Arthur's feet,
> And no quest came, but all was joust and play,
> Leaven'd his hall. They heard and let her be. (IK 147)

Le bruit de la rumeur s'étend à la cour d'Arthur et se diffuse comme les vers de la citation précédente s'allongent par le biais d'enjambements et se répètent avec la reprise anaphorique de « And whisper'd ». Vivien prépare la fin du royaume arthurien en attirant vers la bassesse ceux qu'Arthur aura vainement tenté d'élever vers la grandeur morale.

Le conflit entre la mesure du Surmoi et les pulsions du Çà est illustré dans *Idylls of the King* par la bataille entre Balin et Balan, deux frères qui incarnent le motif du Doppelgänger. Le titre même du chapitre « Balin and Balan » consacré à cette histoire fratricide met en exergue la dualité au sein de l'identité avec la mise en relation des deux personnages par une conjonction de coordination. Or, cette dernière sert plus à confronter qu'à articuler les deux entités comme le souligne J. M. Gray :

> Twins and other close kin in literature are one way of showing conflict in the self. In a manner different from Malory's vague conflict the Idyll can be read as the expression of two sides of a single personality. Andrew Lang thought that 'the two brothers answer to the good and bad principles of myths' and recently the Idyll has been classed as a Doppelgänger. Balin and Balan are the polarisation of the self into its conflicting yet

> complementary elements. Even the title suggests this. Malory only speaks of the book of Balin the Savage, whereas by raising Balin to parity with his better-known brother, at the outset Tennyson suggests tension or conflict, as in other Idylls.[200]

La première apparition de Balin et Balan permet à l'auteur de créer un « effet-tableau » défini dans les termes suivants par Liliane Louvel : « [L'effet-tableau] a lieu au niveau de la réception, lorsque le lecteur a soudain l'impression de voir un tableau, ou encore décèle comme une référence à une école de peinture »[201]. En effet, les deux personnages mis en scène sont décrits tels deux éléments de composition d'une toile à la symétrie presque parfaite. La comparaison à deux statues permet de surcroît de créer une mise en abyme artistique et met ainsi en relief leur statisme. Leur position n'est pas anodine : ils sont assis au pied de la même source jaillissante qui pourtant les divise ; comme dans leurs noms, le même et la différence se rejoignent pour mieux se séparer :

> Early, one fair dawn,
> The light-wing'd spirit of his youth returned
> On Arthur's heart ; he arm'd himself and went,
> So coming to the fountain-side beheld
> Balin and Balan statue-like,
> Brethren, to right and left the spring, that down,
> From underneath a plume of lady-fern,
> Sang, and the sand danced at the bottom of it.
> And on the right of Balin Balin's horse
> Was fast beside an alder, on the left
> Of Balan Balan's near a poplartree. (IK 125)

Dans ces quelques vers, Tennyson plante le thème du Doppelgänger, du moi divisé : Balin and Balan sont tout d'abord présentés comme deux entités différentes juste avant d'être rassemblés sous le terme unique de « Brethren » dès le vers suivant. Pourtant, en plus de l'oscillation entre les deux frères, ces deux identités sont divisées en elles-mêmes comme le suggère la répétition de leur nom (« on the right of Balin Balin's horse », « on the left / Of Balan Balan's »).

Balan incarne la mesure dans sa relation aux autres, alors que Balin ne parvient pas à contrôler sa colère et ses pulsions de violence : l'épisode de la visite de Balin chez le roi Pellam est représentatif de leur différence de comportement. De fait, Balin est irrité par les propos prononcés dans cette cour calomnieuse au sujet de la pureté de Guenièvre et de Lancelot et son emportement se solde par la blessure infligée au roi. L'attitude de Balan, au contraire, se différencie par sa maîtrise de soi : « Brother, I dwelt a day in Pellam's hall : / This Garlon mock'd me, but I heeded not » (IK 141).

---

[200]. J. M. Gray, « Fact, Form and Fiction in Tennyson's *Balin and Balan », Renaissance & Modern Studies* 12 (1968) 95.
[201]. L. Louvel, *Texte/image. Images à lire, textes à voir* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002) 34.

Le thème du Doppelgänger est décliné à travers l'opposition entre Balin et Balan, entre la pulsion et la mesure, mais également à travers l'apparition du double monstrueux que Balin doit terrasser. En effet, juste avant son arrivée au château du roi Pellam, alors qu'il erre dans la forêt, symbole de son inconscient, il rencontre un malheureux qui fut attaqué par une bête démoniaque. En entendant le récit de cet épisode malencontreux, Balin fait le lien entre le monstre et la bête qui le dévore intérieurement :

> 'Lord, thou couldst lay the Devil of these woods
> If arm or flesh could lay him.' Balin cried
> 'Him, or the viler devil who plays his part,
> To lay that devil would lay the Devil in me.' (IK 133)

Le repère de la bête bondissant d'une grotte cauchemardesque, telle une bouche béante et dévorante, est à l'image des pulsions du chevalier surgissant de son inconscient :

> So mark'd not on his right a cavern-chasm
> Yawn over darkness, where, not far within,
> The whole day died, but dying, gleam'd on rocks
> Roof-pendent, sharp ; and others from the floor,
> Tusklike, arising, made that mouth of night
> Whereout the Demon issued up from Hell. (IK 133)

La défaite cuisante du chevalier face au monstre incarnant ses pulsions inconscientes annonce l'emportement tragique de Balin chez le roi Pellam dont le château apparaît aussitôt après le désarçonnement du héros. Le surgissement du Doppelgänger de Balin montre combien son être est en proie à une division schizoïde : d'ailleurs, Balin enchaîne constamment périodes d'enthousiasme puis de rage avec, au sein d'une même phase de désespoir, l'alternance d'autres périodes antithétiques : « Now with slack rein and careless of himself, / Now with dug spur and raving at himself, / Now with droopt brow down the long glades he rode » (IK 133). La permanence de son mal être est suggérée par la reprise anaphorique de « Now » mais la désintégration de son Moi est illustrée par la multiplicité de visages qu'il présente. De même, le trouble schizoïde de Balin se manifeste non seulement par la dislocation de sa personnalité mais également par des troubles hallucinatoires que souligne Balan :

> . . . hold them outer fiends,
> Who leap at thee to tear thee ;
> Shake them aside,
> Dreams ruling when wit sleeps ! yea, but to dream
> That any of these would wrong thee, wrongs thyself. (IK 128)

Balin personnifie donc allégoriquement le conflit au sein de nombreux membres de la Table Ronde dont l'identité se trouve déchirée entre le modèle de pureté instauré par Arthur et la réalité de leur nature bestiale. L'idéal d'Arthur cherchant à étouffer la part de bestialité en chaque homme est très vite réduit à néant et témoigne de la démesure de son entreprise.

b. L'*hybris* d'Arthur

Arthur incarne le modèle du souverain médiéval, mais également du gentleman victorien capable de contrôler ses passions et ses pulsions tel un Surmoi implacable. Les vertus qu'il défend furent illustrées avant Tennyson par l'artiste écossais William Dyce (1806-1864) qui orna entre 1849 et 1864 les murs du palais de Westminster de fresques inspirées des légendes arthuriennes. Les six fresques réalisées par le peintre sont situées dans la garde robe de la reine et représentent allégoriquement six vertus chevaleresques : *Piety : The Knights of the Round Table Departing on the Quest for the Holy Grail* (1849), *Religion : The Vision of Sir Galahad and His Company* (1851), *Generosity : King Arthur Unhorsed Spared by Sir Launcelot* (1852), *Courtesy : Sir Tristram Harping to la Beale Isoud* (1852), *Mercy : Sir Gawaine Swearing to be Merciful and Never Be Against Ladies* (1854), *Hospitality : The Admission of Sir Tristram to the Fellowship of the Round Table* (1859-1864). Dyce s'inspire du *Morte D'Arthur* de Malory comme Tennyson; néanmoins, son traitement des légendes s'avère beaucoup plus fidèle à l'hypotexte. De fait, l'œuvre médiévale visait à glorifier les vertus chevaleresques par l'intermédiaire certes d'Arthur mais surtout de ses chevaliers de la Table Ronde. A l'opposé, chez Tennyson, les chevaliers s'effacent, submergés par leurs défaillances, pour laisser place à la grandeur du roi. Le choix des scènes représentées par Dyce est éloquent : une seule vertu est incarnée par Arthur, l'hospitalité ; il est mis sur le même plan d'égalité que ses chevaliers qui ont droit de cité, malgré leurs faiblesses oblitérées au nom de leur grandeur chevaleresque, comme le souligne Debra N. Mancoff :

> Dyce's linkage of Arthurian heroes with specific attributes became an editorial act, reforming their vices through omission while celebrating their virtues through illustration. Lancelot's adultery, for example, was absolved by his "Generosity" in *King Arthur Unhorsed, Spared by Sir Launcelot*, while Tristram's struggle over duty and desire disappeared in view of his "Courtesy", seen in *Sir Tristram Harping to La Beale Isoud* (1852). While Galahad, as seen above, could personify "religion" without any change, and Arthur represented "Hospitality", for Gawain, Dyce chose an incident where the rash knight was chastised for acting without thinking and tried by a court of Guenevere and her women. This simple form of allegory allowed Dyce to revise the narrative and give it the moral signification appropriate to his time and expected in the commission, and at the same time, to support his and his audience's notion of "an ancient idea of Chivalric greatness."[202]

Dans la fresque *Mercy : Sir Gawaine Swearing to Be Merciful and Never Be against Ladies*, la vertu représentée allégoriquement est doublement mise en scène : en effet, Gawaine

[202]. D. N. Mancoff, « Reluctant Redactor : William Dyce Reads the Legend » dans *Culture and the King. The Social Implications of the Arthurian Legend*. Ed. M. B. Shichtman et J. P. Carley (Albany : State University of New York, 1994) 267.

jure d'agir avec miséricorde à l'avenir mais la pitié est également donnée en modèle par le biais de Guenièvre qui domine la construction symétrique et surtout pyramidale dont elle constitue le sommet. La reine de Dyce s'oppose du tout au tout à la reine écrasée sous le poids du péché et de l'humiliation telle qu'elle fut élaborée par Tennyson. Un contraste encore plus frappant existe quant à la représentation d'Arthur dans la fresque intitulée *Generosity : King Arthur Unhorsed by Sir Launcelot*. Une fois de plus, une construction pyramidale se dégage : à la pointe se trouve Lancelot qui incarne la générosité, alors qu'à la base Arthur vaincu se tient allongé sur le sol. Debra N. Mancoff remarque qu'Arthur continue d'incarner la grandeur royale car il demeure digne même dans la défaite ; néanmoins, Dyce reste fidèle à Malory en mettant en scène la supériorité militaire et de cœur de Lancelot, contrairement à Tennyson qui renversera la hiérarchie :

> In *Generosity* Arthur sprawls on ground at the base of the composition. Here he embodies not an emotion, but a virtue : dignity even in defeat. With hauberk shattered and surcoat torn, Arthur's massive chest is exposed, declaring his vulnerability, but at the same time affirming his potent masculine force in a time-honored artistic sign, the mature male nude. His proportions and position are made eloquent through Dyce's system of referents. The grand scale of Arthur's physique recalls the Hellenistic fragment of *Beldevere Torso*, and his posture, in the opposition of the collapsing torso with the upward thrust of the supporting arm, echoes the *Dying Gaul*, a figure from the commemorative altar of Attalos at Pergamon. Both works had been part of the Vatican collection since the 1500s and both were regarded as standard examples in the classical canon. Dyce knew them and consciously used them to amplify his portrayal of Arthur as an exemplary tragic hero for all times, no different than Prometheus, Phocion, Laocoön, or Philoctetes.[203]

Dans l'œuvre de Tennyson, peu de personnages partagent la grandeur chevaleresque du souverain qui domine la scène arthurienne. Seuls Gareth et Galahad imitent la perfection divine d'Arthur : en effet, Gareth incarne le courage, l'humilité, mais surtout la maîtrise de soi dans toutes les circonstances même face à la plus médisante des jeunes filles. Galahad, quant à lui, personnifie aussi la puissance chevaleresque associée à la dévotion religieuse et essentiellement à la pureté. Il se distingue des autres membres de la Table Ronde par son apparence physique – 'And one there was among us, ever moved / Among us in white armour, Galahad » (IK 209) – et par ses qualités morales qui dépassent l'amour courtois. D'ailleurs, comme l'Arthur d'*Idylls of the King* servit de modèle aux lecteurs victoriens, le Galahad du poème éponyme écrit par Tennyson suscita un extrême engouement : la quête spirituelle du héros fut reléguée au second plan derrière la recherche de la pureté et de l'accomplissement chevaleresque :

> No Arthurian poem enjoyed greater popularity. It quickly became a favorite work, praised for its realization of an ideal youth, a model for young men of modern society, motivated by honor and dedicated to a life of clean living and social service. In the Victorian mind,

[203]. Mancoff, « Reluctant Redactor », 269.

> the Grail represented Galahad's code rather than spiritual fulfilment, and this submerging of the symbol in the character and his purpose would endure throughout the Arthurian Revival.[204]

Comme le divin Arthur, il se refuse à toute compromission par le biais de la chair et rejette la morale de l'amour courtois qu'il sacrifie sur l'autel de l'inspiration religieuse :

> How sweet are looks that ladies bend
> On whom their favours fall !
> For them I battle till the end,
> To save from shame and thrall :
> But all my heart is drawn above,
> My knees are bow'd in crypt and shrine :
> I never felt the kiss of love,
> Nor maiden's hand in mine.
> More bounteous aspects on me beam,
> Me mightier transports move and thrill;
> So keep I fair thro' faith and prayer
> A virgin heart in work and will. (SG 162)

Le bonheur trouvé dans l'amour courtois n'est que servitude et abaissement (« shame and thrall ») alors que la foi comble Galahad d'une béatitude religieuse alliée à une satisfaction des sens synesthésique et transcendante :

> I muse on joys that will not cease,
> Pure spaces clothed in living beams,
> Pure lilies of eternal peace,
> Whose odours haunt my dreams. (SG 163)

Pourtant, l'accomplissement spirituel de Galahad connaît une évolution entre l'écriture de « Sir Galahad » et *Idylls of the King*. Ainsi, la première œuvre offre aux lecteurs victoriens un modèle enthousiasmant de conduite chevaleresque à reproduire alors que l'accomplissement de Galahad dans le deuxième texte reçoit un accueil plus modéré, ne serait-ce que de la part d'Arthur qui considère la quête du Graal comme une entreprise vaine et illusoire qu'il qualifie de « . . . wandering fires / lost in the quagmire ! » (IK 214). Dans *Idylls of the King*, le modèle de Galahad entre en conflit avec celui d'Arthur : les chevaliers et les lecteurs se trouvent déchirés entre le service de Dieu et celui du bien du royaume. La quête du Graal sonne la fin de la grandeur de la Table Ronde : nombre de personnages périssent dans cette aventure et la deuxième génération de chevaliers qui prend leur place ne présente pas la même grandeur d'âme. L'opinion négative portée par Arthur sur cette quête illusoire du Graal condamne la démesure religieuse qui conduit l'homme à abandonner le bien de la cité uniquement pour se tourner vers une vénération égoïste de Dieu :

---

[204]. D. N. Mancoff, « "Pure Hearts and Clean Hands" : the Victorian and the Grail » dans *The Grail : a Casebook*. Ed. D. B. Mahoney (New York : Garland Publishing, 2000) 449-50.

> And the Grail quest in general contributes to the destruction of Arthur's kingdom. Thus « The Holy Grail » condemns the search for spirituality, preaching a gospel of wordly virtue.
>
> That *Idylls of the King* contains symbolic messages for its contemporary audience is hardly news, but "The Holy Grail" contains a subtly disguised attack on evangelical Christianity that many readers overlook. Arthur's knights should right wrongs in the kingdom, rather than pursue an illusion in the desert. Percival should marry his love and be a just ruler to her subjects. Tennyson's professed stance is to condemn fanaticism while upholding common-sense Christian values, but this posture is based on the false dilemma that one must either seek God or serve man. It assumes, contrary to Christian doctrine, that man can achieve good apart from knowing and serving God.[205]

La démesure religieuse de Galahad semble laisser le modèle arthurien comme unique modèle chevaleresque : l'idéal du gentleman victorien dans *Idylls of the King* n'est pas apparemment incarné par Galahad mais bien par Arthur. Pourtant, l'*hybris* reprochée par le souverain aux chevaliers lors de leur départ pour la quête du Graal est perceptible également dans le comportement du roi lui-même. Non seulement Arthur s'apparente à une figure christique mais il impose également à ses sujets de suivre son exemple oubliant la bassesse présente dans la nature humaine. Ainsi sa conception de Camelot est-elle illustrée par les sculptures ornant l'entrée décrites par Perceval par le biais d'une ekphrasis :

> And four great zones of scuplture, set betwixt
> With many a mystic symbol, gird the hall :
> And in the lowest beasts are slaying men,
> And in the second men are slaying beasts,
> And on the third are warriors, perfect men,
> And on the fourth are men with growing wings,
> And over all one a statue in the mould
> Of Arthur, made by Merlin, with a crown,
> And peak'd wings pointed to the Northern Star. (IK 212)

La structure de la citation marquée par la reprise anaphorique de « And » permettant d'accumuler les quatre zones de sculpture donne au lecteur l'image de cette œuvre d'art dominée par la figure d'Arthur tel un Dieu au sommet de sa création. Pourtant, son idéal social est beaucoup trop parfait et contribue, comme l'idéal religieux mené par Galahad, à la destruction de la Table Ronde. L'*hybris* du roi est clairement dénoncée par Dagonet qui, en tant que bouffon de la cour, lève le voile sur la folie d'Arthur de vouloir changer la nature de ses sujets, comme Jésus sut changer l'eau en vin lors des noces de Cana :

> Then little Dagonet clapt his hands and shrill'd,
> 'Ay, ay, my brother fool, the king of fools !
> Conceits himself as God that he can make
> Figs out of thistles, silk from bristles, milk
> From burning spurge, honey from hornet-combs,
> And men from beasts – Long live the king of fools !' (IK 257)

[205]. W. et M. Stephenson, « Proto-Modernism in Tennyson's 'The Holy Grail' », *Quodam et Futurus : a Journal of Arthurian Interpretation* 2.4 (hiver 1992) 53.

La démesure de l'idéal social d'Arthur dénoncée par Dagonet a tout d'abord une conséquence dévastatrice chez sa propre épouse. En effet, lorsqu'Arthur épouse Guenièvre, il croit voir en elle un être capable de l'aider à mener à bien sa réforme de la nature humaine. La perfection de l'amour qu'Arthur offre, par conséquent, à Guenièvre contraste avec la carnalité de celui né entre Lancelot et la reine. Malgré la pureté de ses sentiments, Arthur ne sait pas conquérir le cœur de sa dame car sa volonté d'élever Guenièvre au-dessus de la bassesse ne fait, au contraire, que la précipiter dans un gouffre lui permettant d'échapper à une union étouffante car trop parfaite : « I thought I could not breathe in that fine air / That pure severity of perfect light – / I yearn'd for warmth and colour which I found / In Lancelot . . . » (IK 286).

La grandeur d'Arthur est entachée par son aveuglement et son incapacité non seulement à comprendre les attentes de sa propre épouse mais également de son peuple tout entier :

> The King himself has been influenced by childish dreams. Was he as realistic as he ought to have been in binding his subjects "by vows . . . the which no man can keep" . . . ? What of Guinevere's initial reaction to Arthur ? How passionless he seemed to her. The questions raised by the storytellings that precede Arthur's denunciation of Guinevere suggest that Arthur is not blameless, for he has failed to understand both his subjects and his Queen.[206]

L'échec cuisant d'Arthur dans son mariage est donc le même au niveau de son royaume : sa vision de la chevalerie se caractérise par son exigence en rupture avec la réalité de la nature humaine :

> I made them lay their hands in mine and swear
> To reverence the King, as if he were
> Their conscience, and their conscience as their king,
> To break the heathen and uphold the Christ,
> To ride abroad redressing human wrongs.
> To speak no slander, no, nor listen to it,
> To honour his own word as if his God's,
> To lead sweet lives in purest chastity,
> To love one maiden only, cleave to her,
> And worship her by years of noble deeds,
> Until they won her; for indeed I knew
> Of no more subtle master under heaven
> Than is the maiden passion for a maid,
> Not only to keep down the base in man,
> But teach high thought, and amiable words
> And courtliness, and the desire of fame,
> And love of truth, and all that makes a man. (IK 281)

Cette longue énumération des injonctions d'Arthur, qui s'apparentent aux Dix Commandements reçus par Moïse sur le Mont Sinaï, montre le caractère irréalisable de son

[206]. A. S. Richard, « Sexual Politics and Narrative Method in Tennyson's 'Guinevere' », *The Victorian Newsletter* 76 (automne 1989) 27.

ambition réformatrice et dénonce son *hybris*. La reine explique le péché de démesure de son époux par sa soif de gloire et son rêve de marquer la postérité grâce à la création d'un monde parfait à son image :

> . . . how meek soe'er he seem,
> No keener hunter after glory breathes.
> He loves it in his knights more than himself :
> They prove to him his work . . . (IK 172).

Cependant, l'*hybris* du démiurge Arthur est également mise en exergue par le biais de deux créations parodiques. Ainsi, le roi Pellam que Balin blesse mène une vie ascétique dépassant le modèle de pureté offert par Arthur :

> He boasts his life as purer than thine own ;
> Eats scarce enow to keep his pulse abeat ;
> Hath push'd aside his faithful wife, nor lets
> Or dame or damsel enter at his gates
> Lest he should be polluted. (IK 127-28)

La vie monastique menée par le roi Pellam est une vie stérile à l'image de sa « Terre Gaste » : Pellam s'identifie à une figure christique et montre par la démesure de ses ambitions celle de son modèle d'origine, c'est-à-dire Arthur.

La cour du roi Pellam est une copie ascétique de la Table Ronde alors que le monde créé par Pelleas, devenu le chevalier rouge après sa déception amoureuse avec Ettare, est une parodie bestiale de l'œuvre d'Arthur. Si Pellam pèche par excès, à l'opposé Pelleas donne naissance à un monde chaotique gouverné par le vice :

> "Tell thou the King and his liars, that I
> Have founded my Round Table in the North,
> And whatsoever his own knights have sworn
> My knights have sworn the counter to it – and say
> My tower is full of harlots, like his court,
> But mine are worthier, seeing they profess
> To be none other than themselves – and say
> My knights are all adulterers like his own,
> But mine are truer, seeing they profess
> To be none other . . . . (IK 250)

Pelleas pose la question de la fidélité de la copie par rapport au modèle : il s'inspire de la cour d'Arthur afin de créer une version antithétique ; néanmoins sa création est plus fidèle à l'Idée que son modèle placé sous le sceau de l'hypocrisie et de l'illusion. La parodie, telle qu'elle est définie par Linda Hutcheon « a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity »[207], s'avère finalement plus authentique que l'original.

[207]. L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (Chicago : University of Illinois Press, 2000) XII.

La dimension illusoire de Camelot est suggérée par sa comparaison à un morceau de musique :

> For an ye heard a music, like enow
> They are building still, seeing the city is built
> To music, therefore never built at all,
> And therefore built for ever. (IK 43)

Ce langage énigmatique prononcé par Merlin à l'intention de Gareth et de ses compagnons insiste sur l'identité insaisissable de Camelot qui est aussi fuyante mais aussi entêtante qu'un air de musique comme le suggère la répétition de « built » qui revient tel un leitmotiv. La métaphore mélodique refait surface lors de la confrontation entre la symphonie élaborée par Arthur et la cacophonie créée par Tristram. En effet, le fou Dagonet condamne la musique de ce dernier qui n'est plus pour Tennyson le meilleur harpiste, contrairement à son modèle médiéval, car Tristan, en raison de sa relation incestueuse avec la reine Iseut, trahit l'ordre arthurien :

> And being asked, 'Why skipt ye not, Sir Fool ?'
> Made answer, 'I had leifer twenty years
> Skip to the broken music of my brains
> Than any broken music thou canst make.'
> Then Tristram, waiting for the quip to come,
> 'Good now, what music have I broken, fool ?'
> And little Dagonet, skipping, 'Arthur, the King's;
> For when you playest that air with Queen Isolt,
> Thou makest broken music with thy bride,
> Her daintier namesake down in Brittany –
> And thou breakest Arthur's music too.' (IK 255)

L'harmonie musicale d'Arthur renvoie à la perfection de sa création, un idéal de mesure comme l'ordre apollinien décrit par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. A l'opposé, la cacophonie de Tristan rappelle l'ordre dionysiaque et son déchaînement de passions. Dans son œuvre, Nietzsche analyse la composition de la tragédie antique qui naît, selon lui, de l'alliance entre deux forces : celle d'Apollon qui représente l'ordre, la raison, la retenue, l'harmonie et celle de Dionysos qui incarne la folie de la passion, le désordre des instincts et l'excès. Cette dichotomie est transposable au monde arthurien créé par Tennyson qui oppose l'idéal de mesure du souverain au déchaînement des passions, notamment sexuelles, de toute la cour et illustre donc, allégoriquement, les deux forces nietzschéennes qui prévalent dans la tragédie grecque. Ce rapprochement est également justifié par la citation suivante : « Pour mieux comprendre cet antagonisme, imaginons-le d'abord sous la forme des deux mondes esthétiques distincts du *rêve* et de l'*ivresse* . . . »[208]. La comparaison métaphorique de l'ordre

[208]. F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie.* Trad. C. Heim (Paris : Editions Gonthier, 1964) 17.

apollinien au monde onirique rappelle l'œuvre d'Arthur qui s'apparente au rêve de toute une vie et fait écho à la description de Camelot par le roi lui-même :

> 'So this hall full quickly rode the King,
> In horror lest the work by Merlin wrought,
> Dreamlike, should on the sudden vanish, wrapt
> In unremorseful folds of rolling fire. (IK 213)

A l'opposé, l'ivresse dionysiaque n'est pas sans évoquer le plaisir des sens qui enivre toute la cour.

Nietzsche analyse aussi la tragédie grecque d'un point de vue esthétique comme l'alliance entre deux formes d'art : « Il nous faut donc voir dans la tragédie grecque le chœur dionysien déchargeant son énergie intime dans un monde apollinien d'images »[209]. Le dionysiaque désigne la partie musicale de la tragédie portée par le chœur alors que l'apollinien est la dimension plastique de la scène et la mesure du langage. Par conséquent, la première description de Camelot par Merlin qui compare la cité à un rêve bâti sur de la musique (« the city is built to music ») fait référence à cette alliance du plastique et du musical, du rêve et de l'ivresse. Tout l'enjeu de cette création est alors une question d'équilibre entre des pôles antinomiques, comme le souligne Nietzsche au sujet de l'œuvre d'art tragique : « Ainsi la difficile liaison de l'apollinien et du dionysiaque dans la tragédie pourrait être symbolisée par l'alliance fraternelle des deux divinités, Dionysos parlant la langue d'Apollon, mais Apollon en fin de compte celle de Dionysos. C'est ainsi que la tragédie atteint son but ultime et avec elle l'art en général ». Par conséquent, la guerre fratricide qui conclut *Idylls of the King* et qui signale le terrassement de l'apollinien par le dionysiaque représente allégoriquement l'échec qui attend tout dramaturge incapable d'équilibrer ces deux forces dans sa création. De même, la vacuité de la cour d'Arthur, qui tente désespérément d'étouffer le dionysiaque, montre que l'ivresse ne peut être effacée par la mesure sans donner naissance à un art futile car détaché de la vie et de la réalité.

Les transpositions des légendes arthuriennes élaborées par Alfred Tennyson permettent à l'auteur de montrer le pouvoir destructeur des comportements placés sous le joug de l'ivresse passionnelle et de présenter un idéal de mesure qui peut cependant conduire à la stérilité s'il est en rupture totale avec le monde du désir et de la vie. Ces poèmes permettent aussi de s'interroger allégoriquement sur le rôle du poète et de la création artistique, comme la confrontation entre le dionysiaque et l'apollinien offrit un modèle d'écriture tragique à méditer.

---

[209]. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, 58.

C. UNE ALLEGORIE ARTISTIQUE

Tennyson analyse plusieurs aspects de la création artistique. De fait, il s'interroge sur le rôle du poète grâce à de nombreuses métafigures comme Arthur, Merlin, Galahad mais aussi Elaine. « The Lady of Shalott » permet de représenter la conception de Tennyson de l'art et de la place du poète dans la société. De plus, le motif du tissage dans ce poème est une référence métatextuelle au tissage d'influences que constitue la réécriture de la matière de Bretagne. Enfin, le topos du conflit entre apparences et réalité et celui de la quête, en l'occurrence celle du Graal, permettent à Tennyson de se pencher sur le thème de la lecture et sur celui de la représentation de l'indicible et de l'invisible.

1. Les métafigures du poète

Arthur, créateur du monde idéal de Camelot, nous renvoie à l'étymologie du mot poète qui vient du grec « poïen » signifiant faire, fabriquer. Tel Tennyson bâtissant un nouvel univers arthurien inspiré des modèles préexistants mais aussi influencé par les modèles idéels victoriens, Arthur tente de transformer les terres bestiales qu'il conquiert en un monde marqué par ces idéaux impérialistes et puritains. Tout au long d'*Idylls of the King*, les personnages insistent sur la fragilité de la création arthurienne bâtie sur l'illusion et le mensonge :

> O brother, had you known our Camelot,
> Built by old kings, age after age, so old
> The King himself had fears that it would fall,
> So strange, and rich, and dim. (IK 215)

La cité de Camelot construite par les rois qui se succédèrent à sa tête est une référence à l'évolution de la matière de Bretagne qui, elle aussi, se développa au fil des siècles sous la plume de nombreux auteurs s'emparant du sujet afin d'amener chacun leur pierre à l'édifice de ces légendes. Néanmoins, malgré sa richesse héritée, cette construction n'est pas sans fragilité car tout l'enjeu pour un auteur choisissant cette thématique est d'apporter sa contribution sans pour autant dénaturer les hypotextes. Dès lors, la création d'Arthur, incapable de réformer son peuple, se solde par sa destruction comme aux yeux de certains auteurs, notamment Swinburne, la transposition de la matière de Bretagne réalisée par Tennyson s'apparente à un piètre simulacre dont la seule raison d'exister est son hommage au défunt prince Albert. Swinburne critiqua de façon très virulente les vertus défendues par Arthur : « Among all poems of serious pretensions in that line, it had appeared to the infirmity of my judgement that this latest epic of King Arthur took the very lowest view of virtue, set

up the very poorest and most pitiful standard of duty or of heroism for woman or for man »[210]. De même, il dénigra la réécriture opérée par Tennyson qui choisit de fusionner des sources inconciliables, selon Swinburne, créant ainsi une absence d'harmonie qui n'est pas sans rappeler la cacophonie de Tristram :

> The real and radical flaw in the splendid structure of the *Idylls* is not to be found either in the antiquity of the fabulous groundwork or in the modern touches which certainly were not needed, and if needed would not have been adequate, to redeem any worthy recast of so noble an original from the charge of nothingness. The fallacy which obtrudes itself throughout, the false note which incessantly jars on the mind's ear, results from the incongruity of materials which are radically incapable of combination or coherence. Between the various Arthurs of different national legends there is little more in common than the name. It is essentially impossible to construct a human figure by the process of selection from the incompatible types of irreconcilable ideals. All that the utmost ingenuity of eclecticism can do has been demonstrated by Lord Tennyson in his elaborate endeavour after the perfection of this process ; and the result is to impress upon us a complete and irreversible conviction of its absolute hopelessness. Had a poet determined to realise the Horatian ideal of artistic monstrosity, he could hardly have set about it more ingeniously than by copying one feature from the *Mabinogion* and the next from the *Morte D'Arthur*.[211]

Un autre personnage incarne aussi la figure du poète : il s'agit de Merlin qui apparaît dans *Idylls of the King* mais également dans un poème intitulé « Merlin and the Gleam ». D'ailleurs, Victor Kiernan va même jusqu'à attribuer à Merlin la fonction de Doppelgänger de Tennyson[212] : en effet, comme Merlin représente le Çà qui se laisse terrasser par son désir alors qu'Arthur incarne le Surmoi toujours maître de lui-même, le magicien est le double pulsionnel, selon le critique, de l'auteur victorien. Le même parallèle est dressé par Linda K. Hughes au sujet de la représentation de Merlin dans une illustration de Gustave Doré intitulée « Vivien and Merlin Repose ». De fait, le mage est représenté coiffé d'une couronne de laurier, attribut d'Apollon, dieu des prophéties, mais également des poètes : « Merlin shares the same massive presence, flowing hair and beard, and wisdom of the laureate's mage ; his bardic status is underscored by the addition of a laurel wreath to his head »[213].

L'incarnation de l'inspiration poétique par Merlin est tout particulièrement mise en scène dans « Merlin and the Gleam » : ainsi, alors que l'instant de la mort s'approche de Merlin, ce dernier décide de raconter sa quête spirituelle qui s'avère être une métaphore désignant l'inspiration poétique :

> O young Mariner,

---

[210]. Swinburne, *The Complete Works (vol. Prose Works),* 330.
[211]. Swinburne, *The Complete Works (vol. Prose Works)*, 332.
[212]. V. Kiernan, « Tennyson, King Arthur and Imperialism » dans *Culture, Ideology and Politics. Essays for Eric Hobsbawn*. Ed. R. Samuel et G. Stedman (Londres : Routledge and Kegan Paul, 1982) 129.
[213]. L. K. Hughes, « Illusion and Relation : Merlin as Image of the Artist » dans *Merlin : a Casebook.* Ed. P. H. Goodrich et R. H. Thompson (New York : Routledge, 2003) 385.

You from the haven
Under the sea-cliff,
You that are watching
The gray Magician
With eyes of wonder,
I am Merlin,
And *I* am dying,
I am Merlin
Who follow The Gleam. (MG 423)

Dans cette strophe liminaire, Merlin affirme son identité par la répétition du vers « *I* am Merlin » et par l'utilisation de l'italique pour souligner le pronom « I ». Cet indice typographique nous amène à nous interroger sur la raison de cette insistance : peut-être faut-il y voir un clin d'œil de l'auteur qui vise à nous indiquer que derrière le masque de Merlin se cache une autre identité et fait écho à la célèbre formule de Rimbaud « Je est un autre ». Cette mystérieuse identité se caractérise, cependant, par son aspect tronqué : en effet, le vers « *I* am Merlin » est le seul de quatre pieds de la strophe liminaire alors que l'unité métrique est le pentamètre. Merlin n'atteindra sa plénitude de poète qu'en découvrant l'inspiration.

« Merlin and the Gleam » s'apparente à un poème d'initiation : en faisant le récit de sa vie à son auditeur c'est-à-dire le jeune marinier, double du lecteur, Merlin dévoile progressivement le secret de l'initiation poétique que lui-même reçut dès sa jeunesse :

Mighty the Wizard
Who found me at sunrise
Sleeping, and woke me
And learn'd me Magic !
Great the Master,
And sweet the Magic,
When over the valley,
In early summers,
Over the mountain,
On human faces,
And all around me,
Moving to melody,
Floated The Gleam. (MG 423)

Linda K. Hughes note que la forme du poème contribue à donner à ce poème la solennité qui convient à un rite d'initiation : « The stark, simple rhymes and line lengths of the poem have all the solemnity befitting an initiation rite, and as is common to inductors, Merlin maintains an opacity regarding his personal self, identifying himself with his ceremonial role . . . »[214].

Merlin révèle à son disciple que l'inspiration se dégage de tous les éléments environnants : la nature, les hommes, les personnages féériques mais aussi les plus humbles et les plus simples :

[214]. L. K. Hughes, « Text and Subtext in 'Merlin and the Gleam' », *Victorian Poetry* 2.23 (été 1985) 162.

Down from the mountain
And over the level,
And streaming and shining on
Silent river,
Silvery willow,
Pasture and plowland,
Innocent maidens,
Garrulous children,
Homestead and harvest,
Reaper and gleaner
And rough-ruddy faces
Of lowly labour,
Slided The Gleam – (MG 423-24)

Dans cette citation, le mouvement de l'inspiration est évoqué grâce à une surdétermination sonore : ainsi nombre d'allitérations en /s/, /p/, /h/, /r/, /l/ sont présentes, de même que des homéotéleutes : « streaming »/« shining », « reaper »/« gleaner ». Enfin, la construction syntaxique des vers se fait écho : la structure composée d'un adjectif précédant un nom est utilisée à six reprises et alterne avec l'articulation de deux substantifs par le biais de la conjonction de coordination « and ». L'inspiration coule d'être en être comme elle coule de vers en vers, chaque mot annonçant celui qui va suivre par le biais d'une composition consonantique, vocalique et rythmique très serrée. Ce faisant, cette structure du vers rappelle l'étymologie du mot rythme qui vient du grec « rhein » signifiant couler.

Linda K. Hughes souligne aussi que l'initiation relatée par Merlin repose sur son intériorisation de l'inspiration ; dans les cinq strophes ayant trait au début de son apprentissage, Merlin est présenté comme un être passif, l'activité étant réservée à « The Gleam » :

> In the first five stages of his life the Gleam was external to him, and Merlin was able to undertake only a passive role. The point is clear from the language of stanzas II-VI. In none of these stanzas does the word "I" appear; stanzas IV and V contain no personal pronoun at all, and the others use the only "me", where Merlin is the recipient, not the agent, of action . . . above all it is the Gleam which is active, as it floats, flies, slides, and rests– on Arthur.[215]

Une rupture dans la vie de Merlin intervient lors de sa rencontre avec Arthur sur qui se dépose « The Gleam » – « And last on the forehead / Of Arthur the blameless / Rested The Gleam » (MG 424) – car alors le magicien est introduit au monde de l'action, pour citer Linda K. Hughes :

> As soon as contact with Arthur is made, the Gleam is internalized, Merlin becomes an active agent, and the first "I" appears in his account of his personal history . . . .
> It is curious that the first "I" is simultaneous with the vanishing of Arthur, as if Arthur's disappearance were part of Merlin's assuming active poetic agency. This consorts well

[215] . Hughes, « Text and Subtext »,163.

> with the recurrent critical view that Arthur Hallam's death was, ironically, the greatest boon to Tennyson's developing poetic powers, though the fusion of Arthur's vanishing and Merlin's assumption of linguistic, hence poetic, agency can be seen as part of the extreme compression of the poem. What matters most, at all events, is that henceforward in the poem Merlin is that active agent, until, in the final stanza, he hands over his agency to the young mariner . . . . [216]

Linda K. Hughes suggère que derrière le masque de Merlin se cache Tennyson lui-même et l'inspiration poétique née de la rencontre du mage avec le roi Arthur symbolise non seulement la découverte du monde arthurien par l'auteur mais aussi son amitié fusionnelle avec Arthur Hallam dont la mort prématurée marqua profondément la vie et l'inspiration du poète lauréat. Ainsi, en 1833, Tennyson décida d'entrer dans une période de deuil poétique qui dura près de dix ans avant que l'inspiration ne ressurgisse à travers la publication de deux volumes de poèmes. Ces derniers signèrent le début de sa gloire littéraire et portaient la trace de son intérêt pour le monde arthurien. Le récit de la quête de « The Gleam » par Merlin est donc une allégorie de la quête de l'inspiration par Tennyson et la citation suivante, qui décrit la renaissance de « The Gleam » après sa disparition dans les tréfonds de l'obscurité, peut être considérée comme une référence autobiographique aux dix ans de silence poétique endurés par l'auteur avant sa réconciliation avec l'écriture :

> For out of the darkness
> Silent and slowly
> The Gleam, that had waned to a wintry glimmer
> On icy fallow
> And faded forest,
> Drew to the valley
> Named of the shadow,
> And slowly brightening
> Out of the glimmer,
> And slowly moving again to a melody
> Yearningly tender,
> Fell on a shadow,
> No longer a shadow,
> But clothed with The Gleam. (MG 424)

L'ombre rencontrée dans cette vallée de l'oubli désigne aussi bien le roi Arthur, qui fut ressuscité au XIX^e^ siècle par les écrivains romantiques mais surtout victoriens après des siècles de silence, que l'ami de jeunesse Arthur Hallam à qui l'auteur offrit une immortalité littéraire par le biais de ses poèmes.

Enfin, une autre métafigure du poète, double de Tennyson, est Elaine qui apparaît dans *Idylls of the King*. Tel Arthur le créateur d'un monde onirique voué à l'échec, Elaine rêve d'un amour idéal avec Lancelot et vit dans un monde fantasmatique : « Then to her tower she

[216]. Hughes, « Text and Subtext », 164.

climb'd, and took the shield, / There kept it, and so lived in fantasy » (IK 178). Le parallèle dressé entre Arthur et Elaine par Tennyson est également mis en exergue par les illustrations photographiques paratextuelles réalisées par Julia Margaret Cameron (1815-1879) en 1874 à la demande du poète lauréat. Joanne Lukitsh note qu'Arthur et Elaine sont les deux personnages des légendes arthuriennes qui reviennent le plus souvent dans les illustrations réalisées par Julia Margaret Cameron :

> Elaine's idyll is represented in four photographic illustrations, the most of any character, and told from the point of view of her fantasy ideal love. In the first of the four photographs Elaine gazes at the shield which Lancelot had entrusted to her ; by the second photograph Lancelot has rejected Elaine's love, claimed his shield, and left her desolate and insane. Elaine's dying request was that her body be taken to Camelot and presented at court; two photographs illustrate the fulfillment of Elaine's wishes.
>
> Through the use of visual parallels between the photographs of Elaine and King Arthur, Cameron elevated Elaine's fantasy of love into one of the major events of Camelot. Elaine and King Arthur are the only characters represented in visually continuous, paired sequences on boats, symbolic of their passage into immortality. Parallels between Elaine and King Arthur exist in Tennyson's text, establishing an equivalence between Elaine's dream of an ideal love and King Arthur's dream of an ideal society; through her sequencing of photographs in the first volume of the *Illustrations* Cameron went beyond a thematic equivalence between Elaine and King Arthur. The photographs in the first volume conclude with two images of King Arthur. These final – and only – images of King Arthur visit his presence retrospectively upon all the events in his kingdom (this sequence is maintained even with the three *Idylls of the King* photographs in the second volume of the *Illustrations*). The weight of the final images of King Arthur prevents the visual parallels with images of Elaine from mitigating his magisterial importance. Instead of being King Arthur's peer, Elaine stands as an important figure in her own right. The photographs of Elaine in the second volume of the *Illustrations* substantiate her importance by representing Elaine as the creator of her own immortality : the fulfillment of her last wish that her body be presented at the court of Camelot.[217]

Arthur L. Simpson souligne la dimension artistique d'Elaine d'Astolat lors de sa mort qui lui permet de se transformer en œuvre d'art immortelle : « . . . her final act is to objectify herself in the artistic creation of her smiling corpse and funeral »[218]. Mais l'amoureuse éconduite par Lancelot est également une métafigure de l'artiste par son potentiel de création tout au long de sa vie. Tout d'abord, Elaine possède la faculté des artistes à capturer l'essence de l'objet qu'ils représentent ; elle est comparée métaphoriquement à un peintre en raison de sa capacité à créer un portrait de son chevalier adoré plus vrai que nature :

> And all night long his face before her lived,
> As when a painter, poring on a face,
> Divinely thro' all hindrance finds the man
> Behind it, and so paints him that his face,
> The shape and colour of a mind and life,

[217]. J. Lukitsh, « Julia Margaret Cameron's Photographic Illustrations to Alfred Tennyson's *The Idylls of the King* » dans *Arthurian Women : a Casebook*. Ed. T. S. Fenster (New York : Garland Publishing, 1996) 257.

[218]. A. L. Simpson, « Elaine the Unfair, Elaine the Unlovable : the Socially Destructive Artist/Woman in *Idylls of the King », Modern Philology* 3.89 (fév. 1992) 359.

Lives for his children, ever at its best
And fullest ; so the face before her lived,
Dark-splendid, speaking in the silence, full
Of noble things, and held her from her sleep. (IK 176)

Cette citation montrant Elaine capable de convoquer Lancelot dans son monde par le biais de son imagination fait écho à la réflexion suivante de Jean-Luc Nancy au sujet du rôle du portrait : « Portraiturer, c'est bien tirer la présence au dehors – fût-elle présence d'une absence »[219]. Par le biais de sa représentation nocturne de Lancelot, Elaine renvoie également à la définition donnée par Louis Marin du portrait qui vise d'une part à pallier l'absence de l'objet représenté mais également à mettre en évidence l'essence de sa présence :

> Le terme même de portrait est intéressant et révélateur : le « pro-trait » est ce qui est mis en avant, pro-duit, extrait ou abstrait de l'individu portraituré. C'est un modèle au sens épistémologique, mais c'est aussi ce qui est mis à la place de…, au lieu de…, ce qui est substitué à… Dans « portrait », le trait, le tracé renvoie à la trace, au vestige, au reste ou à la « ruine », mais aussi au dessin qui est un dessein et, en fin de compte, au pro-jet . . . .[220]

En peignant ainsi le visage de son bien-aimé, Elaine crée une mise en abyme picturale car le tableau qu'elle réalise de la sorte vient s'enchâsser dans l'idylle qui lui est consacrée, or Liliane Louvel rappelle qu'une idylle peut être définie comme un petit poème mais également comme un « petit tableau »[221].

Elaine se révèle comme une métafigure du peintre mais aussi du poète car elle possède la faculté de créer tout un monde imaginaire à partir d'éléments du réel. Cette qualité artistique est mentionnée dès la strophe liminaire de l'idylle consacrée à Lancelot et Elaine :

. . . Leaving her household and good father, climb'd
That eastern tower, and entering barr'd her door,
Stript off the case, and read the naked shield,
Now guess'd a hidden meaning in his arms,
Now made a pretty history to herself
Of every dint a sword had beaten in it,
And every scratch a lance had made upon it,
Conjecturing when and where : this cut is fresh;
That ten years back; this dealt him at Caerlyle;
That at Caerlon; this at Camelot :
And ah God's mercy, what a stroke was there !
And here a thrust that might have kill'd, but God
Broke the strong lance, and roll'd his enemy down,
And saved him : so she lived in fantasy. (IK 168)

La prédominance des déictiques souligne la dimension picturale du passage « . . . this cut is fresh; / That ten years back; this dealt him at Caerlyle; / That at Caerlon; this at Camelot ». Le passage esquisse la description du bouclier de Lancelot rappelant de la sorte l'exercice de

[219]. J. L. Nancy, *Le Regard du portrait* (Paris : Editions Galilée, 2000) 51.
[220]. Marin, *De la Représentation*, 206.
[221]. Louvel, *Texte/image,* 26.

l'ekphrasis, et évoque la description du bouclier d'Achille par Homère dans *L'Iliade*, bien qu'Elaine focalise sa description sur les traces des prouesses militaires de Lancelot plutôt que sur le décor artistique proprement dit de son arme. Le rythme de ce passage repose sur un harmonisme né de l'accumulation de propositions nominatives qui suggèrent par leur rapidité et l'alternance entre « this » et « that » les brusques coups d'épée échangés lors d'un tournoi. Le passage illustre la fonction de l'harmonisme, définie par Liliane Louvel, qui consiste à « faire entendre »[222] au lecteur l'objet ou la scène représentés comme l'ekphrasis vise à faire voir l'œuvre d'art décrite. Le rythme de ce passage permet alors de faire le lien entre le lisible et le visible, le texte et l'image :

> Le rythme, en l'occurrence, serait donc produit par l'entrelacs du visuel et de la voix, du visible et du lisible, ce qui résorberait l'apparente contradiction, la tension entre les deux systèmes sémiotiques, en révélant ce que l'un nous apprend de l'autre, en mettant le corps en texte. . . . Par le rythme, le texte et l'image se tissent ensemble, par la description picturale (voix et voir) et la description narrativisée (voix, voir et faire). Le rythme entrelace les deux, la voix et le visuel, dans le « donner à voir », et l'un apparaît depuis l'autre, tour à tour, dans un scintillement, mais aussi ils apparaissent ensemble, car unis dans la même tresse. Le rythme serait la voix/voie d'accès aux deux ensemble.[223]

L'inspiration artistique d'Elaine se nourrit également de faits autobiographiques comme le montre le poème qu'elle crée à partir de son expérience de l'amour et son désir de mort :

> And in those days she made a little song,
> And call'd her song 'The Song of Love and Death',
> And sang it : sweetly could she make and sing.
>
> 'Sweet is true love tho' given in vain, in vain;
> And sweet is death who puts an end to pain :
> I know not which is sweeter, no, not I.
>
> 'Love, art thou sweet ? Then bitter death must be :
> Love, thou art bitter; sweet is death to me.
> O Love, if death be sweeter, let me die.
>
> 'Sweet love, that seems not made to fade away,
> Sweet death, that seems to make us loveless clay,
> I know not which is sweeter, no, not I.
>
> 'I fain would follow love, if that could be;
> I needs must follow death, who calls for me;
> Call and I follow, I follow ! Let me die.' (IK 194)

Ce poème récité par Elaine se distingue par la préciosité des décasyllabes bâtis sur un schéma de rimes tripartites. Sa création qui repose sur l'opposition entre la douceur et l'amertume de l'amour et de la mort évoque même un poème baroque de Pierre de Marbeuf « Et la mer et l'amour ont l'amer pour partage » dans lequel le poète confronte l'amertume des deux

[222]. Louvel, *L'Oeil du texte,* 79.
[223]. L. Louvel, « Nuances du pictural ». *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraire*s 126 (2001) 187.

éléments éponymes. Par conséquent, la mort à laquelle Elaine artiste est vouée la conduit à entonner son dernier chant mais peut-être s'agit-il également de la part de Tennyson d'une façon de critiquer une forme d'art trop précieuse et trop proche de la poésie du Parnasse condamnée par le poète lauréat. Son rejet est attesté par cette citation d'*Idylls of the King* qui vise à donner une définition périphrastique méprisante du mouvement littéraire français porté notamment par Théophile Gauthier : « Art with poisonous honey stol'n from France » (IK 302). Tennyson lui oppose un art qui ne soit pas complètement en rupture avec la société et de ses modèles idéels comme en témoigne le titre d'une épigramme écrite par l'auteur en réaction à la condamnation par certains de ses contemporains de la visée moralisatrice d'*Idylls of the King,* « Art for Art's sake (instead of Art for Art – and – Man's sake) » :

> Art for Art's sake ! Hail, truest Lord of Hell !
> Hail Genius, blaster of the Moral Will !
> 'The filthiest of all paintings painted well
> Is mightier than the purest painted ill !'
> Yes, mightier than the purest painted well,
> So prone are we toward that broad way to Hell.[224]

Tennyson met en scène une multitude de personnages qui jouent le rôle de doubles de l'auteur. De la sorte, ils permettent au poète lauréat d'inviter le lecteur à réfléchir sur l'inspiration, mais aussi avec Elaine sur la dimension picturale de la poésie convoquant ainsi la citation d'Horace « ut pictura poesis ». Enfin, Elaine permet aussi à Tennyson de présenter sa conception de la littérature, loin de la poésie artificielle et superficielle du Parnasse[225]. L'art ne saurait être envisagé comme une fin en soi et doit conserver une portée morale et didactique utile à l'homme et à la société tout entière. Quant à « The Lady of Shalott », ce texte pose la double question de la place du poète dans la société et la relation entre l'art et la vie.

2. Le rôle de l'art et la question de la mimésis

Arthur L. Simpson justifie la mort d'Elaine d'Astolat dans *Idylls of the King* par son pouvoir de création artistique destructeur : en effet, Elaine s'enferme dans un univers de chimères qui finissent par la conduire à sa perte. Elle s'avère incapable de s'ouvrir au monde

[224]. Tennyson, « Art for Art's sake (instead of Art for Art – and – Man's sake) » dans *The Poems of Tennyson in Three Volumes* (vol. 3). Ed. C. Ricks (Harlow : Longman Group, 1969) 12.

[225]. La préoccupation de Tennyson concernant le rôle de l'art et sa relation avec la société apparaît également dans un poème intitulé « The Palace of Art » (1832) dans lequel l'héroïne, comme la Dame d'Escalot, vit isolée, loin du monde des vivants. Son art détaché de la vie des hommes est alors présenté par l'auteur comme stérile : « Shut up as in a crumbling tomb, girt round / With blackness as a solid wall, / Far off she seem'd to hear the dully sound / Of human footsteps fall. » Tennyson, « The Palace of Art » dans *The Works of Alfred Tennyson Poet Laureate* (Londres : Macmillan and Co, 1884) 47-48.

extérieur et reste sous le joug de sa vision privée de la réalité : « It is Elaine's radical insistence on creating a private vision of reality and her attempt to impose it on the rest of her world that most strongly identify her as one of Tennyson's negative artists »[226]. Elaine incarne l'artiste retiré du monde, enfermé dans sa tour d'ivoire, tout comme son homologue la Dame d'Escalot dont l'éloignement de la réalité est suggéré par l'expression « remote Shalott » (LS 41). Le poème soulève le problème du conflit entre l'art et la vie et la place que doit occuper le poète, pour citer Harold J. Smith :

> Tennyson adapts the medieval legend to the nineteenth-century theme of the conflict of art and life. The artist must observe life in the mirror of art, rather than participate in it directly. If he abandons his solitude for action and passion he will destroy his artistic talent. The poem expresses a tragic split in the self. The poet must choose between tower and city, contemplation and action, purity and passion. Camelot and Shalott, the outer world of society and the inner world of dream cannot be reconciled.[227]

Harold J. Smith interprète le poème de Tennyson comme une mise en garde pour les artistes visant à leur rappeler que leur talent doit être protégé par un éloignement du trop grand tumulte de la vie et de ses passions. A l'opposé, Flavia M. Alaya considère la destruction du miroir de la Dame d'Escalot et son départ forcé vers Camelot comme la condamnation d'une vie artistique recluse éloignée de tout contact avec l'Autre :

> Again, it is a shift to "other" and away from "self" that this poem has been delineating (not as a narrow sexual reading inclines us to expect, a shift from an asexual artistic gratification toward an equally egoistic if unachievable sexual gratification) and it is wholly right and proper, and befitting her salvation, that the poem should conclude as it does in the 1842 version, with the response of that "other" and not as it does in the 1833 version, with the anxious appeal of "self".[228]

La position de Tennyson, quant à elle, reste inconnue mais son rejet du mouvement parnassien (« Art for Art's sake ») nous laisse imaginer que le type d'art que le poète lauréat appelait de ses vœux était un art en contact avec la réalité et la société.

Lorsque l'auteur choisit de s'inspirer de la nouvelle italienne « Qui conta come la damigella di Scalot mori per amore di Lancialotto de Lac », il ajouta le motif du miroir à travers lequel la Dame d'Escalot doit regarder pour accéder à la réalité. Ce dernier évoque la question platonicienne de la représentation et de sa fidélité à son modèle, comme le fait remarquer Liliane Louvel :

> Ainsi *The Lady of Shalott*, histoire de cette jeune femme prisonnière dans une tour et qui ne peut que représenter ce qui est déjà une représentation bi-dimensionnelle, à savoir le reflet du réel vu dans un miroir qu'elle contemple avant de le transformer en tapisserie,

[226]. Simpson, « Elaine the Unfair », 347.

[227]. H. J. Smith, « The Mirror of Art : Mallarmé's 'Hérodiade' and Tennyson's 'The Lady of Shalott' », *Romance Notes* 1.16 (automne 1974) 92.

[228] . F. M. Alaya, « Tennyson's "The Lady of Shalott". The Triumph of Art », *Victorian Poetry* 8 (1970) 286.

> fonctionne sur l'obliquité de la représentation et rejoue le drame de Méduse. Afin de ne pas être pétrifiée par le réel, la dame doit en passer par son reflet dans le miroir, tout comme Persée pour éviter le regard de Méduse devait lui tendre son bouclier poli. Lorsque, saisie par le reflet de Lancelot, elle détourne les yeux du miroir protecteur et regarde par la fenêtre, sa fin est proche. La tapisserie représente le monde et fournit une représentation deux fois éloignée de son modèle originel et idéal. Ce qui rappelle la théorie platonicienne de l'œuvre d'art copie d'une copie, une table peinte n'étant que la copie d'une table exécutée par un ébéniste, elle-même n'étant qu'une copie de l'Idée dans la tête de l'artisan.[229]

Le lecteur est amené à s'interroger sur la vraisemblance et le pouvoir mimétique de cette forme d'art éloigné de deux degrés de la réalité : l'art de la Dame d'Escalot s'apparente plus à un simulacre qu'à une copie rappelant de la sorte la distinction opérée par Platon et rappelée par Gilles Deleuze dans les termes suivants dans *Logique du sens* :

> Les *copies* sont possesseurs en second, prétendants bien fondés, garantis par la ressemblance ; les *simulacres* sont comme les faux prétendants, construits sur une dissimilitude, impliquant une perversion, un détournement essentiels. C'est en ce sens que Platon divise en deux le domaine des images-idoles : d'une part les *copies-icônes*, d'autre part les *simulacres-phantasmes*.[230]

Pour Tennyson, la scission entre l'art et la vie, que décrit allégoriquement « The Lady of Shalott », conduit à un échec mimétique et à la stérilité poétique. Le texte ne doit pas être éloigné du monde par l'entremise d'un miroir écran mais c'est lui, au contraire, qui doit devenir le miroir du monde par le lien direct de l'auteur avec la société dans laquelle il vit. Cependant, « The Lady of Shalott » permet à l'auteur d'aborder un autre aspect de la création littéraire tout particulièrement représenté par les transpositions arthuriennes écrites par Tennyson : il s'agit de la question de l'intertextualité.

3. Le tissage textuel et intertextuel

Le miroir de la Dame d'Escalot dans lequel se reflète le monde réel représente allégoriquement le pouvoir mimétique de l'art. L'autre attribut qui lui est associé, c'est-à-dire le tissu qu'elle tisse, symbolise, quant à lui, le texte. En effet, Gerhard Joseph rappelle l'étymologie commune aux mots texte et tissu et insiste également sur le lien à établir entre la Dame d'Escalot et la figure du poète : « . . . both Lady and poet are themselves the media through which, in the current parlance, a warp and a woof weaving of a 'text' happens – and the serendipitous fact that the word 'text' comes from the Latin 'texere', 'to weave' . . . »[231].

---

[229]. Louvel, *Texte/image*, 20-21.

[230] . G. Deleuze, *Logique du sens* (Paris : Les Editions de Minuit, 1969) 295-96.

[231]. G. Joseph, « Victorian Weaving : The Alienation of Work into Text in 'The Lady of Shalott' » dans *Tennyson.* Ed. R. Stott (Londres : Longman, 1996) 29.

Par conséquent, ce poème évoque la théorie générative du texte comparée par Barthes à un tissu qui se travaille et dans lequel l'auteur met un peu de lui-même :

> *Texte* veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hypologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée).[232]

Plusieurs formes de tissage cohabitent dans l'œuvre de Tennyson : un tissage temporel, textuel et intertextuel.

La création de la Dame d'Escalot trouve un écho dans la structure d'*Idylls of the King* qui se distingue par son tissage temporel : de fait, l'histoire se déploie selon le cycle des saisons qui nous mène du premier chapitre printanier, « The Coming of Arthur », à l'hiver tragique de « The Passing of Arthur » ; cependant, le récit est composé de nombreuses analepses qui lient le présent diégétique avec le passé. Il n'est qu'à citer les deux chapitres consacrés à l'histoire de Geraint et Enid : en effet, le lecteur découvre les personnages après leur mariage, au moment critique où Geraint demande à son épouse de partir seule avec lui vêtue de la robe misérable dans laquelle il l'a rencontrée. L'auteur choisit alors de nous faire part, par le biais d'une analepse, des circonstances de la naissance de leur amour. Puis, le lecteur est ramené au présent dans « Geraint and Enid » pour suivre les aventures des deux époux qui vont les conduire à la réconciliation. Le même constat peut être fait de la composition de « The Holy Grail » : la scène s'ouvre au couvent dans lequel s'est retiré Perceval et lie son présent religieux à son passé chevaleresque à la cour d'Arthur ; d'ailleurs, une référence proleptique à sa mort prochaine permet même de tisser passé, présent et futur :

> From noiseful arms, and acts of prowess done
> In tournament or tilt, Sir Percivale,
> Whom Arthur and his knighthood call'd The Pure,
> Had pass'd into the silent life of prayer,
> Praise, fast, and alms; and leaving for the cowl
> The helmet in an abbey far away
> From Camelot, there, and not long after, died. (IK 206)

La strophe liminaire de « The Holy Grail » annonce l'écriture tout entière de ce chapitre car il s'agit du récit analeptique de la quête du Graal fait par Perceval à l'attention d'Ambrosius, un moine compagnon de ce dernier. Ambrosius amène Perceval à faire le récit de son expérience mystique par le biais d'un dialogue qui confronte le lecteur à un constant va-et-vient temporel rappelant le mouvement d'une navette sur un métier à tisser. Le lien étroit entre passé et

[232]. Barthes, *Le Plaisir du texte,* 100-01.

présent créé au niveau de la narration fait écho à la volonté de Tennyson d'utiliser l'héritage arthurien afin de traiter des préoccupations de ses contemporains, pour citer Victor Kiernan : « In *Idylls of the King* he made his most ambitious effort to render the feelings of the present more lucidly by transposing them into the past »[233].

Le tissage textuel est, quant à lui, illustré par le lien étroit qui unit certains poèmes de Tennyson écrits dès 1833 avec son œuvre finale *Idylls of the King* : ces prémisses arthuriens servirent de premier jet pour l'écriture de son chef d'œuvre qui résonne d'échos à ces œuvres de jeunesse. Néanmoins, au sein même d'*Idylls of the King*, un tissage textuel peut être perçu en confrontant « The Coming of Arthur » et « The Passing of Arthur », les chapitres d'ouverture et de fermeture du drame écrit par le poète lauréat. Dans le poème liminaire, Tennyson choisit de disséminer des vers et des motifs repris dans le poème de clôture, comme le montrent Beverly Taylor et Elizabeth Brewer :

> Throughout the idyll Arthur's coming is irrevocably linked to his fall by a variety of details, as when Arthur sadly reads the messages on the two sides of Excalibur's blade-'Take me,' and 'Cast me away'– or when Tennyson deliberately echoes a memorable phrase first published some twenty-seven years earlier in the 'Morte D'Arthur' and retained in the expanded version of 'The Passing of Arthur' : 'The old order changeth, yielding place to new.' This line, already associated with Arthur's fall, gleams ironically in his declaration that the Round Table society will now replace Rome as 'The slowly-fading mistress of the world.'
> . . . The opening book consequently contains the germ of all those which follow.[234]

Le même constat peut être fait de la référence à la Dame du Lac qui est décrite pareillement dans « The Coming of Arthur » et « The Passing of Arthur » : « Clothed in white samite, mystic, wonderful » (IK 28, 296). La rotondité de la Table Ronde est évoquée au niveau textuel par le cycle des saisons mais aussi des citations qui ne font qu'illustrer cette description de la destinée d'Arthur : « 'From the great deep to the great deep he goes' » (IK 32, 300). Le tissage entre les deux idylles permet de renforcer au niveau textuel la comparaison que nous avons faite précédemment d'Arthur à une figure christique car *Idylls of King* évoque le tissage des chants grégoriens : en effet, Tennyson met en résonnance la première et la dernière idylle, comme les chants de la Nativité comportent déjà les motifs qui seront développés pour la célébration pascale de la Passion du Christ[235]. Cette réapparition de

[233]. Kiernan, « Tennyson, King Arthur and Imperialism », 132.
[234]. Taylor et Brewer, *The Return of King Arthur*, 94.
[235]. « La typologie du psaume 24 voyait dans ce texte une prière du Christ humilié; ce n'est que plus tard qu'on l'utilisa pour l'avent : le gradual *Universi*, tiré du psaume 24, est en effet le gradual du premier dimanche de l'avent. Du reste, ce dimanche est un peu le symétrique du premier dimanche du carême : tandis que ce dernier utilise exclusivement le psaume 90, le premier dimanche de l'avent n'emploie presque que le psaume 24, à l'exception de l'*Alleluia*, *Excita* (Ps 79) et de la communion *Dominus dabit benigmitatem* (Ps 84). On semble avoir voulu, vers le milieu du VI^{e} siècle, établir un parallèle entre le « carême d'hiver », qui prépare l'Incarnation, et le véritable carême, qui prépare la Résurrection, c'est-à-dire renforcer la symétrie entre Noël et Pâques. » P. Bernard, *Du Chant romain au chant grégorien (IV^{e}-XIII^{e} siècle)* (Paris : Les Editions du Cerf, 1996)

motifs à la surface du texte permet à Tennyson de tisser des liens à l'intérieur de son œuvre et entre ses différents poèmes tout en représentant métaphoriquement la destinée littéraire de la matière de Bretagne vouée à disparaître puis à renaître sous la plume des auteurs.

Enfin, l'œuvre de la Dame d'Escalot symbolise le tissage intertextuel que constitue l'écriture de tout texte. D'autres métaphores dans *Idylls of the King* poursuivent le même dessein : tout d'abord, pour Victor Kiernan, la cohabitation entre d'anciennes et de nouvelles sculptures sur la porte d'entrée de Camelot est une allusion métatextuelle à l'écriture même du chef d'œuvre de Tennyson : « Tennyson's blending of ancient and modern is hinted at in the carvings on the gate of Camelot, stared at so long by the newcomer Gareth, where : / Were Arthur's wars in weird devices done, / New things and old co-twisted, as if Time / Were nothing »[236]. Une autre référence métatextuelle apparaît lors de la description du livre de magie transmis par son maître à Merlin et dans lequel le texte original s'unit avec les nombreux commentaires paratextuels qui s'ajoutèrent au fil des années pour finalement ne former qu'un seul et unique palimpseste : « And every margin scribbled, crost, and cramm'd / With comment, densest condensation, hard / To mind and eye » (IK 160). Les transpositions écrites par Tennyson, et par tous les auteurs de notre corpus, s'apparentent à ce matériau originel sur lequel viennent se greffer d'autres références mythologiques, littéraires et que les auteurs tissent avec leur propre création afin d'élaborer un texte unique dans lequel il devient difficile de discerner les différentes influences car comme le souligne Julia Kristeva : « . . . tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme double »[237].

Cependant, l'affiliation des transpositions arthuriennes de Tennyson ne se limite pas à un héritage médiéval. En effet, ses écrits portent également la trace de l'influence romantique. Cette dernière se manifeste lors de la description expressionniste de paysages comme lors du dernier combat d'Arthur face à Mordred :

> Dry clashed his harness in the icy caves
> And barren chasms, and all to left and right
> The bare black cliff clanged round him, as he based
> His feet on juts of slippery crag that rang
> Sharp-smitten with the dint of armèd heels –
> And on a sudden, lo ! The level lake,
> And the long glories of the winter moon. (MA 92, IK 297)

235.

[236]. Kiernan, « Tennyson, King Arthur and Imperialism », 135.

[237] . Kristeva, *Sémiôtiké*, 146.

Cet extrait est dominé par la noirceur stérile d'une terre hivernale annonçant le déclin du monde de Camelot. Des conditions atmosphériques expressionnistes apparaissent également à la fin du dernier tournoi présidé par Lancelot qui signe la fin de la grandeur de l'ordre arthurien : « Then fell thick rain, plume droopt and mantle clung, / And pettich cries awoke, and the wan day / Went glooming down in wet and weariness » (IK 253). La déchéance de l'ordre arthurien est donc symbolisée par le temps qui se désagrège et ridiculise les participants.

En sus de ces descriptions de l'environnement qui s'avère être le miroir des sentiments et des pensées des personnages, une autre trace de la littérature romantique apparaît dans les transpositions arthuriennes de Tennyson : en effet, la nature y est omniprésente et sa prédominance apparaît dans *Idylls of the King* en raison du remplacement d'une autorité historique par une autorité naturelle afin de couronner Arthur. Tennyson fait l'économie de l'épisode de l'épée dans la pierre retirée par le futur souverain de Camelot et transfère sa légitimité au monde naturel, comme le fait remarquer Elliot L. Gilbert :

> For what the phallic incident of the sword in the stone emphasizes is that Arthur, though not as incontrovertibly a descendant of the previous king as the people of England might like, is nevertheless the inheritor of some kind of lawful authority, the recipient of legitimate power legitimately transferred. And the participation in this ritual of the church, with its traditional stake in an orderly, apostolic succession, further ensures that such a transfer is, at least symbolically, patrilineal. Tennyson's rejection of this famous story, therefore, may well suggest that the poet was trying to direct attention away from conventional continuity in the passing of power to Arthur and toward some alternative source of authority for the new king.[238]

La description de l'arrivée d'Arthur au pouvoir a lieu dans l'avant-dernière idylle, intitulée « Guinevere », par le biais du récit analeptique de l'expérience fantastique vécue par le père d'une novice. La nature se joint alors au merveilleux pour célébrer le nouveau souverain et atteste sa légitimité romantique et non plus historique :

> And in the light the white mermaiden swam,
> And strong man-breasted things stood from the sea,
> And sent a deep sea-voice thro' all the land,
> To which the little elves of chasm and cleft
> Made answer, sounding like a distant horn.
> So said my father – yea, and furthermore,
> Next morning, while he past the dim-lit woods,
> Himself beheld three spirits mad with joy
> Come dashing down on a tall wayside flower,
> That shook beneath them, as the thistle shakes
> When three gay linnets wrangle for the seed :
> And still at evenings on before his horse
> The flickering fairy-circle wheel'd and broke
> Flying, and link'd again, and wheel'd and broke

[238]. Gilbert, « The Female King », 238-40.

Flying, for all the land was full of life. (IK 275)

Le père de la novice traverse un monde peuplé par des êtres surnaturels dont la dance joyeuse est illustrée par la prosodie des derniers vers dans lesquels la ronde enchantée est traduite par la prédominance d'un rythme iambique. La désunion des danseurs, évoquée par la répétition en fin de vers de « broke », l'est aussi par l'utilisation d'un trochée dans la reprise anaphorique « Flying » qui renverse ponctuellement la prosodie de ces vers réunis par un enjambement à l'image de cette folle procession.

Dès lors, les affiliations médiévales et romantiques des écrits de Tennyson confèrent à la tragédie de la Dame d'Escalot une autre valeur allégorique : le tissage de la Dame représente métaphoriquement la genèse d'une création poétique, mais surtout l'impossibilité de s'extraire du « texte infini » dont parle Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte* : « Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie »[239]. La Dame d'Escalot, prise au piège de sa toile et punie pour avoir rêvé de s'en extraire, symbolise le réseau sémiotique infini de textes et de codes qui fonde l'intertextualité et enserre tout écrivain. Jacques Derrida souligne l'impossibilité de démêler les fils infinis des sources hypotextuelles en faisant du texte un « système de racines » dont la généalogie lui est interdite :

> Nous savons que la métaphore est encore *interdite* qui décrirait sans faute la généalogie d'un texte. En sa syntaxe et son lexique, dans son espacement, par sa ponctuation, ses lacunes, ses marges, l'appartenance historique d'un texte n'est jamais droite ligne. Ni causalité de contagion. Ni simple accumulation de couches. Ni pure juxtaposition de pièces empruntées. Et si un texte se donne toujours une certaine représentation de ses propres racines, celles-ci ne vivent que de cette représentation, c'est-à-dire de ne jamais toucher le sol. Ce qui détruit sans doute leur *essence radicale*, mais non la nécessité de leur *fonction enracinante*. Dire qu'on ne fait jamais qu'entrelacer les racines à l'infini, les pliant à s'enraciner dans des racines, à repasser par les mêmes points, à redoubler d'anciennes adhérences, à circuler entre leurs différences, à s'enrouler sur elles-mêmes ou à s'envelopper réciproquement, dire qu'un texte n'est jamais qu'un système de racines, c'est sans doute contredire à la fois le concept du système et le schème de la racine.[240]

Le poète lauréat utilise diverses références intertextuelles afin de donner naissance à ses transpositions arthuriennes ; par conséquent, le métier à tisser de la Dame d'Escalot est une allégorie de la genèse d'un texte, mais également du réseau infini de l'intertextualité. Les œuvres de Tennyson de notre corpus amènent aussi le lecteur à s'interroger sur l'acte même de la lecture : le topos du conflit entre apparences et réalité réapparaît à nouveau chez le poète

[239]. Barthes, *Le Plaisir du texte*, 59.
[240]. J. Derrida, *De la Grammatologie* (Paris : Les Editions de Minuit, 1967) 149-50.

lauréat, comme chez Scott et Wordsworth, mais cette fois-ci il symbolise la difficulté à cerner le langage et souligne l'enjeu de ce déchiffrement.

4. Soulever le voile des signes : une allégorie de la lecture

Dans *Idylls of the King*, le conflit entre apparences et réalité est omniprésent et au cœur de la tragédie arthurienne ; de nombreux personnages sont victimes de leur interprétation erronée des signes extérieurs comme le souligne Catherine R. Harlands :

> Each idyll also enacts reading, misreading, and interpretation. The whole of *Lancelot and Elaine*, for example, turns on the problem of misreading. The "face as a text", as Donald Hair has noted, is a motif in the idyll (p.154). Lancelot misinterprets Guinevere's expression – "thinking that he read her meaning" in her eyes (l.86) – and lies to Arthur in order to stay with her; Elaine interprets Lancelot through his shield, reading a "hidden meaning in his arms", and later attempts to "read his lineaments" (ll.17, 243). The figure is finally literalized as King Arthur reads Elaine's letter to the weeping crowd (ll.1264-79). Tennyson continues to explore the complexity of perception and interpretation in *The Holy Grail*. His grail has no objective existence but is a hollow sign whose meaning is constructed by characters "according to their sight" (l.871). What they see is subjectively determined by individual desire, fear, and limitation.
>
> Interpretative activity is thus dramatized throughout the poem. Early in the narrative, Geraint misinterprets Enid's words that she is "no true wife" (*The Marriage of Geraint*, l.108) ; Tennyson then underlines his concern through an authorial interruption about the tendency of a "purblind race of miserable men" who inevitably take "true for false, or false for true" in the fallen world (*Geraint and Enid*, ll.1-7). Later, Balin's tragic death hinges upon misinterpreting and misunderstanding.[241]

La capacité à lire et à interpréter justement est l'apanage d'un seul personnage : Galahad car il est l'unique être à qui la vision de la réalité du Graal est accordée. Même le modèle du peuple, Arthur, est dépourvu de perspicacité étant donné qu'il est incapable, ou bien refuse, de voir la traitrise de Lancelot et de Guenièvre cachée derrière un masque de fidélité.

L'enjeu de l'acte de lecture est symbolisé allégoriquement par le difficile déchiffrement d'une réalité fluctuante. Ainsi, cette dernière est illustrée métaphoriquement par le Graal dont la véritable nature est voilée aux yeux des impurs. Comme la réalité des êtres et du monde est difficilement interprétable, le langage dans *Idylls of the King* n'est pas évident à déchiffrer et repose sur de nombreux doubles sens. D'ailleurs, Arthur illustre l'ambiguïté du langage en s'apparentant, lors de la quête du graal, à la figure du prophète qui s'exprime en paraboles dont le sens échappe à ses fidèles et même au lecteur :

> Let visions of the night or of the day
> Come, as they will ; and many a time they come,
> Until this earth he walks on seems not earth,
> This light that strikes his eyeball is not light,
> This air that smites his forehead is not air

[241]. C. R. Harland, « Interpretation and Rumor in Tennyson's *Merlin and Vivien* », *Victorian Poetry* 1.35 (printemps 1987) 59.

But vision – yea, his very hand and foot –
In moments when he feels he cannot die,
And knows himself no vision to himself,
Nor the high God a vision, nor that One
Who rose again : ye have seen what ye have seen."
'So spake the king : I knew not all he meant.' (IK 230)

La quête du graal diégétique trouve un équivalent à la surface du texte dans la quête linguistique du sens profond caché derrière le voile des signes. L'ambiguïté des paroles d'Arthur qui s'apparentent à une énigme est un écho à la mystérieuse définition du langage prophétique/poétique donnée par Merlin : « 'Know ye not the Riddling of the Bards ? / "Confusion, and illusion, and relation, / Elusion, and occasion, and evasion" ? » (IK 43).

Le double sens du langage est particulièrement illustré dans *Idylls of the King* par l'ironie de l'auteur qui s'insinue au cœur des paroles des personnages. Ainsi, Pelleas après avoir été dupé par Ettare et Gawain, se reproche de façon véhémente d'avoir cru à l'innocence de sa bien aimée : « 'False ! and I held thee pure as Guinevere.' » (IK 245). L'ironie dramatique de la situation vient du fait que Pelleas est l'un des rares à ne pas savoir que la pureté de Guenièvre est loin d'être sans taches et que sa comparaison avec la reine explique la dépravation d'Ettare. De même, lorsqu'Arthur utilise la périphrase suivante pour désigner Lancelot « Our noblest brother, and our truest man, / And one with me in all . . . » (IK 51), Tennyson fait un clin d'œil ironique au lecteur car le souverain ne se doute pas en proférant ces paroles que son premier chevalier partage non seulement sa gloire mais également sa femme. Le langage est donc une matière à façonner et l'auteur prend plaisir à manipuler la réalité à l'image du comte de Limours, double intratextuel de Tennyson, qui fait certes du langage un joyau, mais surtout un joyau qui peut s'avérer trompeur en raison de ses multiples facettes :

And wine and food were brought, and earl Limours
Drank till he jested with all ease, and told
Free tales, and took the word and play'd upon it,
And made it of two colours ; for his talk,
When wine and free companions kindled him,
Was wont to glance and sparkle like a gem
Of fifty facets . . . (IK 106-07)

Le topos de l'opposition entre apparences et réalité trouve de multiples illustrations dans les transpositions de Tennyson qu'il s'agisse de l'identité insaisissable des personnages, du mirage du Graal mais aussi du sens du langage qui fluctue sous l'influence des protagonistes et sous la plume de l'auteur. Seule la maîtrise du langage permet d'accéder à la réalité et au pouvoir : cette quête du graal linguistique peut être qualifiée de métaphore de la lecture car les

lecteurs doivent être capables, non seulement de démêler les fils intertextuels, mais également de déchiffrer le sens caché derrière la poésie de Tennyson à laquelle s'applique aussi la définition métatextuelle de la parole de Merlin, « the Riddling of the Bards » (IK 43). Les écrits du poète lauréat posent également la question de la représentation de l'irreprésentable à travers la quête spirituelle du graal qui peut être considérée comme un graal de l'écriture.

5. La représentation de l'irreprésentable

Tennyson fut l'un des rares auteurs du XIX^{e} siècle à avoir conservé l'épisode du Graal ; il faudra attendre T. S. Eliot au début du XX^{e} siècle pour que le motif de la quête spirituelle refasse son apparition. Dès lors, le Graal pose le problème de la représentation du mystère du divin, de l'invisible et de l'indicible. Tennyson met en exergue la nature insaisissable du Graal dont l'identité demeure voilée aux yeux des habitants de Camelot sauf pour Galahad. Ainsi, même les récits à son sujet contribuent à conserver son aura énigmatique :

> Yet one of your own knights, a guest of ours,
> Told us of this in our refectory,
> But spake with such a sadness and so low
> We heard not half of what he said. What is it ?
> The phantom of a cup that comes and goes ? (IK 207)

La coupe est comparée dans cette citation à une chimère et l'indétermination du chevalier à l'origine de ce récit laisse planer le doute quant à son authenticité. De même, dans l'idylle consacrée au Graal, l'unique accès du lecteur à la réalité divine de ce mystère se fait par le biais de la narration de Perceval qui insiste sur le voile qui entoure la coupe dans chacune de ses descriptions : « And o'er his head the Holy Vessel hung / Clothed in white samite or a luminous cloud » (IK 220).

Tennyson utilise différents moyens pour maintenir l'indétermination au sujet de la véritable nature du Graal et pour souligner son mystère indicible. Le doute d'Arthur quant à l'existence du Graal fait écho au doute du lecteur, comme le souligne Katharyn Crabbe : « When Arthur includes the caveat "if indeed there came a sign from heaven" in his evaluation of the quest, he articulates the ambiguity we must feel »[242]. De plus, l'origine même de la quête du Graal, c'est-à-dire sa première révélation à la sœur de Perceval, amène de l'incertitude car cette expérience s'apparente à une révélation mystique :

> 'For on a day she sent to speak with me.
> And when she came to speak, behold her eyes
> Beyond my knowing of them, beautiful,
> Beyond all knowing of them, wonderful,

[242]. K. Crabbe, « The Function of Fantasy in Tennyson's 'The Holy Grail' », *Cithara : Essays in the Judaeo-Christian Tradition* 2.17 (mai 1978) 55.

Beautiful in the light of holiness.
And "O my brother Percivale," she said,
"Sweet brother, I have seen the Holy Grail :
For, waked at the dead of night, I heard a sound
As of silver horn from o'er the hills
Blown, and I thought, 'It is not Arthur's use
To hunt by moonlight;' and the slender sound
As from a distance beyond distance grew
Coming upon me – O never harp or horn,
Nor aught we blow with breath, or touch with hand,
Was like that music as it came ; and then
Stream'd thro' my cell a cold and silver beam,
And down the long beam stole the Holy Grail,
Rose-red with beatings in it, as if alive,
Till all the white walls of my cell were dyed
With rosy colours leaping on the wall ;
And then the music faded, and the Grail
Past, and the beam decay'd, and from the walls
The rosy quiverings died into the night. (IK 209)

La sœur de Perceval tente de décrire une expérience indicible et utilise pour ce faire de nombreuses comparaisons (« As of », « As from », « as if ») et propose des définitions de cet évènement commençant par ce qu'il n'est pas (« never…Nor aught ») avant d'aboutir à une description synesthésique du Graal. Cette expérience mystique venue de l'au-delà (« a distance beyond distance ») fait appel à un au-delà du langage et finit par faire de la sœur de Perceval un être au-delà du commun des mortels (« behold her eyes / Beyond my knowing of them, beautiful, / Beyond all knowing of them, wonderful »).

La prédominance de la couleur rouge dans cette citation est, selon Donald Kay, un moyen utilisé par l'auteur pour donner à l'épisode du Graal une illusion de réalité : « The liberal splashing of colour imagery in "The Holy Grail" also creates an illusion of reality. The portrayal of two episodes – Percivale's sister's vision and Sir Galahad's confrontation with the Grail – illustrates Tennyson's vivid images »[243]. De même, le critique souligne que la représentation du Graal fait appel au domaine du visuel et de l'auditif pour essayer de faire le portrait de cet objet à l'essence irreprésentable : « . . . Tennyson said that « The Holy Grail » was an expression of the Reality of the Unseen, and a reading of the poem immediately reveals that Tennyson consciously attempts to make the vision real through vivid descriptions which appeal to the senses of sight and hearing and to the emotions of the reader »[244]. Ce constat est illustré par la première apparition du Graal devant la sœur de Perceval qui met en exergue la couleur, la dimension sonore, voire tactile, de la coupe dans une description

[243]. D. Kay, « 'The Holy Grail' and Tennyson's Quest for Poetic Identity », *The Arlington Quaterly* 1.2 (été 1969) 69.
[244]. Kay, « 'The Holy Grail' », 67.

synesthésique. Il en est de même lors de la première apparition du Graal à la cour du roi Arthur car les champs lexicaux du bruit et de la lumière dominent l'extrait suivant :

> 'And all at once, as there we sat, we heard
> A cracking and a riving of the roofs,
> And rending, and a blast, and overhead
> Thunder, and in the thunder was a cry.
> And in the blast there smote along the hall
> A beam of light seven times more clear than day ;
> And down the long beam stole the Holy Grail
> All over cover'd with a luminous cloud,
> And none might see who bare it, and it past. (IK 211)

Le rythme du passage permet d'évoquer à l'oreille du lecteur le choc de la révélation divine. Ainsi, le premier vers iambique, par sa régularité, suggère la quiétude de la cour. Ensuite, les vers suivants présentent une irrégularité prosodique avec l'intrusion de pyrrhiques mettant en relief les différents sons qui se retrouvent accentués. « Thunder » rompt, quant à lui, l'ordre des syllabes accentuées en tête de vers qui passe soudainement à un trochée à l'image de ce coup de tonnerre divin réveillant la foi des chevaliers.

Pour Katharyn Crabbe, Tennyson entoure le mystère du Graal d'une plus grande indétermination en faisant de la sœur de Perceval un être non pas mystique mais hystérique et amène le lecteur à un plus grand doute encore :

> But when Percivale comes to explain to Ambrosius, with equal vehemence, the conditions under which the Grail returned to earth, he seems less persuasive because of the suggestion that the holy nun, his sister, is afflicted with hysteria brought on by thwarted passion. . . .
> The strong suggestion that her vision results from hysteria makes that vision of the Grail an unverifiable event.[245]

La foi de la sœur de Perceval est présentée comme une idée fixe depuis sa jeunesse :

> 'A woman, answer'd Percival, 'a nun,
> And one no further off in blood from me
> Than sister; and if ever holy maid
> With knees of adoration wore the stone,
> A holy maid ; though never maiden glowed.
> But that was her earlier maidenhood,
> With such a fervent flame of human love,
> Which, being rudely hunted, glanced and shot
> Only to holy things. (IK 208)

En outre, la conversion de Galahad à la quête du Graal par la sœur de Perceval est un autre moyen utilisé par l'auteur pour jeter le trouble dans l'esprit du lecteur : Galahad est hypnotisé par l'hystérique nonne : « . . . as she spake / She sent the deathless passion in her eyes /

[245]. Crabbe, « The Function of Fantasy », 53.

Through him, and made him hers, and laid her mind / On him, and he believed in her belief » (IK 210). Pour citer Katharyn Crabbe :

> The suggestion of mesmerism working on Galahad is significant, because according to Percivale's report of the appearance of the Grail in Arthur's hall, Galahad was the only knight actually to see the vision. Percivale and the others, as Percivale admits to Ambrosius, did not see the Grail, and, in fact, he vowed to pursue it specifically because he had not seen . . . [246]

L'accès de Perceval, et du lecteur, à l'existence et à la nature du Graal passe donc par le récit de deux visions dont l'authenticité peut être mise en doute. Le traitement par Tennyson de la quête de la coupe qui recueillit le sang du Christ s'éloigne de celui par Malory. En effet, l'existence du Graal ne fait aucun doute pour l'auteur médiéval, contrairement à ce qui se passe dans *Idylls of the King*.

Enfin, le mystère du Graal est également représenté par la forme de la narration : comme Perceval n'a accès à la nature du Graal que par l'intermédiaire de sa sœur et de la vision de Galahad, le lecteur n'accède à la quête de la coupe que par l'entremise de Perceval. Ainsi, la focalisation est interne et, par conséquent, la narration s'avère extrêmement subjective. Il en est de même dans « Sir Galahad » : en effet, ce poème écrit sous forme de monologue ne donne accès au Graal que par le biais de Galahad, pour citer Roger Simpson :

> . . . by employing a first person narrative for his poem, Tennyson bypasses the conventional dichotomy between reality and imagination, scepticism and faith, or fact and magic. Since the supernatural is presented solely from the standpoint of an ecstatic visionary, it is internalised and becomes part of Galahad's mental state : hence a reader gives credence to the presentation, on the assumption that he is encountering a deeply subjective vision, whilst being allowed to maintain, if necessary, his own scepticism outside this moment of shared vision.[247]

Tennyson pousse encore plus loin cette technique narrative dans « The Holy Grail » car Will et Mimosa Stephenson remarquent que cette idylle est en fait une imbrication de récits subjectifs :

> "The Holy Grail" uses the subjective narrator throughout, as Sir Percivale relates the story to Brother Ambrosius. The reality is further distanced by the realization that Percivale is not telling the tale directly, for he is dead before the story is told. . . .
> Further, Ambrosius is also presented in third person. Thus Percivale told Ambrosius who told an unnamed narrator who is telling us. Finally, Percivale relates some events that he could not have seen himself, such as his sister's vision and King Arthur's exclamation when he sees, from a distance, the great thunderbolt strike his hall. Percivale relates the quests of Lancelot and Sir Bors as Bors tells them to him. Thus the reader receives parts of the story at fourth hand. Such a technique reminds us of Joseph Conrad's Marlow and his distancing of the events he narrates.[248]

---

[246]. Crabbe, « The Function of Fantasy », 54.

[247]. R. Simpson, *Camelot Regained : the Arthurian Revival and Tennyson 1800-1849* (Cambridge : D.S. Brewer, 1990) 209.

[248]. Stephenson, « Proto-Modernism in Tennyson's 'The Holy Grail' », 50.

Cette imbrication de points de vue contraste avec *Le Morte D'Arthur* dans lequel un narrateur omniscient et la focalisation zéro ne laissent aucune place à la remise en question du récit : « Malory's narrative point of view is omniscient third person, with occasional lapses when he attributes information to his sources »[249]. A l'opposé, dans le texte de Tennyson, les narrations sont enchâssées et éloignent un peu plus le lecteur du Graal. De plus, comme l'auteur jette le doute sur la vision de la sœur de Perceval et de Galahad, il déstabilise le lecteur en faisant planer une indétermination quant à la véracité du récit fait par Perceval à Ambrosius et de ce dernier au narrateur dont l'identité demeure inconnue. Ambrosius questionne l'authenticité de ce mystère divin que relate Perceval car, bien qu'il soit un homme d'église, il n'a jamais entendu parler d'une telle chose :

> 'From our old books I know
> That Joseph came of old to Glastonbury,
> And there the heathen Prince, Arviagus,
> Gave him an isle of marsh whereon to build ;
> And there he built with wattles from the marsh
> A little lonely church in days of yore,
> For so they say, these books of ours, but seem
> Mute of this miracle, far as I have read. (IK 207)

De même, la qualité du récit fait par Ambrosius au narrateur peut être mise en doute en raison de son propre autoportrait qui souligne les limites de son expérience – « For never have I known the world without, / Nor ever strayed beyond the pale . . . » (IK 206) – et ses limites intellectuelles – « Who read but on my breviary with ease » (IK 220).

Tennyson choisit d'utiliser l'indétermination narrative afin de faire passer au lecteur sa représentation du Graal. L'indicible dans *Idylls of the King* est constamment remis en question : Arthur, Ambrosius et le narrateur nous font nous interroger alors que Perceval, au contraire, nous fait conserver à l'esprit l'éventualité que tout ceci ait pu être vrai. L'écriture de cet épisode religieux par Tennyson est en fait une représentation de son agnosticisme mentionné par Will et Mimosa Stephenson : « Clearly, Tennyson is as much agnostic as Christian, and throughout « The Holy Grail » the reality of the vision and the value of the quest are cast into doubt »[250].

Les transpositions des légendes arthuriennes écrites par Tennyson se distinguent par leur construction bipolaire : « The True » s'oppose à « The False » comme l'ordre apollinien affronte la démesure dionysiaque. Le poète lauréat utilise ces textes afin de faire passer au lecteur sa vision de l'art et sa réflexion sur l'écriture poétique. La fidélité aux modèles

[249]. Stephenson, « Proto-Modernism in Tennyson's 'The Holy Grail' », 54.
[250]. Stephenson, « Proto-Modernism in Tennyson's 'The Holy Grail' », 53.

médiévaux est incontestable : l'auteur reprend la trame des modèles hypotextuels et limite le tissage intertextuel à d'autres sources. Par contre, cette fidélité n'est pas absolue : de nombreuses altérations sont apportées car l'influence des modèles idéels victoriens vient s'immiscer dans la réécriture des légendes. Ainsi, Tennyson est moins le représentant d'une affiliation littéraire avec le Moyen Âge que le porte-parole d'une affiliation culturelle avec le XIX^{e} siècle, notamment en matière de féminité. Le même constat peut être fait des transpositions écrites par Matthew Arnold : en effet, il organise sa transposition de la légende de Tristan et Iseult selon une vision victorienne, c'est-à-dire dichotomique, de la femme et offre une approche tragique de cette histoire afin d'amener le lecteur à une purgation de ce fléau menaçant aux yeux des citoyens du XIX^{e} siècle qu'est le désir.

III. MATTHEW ARNOLD : LEGENDES ARTHURIENNES ET TRAGEDIE

Matthew Arnold (1822-1888) fut un poète britannique qui exerça une profonde influence sur les lecteurs du XIX^{e} siècle non par ses créations littéraires mais par ses écrits critiques auxquels il se consacra de manière quasiment exclusive à partir des années 1860. Son œuvre 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 à travers son emprunt de la légende de Tristan et Iseult.

Le récit propose la comparaison, et surtout l'opposition, entre deux personnifications antithétiques de la féminité, calques des modèles idéels de l'époque victorienne. Mais ce poème se distingue également par sa dimension classique née de sa ressemblance avec une tragédie car l'auteur utilise tous les ingrédients de ce genre afin de faire de Thanatos le tragique compagnon d'Eros.

A. L'OPPOSITION BINAIRE ENTRE ISEULT D'IRLANDE ET

ISEULT DE BRETAGNE

Cette première partie pourra à nouveau sembler schématique étant donné qu'elle vise à souligner les différents contrastes qui apparaissent entre les deux protagonistes féminins. Pourtant, ces oppositions sont un élément primordial pour la compréhension de ce poème qui repose véritablement sur la confrontation au chevet d'un mourant entre deux femmes qui, bien qu'elles portent le même nom, n'en sont pas moins deux incarnations antinomiques de l'identité féminine illustrant de la sorte la pensée arborescente analysée par Deleuze et Gattari et plus particulièrement « l'Un qui devient deux ». D'ailleurs, la structure même du poème divisé en trois parties, la première consacrée à Tristram, la deuxième à Iseult d'Irlande, et la troisième à Iseult de Bretagne montre la volonté de l'auteur de contraster les trois protagonistes. La confrontation entre les deux femmes est omniprésente comme en témoigne la citation suivante extraite de la partie consacrée à Tristram : l'auteur crée un rapport étroit entre les deux Iseult en mentionnant le nom d'Iseult de Bretagne au début de la citation avant de faire aussitôt référence à Iseult d'Irlande à la fin du deuxième vers relié par un enjambement : « Iseult of Brittany ? – but where / Is that other Iseult fair / That proud, first Iseult, Cornwall's queen ? »[251]. Pourtant, ce lien vise plus à opposer les deux femmes qu'à les rapprocher grâce à l'insistance sur la nature d'Iseult d'Irlande à l'opposé de l'humilité d'Iseult de Bretagne. De plus, la répétition du déictique « that » souligne une mise à distance renforcée par l'emploi de l'adjectif « other » qui montre qu'Iseult d'Irlande incarne avant tout une altérité menaçante dont il faut se tenir à l'écart. Le constant va-et-vient entre les deux Iseult est une caractéristique du poème et le lecteur comprendra que nous ayons adopté nous aussi une présentation effectuant un constant va-et-vient entre les deux femmes afin de mettre en lumière l'opposition binaire qui prédomine.

1. La beauté obscure face à la beauté lumineuse

a. Iseult la brune

Lors de sa dernière rencontre avec Tristram qui, contrairement aux hypotextes médiévaux, permet aux deux amants de s'entretenir une dernière fois, Iseult d'Irlande ne possède plus la beauté étincelante de sa jeunesse. Mais elle n'en demeure pas moins très attirante et rayonnante aux yeux de son amant : « And thy beauty never was more fair » (151) qui fait écho à une des définitions du personnage par le narrateur : « that princess fair » (142). Néanmoins, l'extraordinaire beauté d'Iseult se distingue plus particulièrement par son lien

[251] . M. Arnold, « Tristram and Iseult » dans *Poems* (Londres : Everyman's Library, 1965) 140.

étroit avec l'obscurité et la couleur noire. Ainsi, ses cheveux sont décrits à plusieurs reprises de la façon suivante : « her raven hair » (142, 155). Son regard est lui aussi ténébreux : « Let her have her proud dark eyes . . . » (142). L'insistance de l'auteur sur les adjectifs « fair », « raven » et « dark » montre sa volonté de faire du personnage une beauté ténébreuse, ce qui ajoute à Iseult une dimension fascinante et inquiétante à la fois. En cela, Arnold s'éloigne des hypotextes médiévaux qui décrivent le plus souvent Iseut en femme blonde, comme le rappelle Florence Plet. Chrétien de Troyes est le premier à faire d'Iseut une blonde jeune femme en la nommant « Isolz la blonde » :

> Selon G. J. Brault, la renommée de Chrétien a propagé cette blondeur d'Yseut 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, Blanchefleur, Guenièvre et, bien sûr, Soredamor sont toutes des « blondes d'amour » ; comment aurait-il pu en aller autrement d'Yseut ?[252]

Il en est de même dans le texte de Béroul. Sa blondeur est en adéquation avec les canons de beauté de l'époque :

> Quant aux poèmes où elle n'est pas explicitement blonde, ils n'en font pas pour autant une brune ou une rousse : seulement, la couleur n'est pas retenue comme un élément textuel susceptible d'être décrit, ni même mentionné. Peut-être la blondeur va-t-elle de soi, tout simplement. Les critères de la beauté médiévale (et au-delà) veulent que la Dame soit blonde. . . [253]

Dans les versions allemandes des légendes arthuriennes, la blondeur d'Yseut n'est pas décrite mais le personnage est présenté comme « un être rayonnant, voire solaire »[254]. Une interrogation existe quant à l'interprétation de l'adjectif qui qualifie Iseult dans le *Tristan en prose* où le personnage est nommé « la Bloie » : « Cet adjectif d'origine germanique renvoie à l'une de ces couleurs médiévales qui nous laissent perplexes : bleu (voire noir), blond, brillant, pâle et livide, telles en sont les traductions possibles »[255]. La même indétermination est à noter en ce qui concerne la description du personnage dans le *Morte D'Arthur* de Thomas Malory dans lequel l'auteur ne donne comme détails concernant le physique de l'héroïne que les éléments suivants qu'il mentionne lors de sa première apparition : « . . . and therefore Tramtrist cast great love to La Beale Isoud, for she was at that time the fairest maid and lady of the world »[256]. Les termes « fair » et « Beale » posent une ambiguïté :

> Malory au XV[e] siècle dans *Le Morte Darthur*, emploie, lui, la dénomination *Fair Isoud*. Quel sens donne-t-il à cet adjectif d'origine saxonne ? On n'a guère envie de trancher : il

[252]. F. Plet, « Yseut 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.
[253]. Plet, « Yseut est-elle une vraie blonde ? », 311.
[254]. Plet, « Yseut est-elle une vraie blonde ? », 311.
[255]. Plet, « Yseut est-elle une vraie blonde ? », 311.
[256]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 1)*, 317.

> se traduit par « clair, pâle, blanc », rappelant le *gwen* celtique ; appliqué à la chevelure, « blond » est le sens le plus courant actuellement ; il peut signifier aussi, métaphoriquement, « beau » : on trouve d'ailleurs dans le roman aussi bien *Fair Isoud* que *Fair Tristram*, ce dernier n'étant jamais donné pour blond par quelque version que ce soit. Le mot est enfin l'équivalent de l'ancien français *biau* employé comme terme de politesse : *fair lady, fair cousin, fair lords* ; *bele dame, biaus cousins, biau seigneur*. Toujours chez Malory, on trouve plus souvent *la Beale Isoud*, en ancien français dans le texte … mais quel ancien français ? Ce néologisme peut passer pour un compromis idéal entre *bele* et *bloie* ! [257]

Arnold en choisissant de faire d'Iseult d'Irlande une femme brune s'engouffre dans l'incertitude offerte par l'adjectif « bloie », reprise également par « beale » chez Malory, en raison de sa traduction possible par bleu, voire noir.

Iseult d'Irlande chez Arnold appartient à un monde nocturne dont elle garde la trace. A l'opposé, Iseult de Bretagne apparaît comme la représentante du monde diurne grâce à sa beauté lumineuse qui rappelle celle de sa rivale dans les hypotextes médiévaux.

b. Iseult la blonde

Iseult de Bretagne se rapproche d'Iseult d'Irlande par sa beauté qu'elle conserve même dans le chagrin et l'angoisse comme le suggère cette description : « . . . sunk and pale, though fair . . . » (140). Mais ce qui démarque le personnage de l'autre Iseult est la blondeur de ses cheveux :

> The ringlets on her shoulders lying
> In their flitting lustre vying
> With the clasp of burnish'd gold
> Which her heavy robe doth hold. (139)

La chevelure, grâce à sa luminosité, semble défier même la splendeur de la couleur de l'or. D'autre part, sa blondeur renforce l'association du personnage avec la lumière comme lors de sa première apparition : « What lady is this, whose silk attire / Gleams so rich in the light of the fire ? » (139).

La plus grande opposition entre la beauté d'Iseult d'Irlande et celle d'Iseult de Bretagne vient du lien de cette dernière avec la couleur blanche. En effet, conformément aux légendes traditionnelles, Iseult de Bretagne doit son nom à ses blanches mains : « Iseult of the Snow-White Hand » (141). Cette couleur est évoquée également par sa comparaison avec de la neige : « Her looks are mild, her fingers slight / As the driven snow are white . . . » (139). L'auteur fait rimer « slight » et « white » associant ainsi blancheur et délicatesse chez le personnage. L'utilisation du participe passé « driven » suggère, par ailleurs, la fragilité et la passivité qui caractérisent les flocons de neige emportés par le vent, description qui s'applique

[257]. Plet, « Yseut est-elle une vraie blonde ? », 313.

également à Iseult de Bretagne dont la personnalité effacée et humble, comme le montre l'adjectif « mild », justifie la comparaison à nouveau, plus loin dans le texte, du personnage à un flocon de neige menacé par un environnement hostile : « this snowdrop by the sea » (140). L'idée est aussi renforcée par les vers suivants qui suggèrent la fragilité du personnage en comparant métaphoriquement Iseult à une fleur confrontée aux attaques de l'océan :

> Is it that the bleak sea-gale
> Beating from the Atlantic sea
> On this coast of Brittany,
> Nips too keenly the sweet flower ? (139)

La violence des agressions météorologiques est évoquée par l'allitération en /b/ présente dans « bleak », « Beating » et « Brittany » à laquelle tente de résister la douceur de l'assonnance en /i :/.

Iseult de Bretagne est un personnage à la beauté éclatante associée à la lumière et à la blancheur. Ces attributs font d'elle une figure rassurante, très différente d'Iseult d'Irlande, la ténébreuse. L'opposition entre la beauté des deux femmes n'est que l'illustration d'une opposition plus fondamentale entre une féminité inquiétante et une féminité bienveillante.

2. Une féminité inquiétante face à une féminité bienveillante

a. Iseult la ténébreuse

Iseult d'Irlande inquiète par sa beauté obscure mais également par les éléments qui lui sont associés. En rapport étroit avec la noirceur de ses cheveux et de son regard, Iseult est liée à la nuit qui, d'ailleurs, domine la scène de ses retrouvailles avec Tristram. Ce rapprochement entre le personnage et la nuit naît, par exemple, de la comparaison de ses cheveux ornés de perles à un ciel nocturne dans lequel resplendissent les étoiles : « O'er the blanch'd sheet her raven hair / Lies in disorder'd streams ; and there, / Strung like white stars, the pearls still are . . . » (155). Iseult est une personnification de la nuit et porte la trace de sa véritable identité à travers la parure de ses cheveux dont la noirceur est mise en relief par la blancheur des draps et des perles. L'adjectif « raven » se trouve enchâssé entre les adjectifs « blanch'd » et « white » qui, loin d'atténuer la noirceur des cheveux d'Iseult, la renforcent par contraste, évoquant la technique picturale du clair-obscur.

La représentation d'Iseult en femme brune, personnification de la nuit, est également présente dans un tableau de Frederick Sandys intitulé *Ysoude with the Love Philtre* (1870). Dans ce portrait, Ysoude déploie une longue chevelure brune et est vêtue d'une lourde robe bleu nuit qui semble se mêler avec l'obscurité de la toile de fond composée d'un entrelacs de

fleurs, et d'une tenture rappelant le tissu de la tenue de l'héroïne. La fusion de la robe d'Ysoude avec le décor permet de mettre en exergue non seulement la pâleur du visage du personnage qui, telle l'Iseult d'Arnold, se trouve auréolé d'un bandeau de nuit, mais également les nombreuses touches de rouge qui sont parsemées dans la toile. En effet, Ysoude tient à la main une rose rouge qui fait écho à sa parure de bijoux en corail qu'elle arbore aux oreilles, autour du cou par le biais de deux lourds colliers et enfin autour du poignet. Ces perles de corail évoquent des gouttes de sang et rappellent, par conséquent, l'origine mythologique de ce minéral soulignée par Lucia Impelluso dans *La Nature et ses symboles* :

> Ovide raconte que Persée, après avoir tué Méduse et libéré Andromède, dépose la tête de la gorgone sur une couche d'algues tirées de la mer pour lui éviter la rudesse du contact direct avec le sable dur : les algues fraîchement coupées absorbent de leur moelle spongieuse le sang du monstre et durcissent, et les nymphes de la mer, constatant ce prodige, le répètent sur plusieurs autres algues, qu'elles jettent dans la mer comme des semences et qui se multiplient : de là vient la caractéristique du corail d'être flexible sous l'eau et de durcir au contact de l'air.[258]

Ysoude apparaît donc dans la toile comme un personnage inquiétant à cause de sa fusion avec la nuit mais également à cause du lien étroit établi par le symbolisme du corail entre elle et la Gorgone, figure féminine menaçante par excellence. De plus, George Didi-Huberman fait du corail, en citant Michelet, un sang figé qui passe du *corpus* à l'*opus* augmentant de la sorte le sentiment de malaise du spectateur face à cette *femme-bijou* :

> Or, les modalités du sanglant ne sont jamais si troublantes et propices au désir que là où elles traverseraient les corps, justement, là où elles feraient *actio in distans*. Cette spectralité du sang est exemplaire, chez Michelet, à travers ce qu'il nomme lui-même, dans *La Mer*, « fleur de sang » : c'est le corail. L'exemplarité, ici, consiste bien dans ce passage, que l'on y découvre, des qualités du *corpus* (le sanglant de la chair) à celles de l'*opus* (le semblant du bijou, la pierre ouvragée, mais vivante . . . [259]

L'autre élément nocturne auquel Iseult est associée dans le poème d'Arnold est la lune dont le reflet dans l'eau rappelle le visage de sa bien-aimée à Tristram. Ainsi dit-il :

> – Mild shines the cold spring in the moon's clear light ;
> God ! 'tis *her* face plays in the waters bright.
> "Fair love", she says, "canst thou forget so soon,
> At this soft hour, under this sweet moon ?" –
> Iseult ! . . . (147-8)

Dans cet extrait, l'eau, tel un miroir, unit le reflet de la lune et la projection du désir de Tristram sur cet astre dont la blancheur laiteuse entourée d'un bandeau de nuit rappelle la blancheur du visage d'Iseult auréolée par ses cheveux noirs. Plus loin dans le poème, Iseult

---

[258] . Impelluso, *La Nature et ses symboles,* 345.
[259]. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, 73.

semble même se fondre dans la lumière de la lune pour ne faire plus qu'un avec elle : « Ah, how fair thou standest in the moonlight ! » (152).

Enfin, Iseult est aussi étroitement liée à 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). Une fois de plus, les cheveux d'Iseult portent la trace de l'élément auquel le personnage est associé.

Les symboles attribués à Iseult appartiennent tous au régime nocturne de Gilbert Durand qu'il présente dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Or, ce régime et les éléments qui le composent se caractérisent par leur correspondance avec la féminité. Ainsi Durand dit-il de la nuit : « . . . la nuit est le lieu où constellent le sommeil, le retour au foyer maternel, la descente à la féminité divinisée »[260] ; et au sujet de la lune et de l'eau : « Ce qui constitue l'irrémédiable féminité de l'eau, c'est que la liquidité est l'élément même des menstrues. On peut dire que l'archétype de l'élément aquatique et néfaste est le sang menstruel. C'est ce qui confirme la liaison fréquente, quoique insolite au premier abord, de l'eau et de la lune »[261]. Selon Durand, le lien dans l'imaginaire humain entre la nuit, la lune, l'eau et la femme ne fait aucun doute. Cependant, ce qui prédomine dans la féminité associée à Iseult grâce aux éléments évoqués est sa dimension inquiétante : la nuit suscite parfois de l'angoisse, la lune est définie par Durand comme « . . . un astre qui croît, décroît, disparaît, un astre capricieux qui semble soumis à la temporalité et à la mort »[262]. Il en est de même pour la mer présentée comme « La primordiale et suprême avaleuse »[263]. D'ailleurs, dans le poème d'Arnold, la mort est comparée à la mer à travers la métaphore suivante : « Now to sail the seas of death I leave thee – / One last kiss upon the living shore » (154). Il est légitime que le personnage d'Iseult, étant donnés les symboles qui lui sont associés, inspire une certaine inquiétude car elle cache derrière un masque de beauté ténébreuse une identité encore plus obscure.

Tout au long du poème, les adjectifs qui visent à qualifier Iseult présentent un personnage hautain et autoritaire. Ainsi, de manière récurrente, Iseult est définie dans les termes suivants : « haughty Queen ! » (150), « proud Iseult ! » (151). Sa nature impérieuse est parfaitement illustrée par la citation suivante :

> Let her have her proud dark eyes,
> And her petulant quick replies –

[260]. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (Paris : Presses Universitaires de France, 1963) 233.
[261]. Durand, *Les Structures anthropologiques*, 99.
[262]. Durand, *Les Structures anthropologiques*, 100.
[263]. Durand, *Les Structures anthropologiques*, 239.

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 comme une femme d'esprit et de tête, d'où le champ lexical de l'autorité qui apparaît à travers « proud », « command » et « imperious ». Tout chez ce personnage, chaque parcelle de son être – son regard, son esprit, ses gestes de la main, son port de tête – trahit sa nature tyrannique. Elle reproduit au sein du couple qu'elle forme 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 sert de motivation pour se dépasser. Cette description relativement négative du personnage explique que lui soient également associés des adjectifs péjoratifs comme « cold » ou « false » que l'accumulation introduite par la répétition de « or » et la gradation viennent renforcer dans le vers suivant : « Art thou cold, or false, or dead, / Iseult of Ireland ? » (141). Le premier vers se compose d'un anapeste suivi de deux iambes qui mettent en relief chaque adjectif grâce à l'accentuation. De plus, la gradation des adjectifs qualifiant Iseult culmine avec le mot « dead » qui rime avec le nom du personnage et crée un lien étroit entre Iseult et la mort préfigurant la fin tragique des deux amants.

La nature fière et impérieuse d'Iseult est suggérée dans un autre tableau de Frederick Sandys intitulé *La Belle Isolde* (1862). Ce portrait présente, une fois de plus, Iseult en belle femme brune avec pour toile de fond un décor végétal. Par contre, la couleur dominante n'est plus le bleu comme dans l'œuvre précédemment mentionnée. Ici, bien au contraire, les teintes rouges sont omniprésentes. En effet, le rouge de la robe est repris par le vermillon des lèvres d'Iseult et, enfin, le collier de corail est remarquable par la vivacité de sa couleur. Isolde incarne la beauté par sa fraîcheur mais également la dignité par la majesté de son port de tête. La finesse de son cou est particulièrement mise en valeur par le cadre de ce portrait qui peut être comparé à un gros plan fait sur le personnage. Pourtant, bien que le spectateur se retrouve au plus près d'Isolde, elle n'en demeure pas moins insaisissable car, même si le personnage est peint de face, elle tourne la tête vers la gauche et, par conséquent, détourne son regard. S'agit-il de pudeur de la part de cette femme constamment obligée de vivre son amour dans l'ombre ou bien est-ce un moyen utilisé par le peintre pour protéger le spectateur et le dispenser de « poser bas son regard »[264], pour reprendre l'expression de Lacan ? Ce dernier

[264]. J. Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Paris : Editions du Seuil, 1973) 100.

souligne la rencontre qui survient entre celui qui regarde et ce qui est regardé lors de la contemplation d'un tableau et *a fortiori* d'un portrait : « . . . [le peintre] donne quelque chose en pâture à l'œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes. C'est là l'effet pacifiant, apollinien de la peinture. Quelque chose est donné non point tant au regard qu'à l'œil, quelque chose qui comporte abandon, dépôt, du regard »[265]. Cet effet « dompte-regard »[266] du spectateur est amoindri en ce qui concerne la toile de Sandys grâce au détournement du regard médusant de l'héroïne. Par conséquent, le spectateur se retrouve face à un mystère mais se trouve par la même occasion préservé d'une possible réification par le regard d'Iseult en ne devenant pas tableau à son tour : « . . . dans le champ scopique, le regard est au-dehors, je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau »[267]. De plus, le portrait d'Iseult permet une mise à distance de l'Altérité féminine en la transformant en objet de représentation.

Iseult d'Irlande révèle des qualités qui, tout en faisant d'elle une femme forte, viennent renforcer l'inquiétude qu'elle suscite dans le cœur des hommes. Elle est une femme menaçante par sa beauté, mais aussi par sa capacité à transformer ses soupirants en êtres passifs et dévirilisés. La personnalité d'Iseult de Bretagne est l'antithèse du premier personnage car, loin d'inquiéter, elle vise au contraire à rassurer et à protéger ceux qui l'entourent.

b. Iseult la bienveillante

La première présentation d'Iseult de Bretagne se caractérise par la description de la richesse des vêtements qui rehaussent sa grande beauté :

> What Lady is this, whose silk attire
> Gleams so rich in the light of the fire ?
> The ringlets on her shoulders lying
> In their flitting lustre vying
> With the clasp of burnish'd gold
> Which her heavy robe doth hold. (139)

Cette description repose sur l'accumulation de termes qui montrent la richesse de la dame : « silk », « rich », « gold », « heavy robe ». La présentation du physique et de la richesse de la parure d'Iseult de Bretagne sert d'introduction à la véritable richesse du personnage, c'est-à-dire ses qualités morales. De fait, la citation précédente enchaîne sur les vers suivants : « Her looks are mild, her fingers slight / As the driven snow are white ; / But her cheeks are sunk

[265]. Lacan, *Le Séminaire. Livre XI*, 93.
[266]. Lacan, *Le Séminaire. Livre XI*, 100.
[267]. Lacan, *Le Séminaire. Livre XI*, 98.

and pale » (139). La blancheur du personnage, qui est l'une des caractéristiques physiques du modèle emprunté aux hypotextes médiévaux, symbolise ici la grande pureté de cœur d'Iseult. Ainsi est-elle une femme humble, à l'opposé de l'orgueilleuse Iseult d'Irlande. Mais elle est aussi une femme pleine de compassion envers autrui, compassion allant jusqu'à l'abnégation d'elle-même. Iseult accepte notamment que l'ancienne maîtresse de son époux vienne à son chevet afin qu'ils échangent leurs derniers serments d'amour. Son effacement devant sa rivale dès son arrivée est d'ailleurs annoncé par la description suivante :

> She raised her eyes upon his face –
> Not with a look of wounded pride,
> A look as if the heart complained –
> Her look was like a sad embrace ;
> The gaze of one who can divine
> A grief and sympathise. (149)

Dans cet extrait, Iseult est décrite en être sensible à la détresse humaine et, surtout, en femme dotée d'une grande force d'amour capable de dépasser les sentiments d'humiliation et de rancœur. En cela, le personnage est très différent de son modèle médiéval. En effet, Iseult de Bretagne, telle qu'elle apparaît chez Thomas, est un être jaloux et vindicatif qui cause sciemment la souffrance morale et la mort de son époux en cachant à Tristan, à l'article de la mort, la venue imminente d'Iseult d'Irlande. A l'opposé, l'Iseult d'Arnold est un être d'une perfection physique, mais surtout morale, extraordinaire qui semble faire d'elle une sainte.

D'ailleurs, Iseult est un modèle de vertu chrétienne qui fait de sa foi un rempart contre le désespoir et la solitude après la mort de Tristram. Toutes les nuits, Iseult prie avec ferveur agenouillée à son prie-Dieu afin de trouver le courage d'affronter l'éternel retour de sa vie triste et monotone peuplée seulement du rire de ses enfants :

> Or else she will fall musing, her blue eyes
> Fixt, her slight hands clasp'd on her lap ; then rise,
> And at her prie-dieu kneel, until she have told
> Her rosary-beads of ebony tipp'd with gold,
> Then to her soft sleep– and tomorrow 'll be
> To-day's exact repeated effigy. (160-61)

Iseult se soumet à la volonté divine acceptant cette vie monotone éternellement recommencée. Cette dernière est suggérée par le vers « Today's exact repeated effigy » mais également par les mouvements liés à Iseult de Bretagne qui s'effondre sous le chagrin (« fall musing ») avant de se relever (« then rise ») mais qui finit par s'effondrer à nouveau en s'agenouillant à son prie-Dieu (« kneel »). Il ne saurait y avoir d'issue à sa vie qui ne peut se réaliser que dans sa résignation à son sort.

Toutefois, sa dévotion à sa famille et, tout d'abord, à son époux caractérise véritablement le personnage. Iseult de Bretagne est présentée comme une orpheline, « The

lovely orphan child / In her castle by the coast » (144), qui n'existe que pour tenter de faire le bonheur de son époux et de ses enfants. L'amour que porte Iseult à Tristram se mesure à l'aune de son dévouement envers ce dernier. En effet, Iseult fait de son obéissance à son mari et de son abnégation les buts suprêmes de son existence comme le montrent les heures de veille qu'elle passe au chevet de Tristram : « Poor child, thou art almost as pale as I ; / This comes of nursing long and watching late » (148). Iseult consacre ses jours et ses nuits, comme le soulignent la structure symétrique et le rythme iambique du deuxième vers, à surveiller l'évolution de la santé de Tristram et s'efface humblement, conformément à la volonté de son époux, devant sa rivale qui vient la supplanter dans son rôle maternel. Il ne lui reste plus alors comme source de réconfort que l'amour et l'attention qu'elle porte à ses enfants.

D'autre part, Iseult apparaît comme une épouse modèle liée à l'existence de son mari jusque dans la mort ainsi qu'en témoigne son veuvage. Seuls ses enfants lui permettent de conserver un semblant de vie mais Iseult perd avec le décès de son époux sa raison d'exister en tant que femme. Voici la description d'Iseult veuve faite par le narrateur :

> Joy has not found her yet, nor ever will –
> Is it this thought which makes her mien so still,
> Her features so fatigued, her eyes, though sweet,
> So sunk, so rarely lifted save to meet
> Her children's ? She moves slow ; her voice alone
> Hath yet an infantine and silver tone,
> But even that comes languidly ; in truth,
> She seems one dying in a mask of youth. (160)

Le portrait du personnage insiste sur son désespoir mais aussi sur son aspect de mort vivante suggéré par son attitude presque immobile, son visage, ses yeux et sa voix fatigués, présentation qui culmine dans le dernier vers avec la juxtaposition de deux termes oxymoriques « dying » et « youth » : la jeunesse du visage d'Iseult ne s'avère être qu'un masque mortuaire. L'insistance sur l'anéantissement d'Iseult de Bretagne est perceptible également à travers la répétition à quatre reprises du pronom d'intensification « so » : Iseult est morte en tant qu'épouse et ne continue à vivre qu'en tant que mère.

Le fait qu'Iseult de Bretagne soit mère constitue une originalité 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 au personnage peut être interprétée de deux manières : soit elle vise à mettre en relief le fait que Tristram n'est pas resté fidèle charnellement à son véritable amour, contrairement au personnage de la tradition, soit elle vise à mettre en relief la stérilité associée au personnage d'Iseult d'Irlande et donc à la passion. Il nous semble que l'insistance sur les qualités maternelles d'Iseult de Bretagne a

pour principal but d'opposer deux formes d'amour : un amour destructeur qui ne donne naissance qu'au malheur et un amour, certes plus raisonnable, mais plus fructueux.

Iseult ajoute à ses qualités de chrétienne et d'épouse celles de mère modèle. Tout d'abord, elle fait montre d'une attitude protectrice envers son mari à travers les soins attentifs qu'elle lui prodigue à son chevet, mais surtout envers ses enfants qu'elle défend contre toutes formes de menace qu'elles viennent de l'extérieur ou de l'intérieur. Ainsi, Iseult protège ses enfants de la nuit perçue comme un danger potentiel car, rappelons-le, la nuit est l'apanage d'Iseult d'Irlande et de la féminité inquiétante :

> And they would still have listen'd, till dark night
> Came keen and chill down on the heather bright ;
> But, when the red glow on the sea grew cold,
> And the grey turrets of the castle old
> Look'd sternly through the frosty evening-air,
> Then Iseult took by the hand those children fair,
> And brought her tale to an end, and found the path,
> And led them home over the darkening heath. (159-60)

Iseult s'apparente à un guide qui conduit ses enfants dans les ténèbres les protégeant des dangers que ces dernières recèlent. Cet extrait se caractérise par une atmosphère angoissante où prédominent l'obscurité, à travers « dark » et sa dérivation « darkening », et le froid, à travers « chill », « cold » et « frosty ». L'influence des romans gothiques pourrait être une fois de plus décelée avec la présence dans cette lande désertique, en plus des ténèbres, d'un sombre château. Toutefois, Iseult protège également ses enfants contre les périls que la nature humaine cache au plus profond d'elle-même. De fait, l'histoire de Merlin et de Vivian qu'elle raconte à ses enfants peut être interprétée comme une mise en garde contre le danger que représente un amour irraisonné conduit par le plaisir des sens. Iseult se fait la dépositaire d'une culture mais surtout d'une sagesse ancestrales en racontant à ses enfants « an old-world Breton history » (159).

Iseult de Bretagne apparaît, du fait de ses qualités d'épouse et de mère, comme l'incarnation de l'idéal féminin selon les critères de l'époque victorienne. L'altération du personnage par Arnold nous renseigne sur la conception de la femme au XIX^{e} siècle et sur les qualités que les victoriens escomptaient trouver chez elle. La soumission d'Iseult de Bretagne à son mari, en tant qu'épouse, et à ses enfants, en tant que mère, correspond à l'un des critères d'appréciation de la femme à l'époque victorienne : « 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 »[268].

Une autre illustration de la conception 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. En effet, conformément à l'idéologie victorienne qui encense « l'ange de la maison », et qui fait écho à la maternité de l'environnement de la maison soulignée par Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace*[269]*,* le personnage est inséparable de l'univers domestique et des tâches traditionnelles assignées aux femmes, tels le filage ou le soin des enfants. Quant à la nature domestique d'Iseult, l'élément le plus évocateur est son lien étroit avec le symbole de la tour comme le montre la citation suivante :

> Is it that a deep fatigue
> Hath come on her, a chilly fear
> 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.[270]

Faisant écho à Tennyson, Mattthew Arnold met également en exergue la dichotomie existant entre le monde extérieur, territoire masculin, et la domesticité, prérogative féminine. Ici, Iseult de Bretagne semble être prise au piège de cette forteresse domestique qui la retient grâce aux barreaux des fenêtres. Le thème de l'emprisonnement illustre la présentation suivante de la femme victorienne en être enchaîné à l'univers domestique : « A woman's place was in the home ; if she went out to work as an unmarried daughter that was bad enough – if she went out as a married woman that was dreadful. The upper and middle classes believed that working wives made idle husbands »[271]. Cette citation montre que la femme victorienne

---

[268] . Houghton, *The Victorian Frame of Mind*, 348.

[269]. G. Bachelard, *La Poétique de l'espace* (Paris : Presses Universitaires de France, 1964) 27.

[270] . A. Tennyson, « The Princess » dans *Tennyson's Poems (vol 1)* (Londres : Everyman's Library, 1965) 245.

[271] . Crow, *The Victorian Woman*, 98.

respectable, personnifiée par Iseult de Bretagne, ne pouvait être envisagée en dehors de l'espace cloisonné et hermétique de la maison. Elle évoque, par conséquent, un autre personnage de l'époque victorienne lui aussi condamné à tisser une toile, enfermé dans une tour : il s'agit, bien évidemment, de la Dame d'Escalot, héroïne de Lord Tennyson. Ces deux femmes sont elles-mêmes des survivances de Pénélope, figure antique incarnant la femme vertueuse réduite au monde du gynécée, alors que son époux Ulysse personnifie l'activité masculine parcourant le monde extérieur. La référence implicite à Pénélope (« spinning with her maidens here ») permet à l'auteur de renforcer l'opposition entre les deux sexes particulièrement présente à l'époque victorienne comme le souligne Barbara Fass Leavy :

> For behind the image of Margaret's weaving and Iseult's embroidery . . . stands the classical and archetypal figure of Penelope, the virtuous and faithful wife. She, in turn, easily becomes the ideal Victorian housewife as the latter has been recently described : "Sentiment's favorite domain in Victorian times was near the warm cozy hearth of the home where the wife, sweet, passive and long-suffering, waited patiently for the return of her husband." Homer's epic bears a noteworthy relationship to Arnold's work as a whole, and to *Tristram and Iseult* in particular, mainly because of the prominence in his poetry of the wanderer image. But as clear as it is in his poems that Odysseus was a more important symbol to Arnold than critics acknowledge, so it is equally clear that "Penelope" was ordinarily to remain at home. His wanderers are invariably men, whether they are on long journeys, eternal quests, or short hunting trips.[272]

La dernière ressemblance entre Iseult de Bretagne et l'idéal de la femme victorienne vient de sa capacité à 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). Cette citation permet de montrer l'action protectrice d'Iseult de Bretagne qui non seulement veille au salut de son époux et de ses enfants mais aussi à celui des hommes se retrouvant pris au piège de la mer et de la nuit, éléments inquiétants associés à Iseult d'Irlande notamment. Iseult de Bretagne, quant à elle, est liée au champ lexical de la lumière qui apparaît à travers « light », « lamp » et « star ». C'est ainsi qu'elle guide les pêcheurs dont la dérive est suggérée par la mise en apposition de « afar » à la fin du deuxième vers qui contraste avec « Along » situé au début du vers suivant. L'opposition entre les deux termes, reliés par un enjambement, peut être interprétée comme le conflit entre la mer et la côte afin de s'approprier les pêcheurs. La mer cherche à attirer les hommes au loin pour les conduire à la mort alors que la côte, symbole d'Iseult de Bretagne et de son action bienveillante, cherche à les préserver des dangers des eaux tumultueuses qui engouffrent les navires. Le même rôle de guide de l'homme face aux

[272]. B. Fass Leavy, « Iseult of Brittany : a New Interpretation of Matthew Arnold's *Tristram and Iseult*», *Victorian Poetry* 18.1 (printemps 1980) 9-10.

dangers du monde extérieur est attribué à la femme au XIX[e] siècle comme le montre Duncan Crow reprenant la définition du devoir de l'épouse victorienne donnée par Sarah Ellis Stickney dans *Women of England :*

> 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.[273]

Les femmes victoriennes sont un bouclier qui protège les hommes des dangers extérieurs. Houghton considère le déclin de la foi chrétienne et la montée en puissance de l'industrialisation comme les principaux dangers menaçant les hommes victoriens et leur conscience, et justifiant l'importance du rôle attribué à la femme :

> But whether a sacred temple or a secular temple, the home as a storehouse of moral and spiritual values was as much an answer to increasing commercialism as to declining religion. Indeed, it might be said that mainly on the shoulders of its priestess, the wife and mother, fell the burden of stemming the amoral and irreligious drift of modern industrial society.[274]

Néanmoins, nous pouvons nous demander si Arnold ne met pas en relief à travers ce poème l'existence d'un autre danger, tout aussi menaçant que les deux autres cités précédemment, contre lequel l'ange de la maison doit lutter ardemment : le désir. Iseult de Bretagne est associée aux symboles de la tour et de la côte qui sont des lieux stables et rassurants. A l'opposé, Iseult d'Irlande est liée aux deux éléments qui menacent les pêcheurs et contre lesquels sa rivale permet de lutter. Dès lors, l'antagonisme entre les deux personnages, ainsi qu'entre leurs symboles, permet à l'auteur d'illustrer l'opposition représentative de l'époque victorienne entre l'amour modèle fondé sur la raison et la condamnation de la chair qu'offre le lien sacré du mariage, et la passion fondée sur le désir qui engloutit les êtres dans un tourbillon de démesure et de destruction. Iseult d'Irlande est un être néfaste car elle montre un lien avec le plaisir charnel ; à l'opposé, Iseult de Bretagne veille discrètement, mais efficacement, au salut des hommes sur la pente de la perdition.

3. La femme fatale face à la femme chaste

a. La femme sensuelle

273 . Crow, *The Victorian Woman*, 53.

274 . Houghton, *The Victorian Frame of Mind*, 348.

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 et Tristram se retrouve, paradoxalement, dans la position de Pénélope attendant le retour d'Ulysse. 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). De même, la première mention d'Iseult d'Irlande par le narrateur est également placée sous le sceau du style interrogatif comme en témoigne la citation suivante : « Iseult of Brittany ? – but where / Is that other Iseult fair / That proud, first Iseult, Cornwall's queen ? » (140). Iseult en suscitant le désir chez Tristram par son absence montre la toute-puissance de son pouvoir séducteur qui n'est pas affaibli par le poids des années. L'attente de Tristram est également suggérée dans le vers suivant : « Long, I've waited, long, I've fought my fever . . . » (151) grâce à la répétition de l'adverbe « Long » placé en tête des deux propositions par une inversion qui le met en relief. Le lecteur se retrouve dans la même position d'interrogation, d'attente et de désir 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, comme la mère de l'humanité invita Adam à goûter à la pomme défendue :

> *"Ah, would I were in those green fields at play,*
> *Not pent on ship-board this delicious day !*
> *Tristram, I pray thee, of thy courtesy,*
> *Reach me my golden phial stands by thee,*
> *But pledge me in first for courtesy"* (141) (en italique dans le texte)

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 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'amour[275].

Iseult est décrite tout au long du poème d'Arnold en femme qui éveille le désir et cette nature voluptueuse fut à plusieurs reprises illustrée par les tableaux des préraphaélites. Ainsi, Franck Dicksee, dans son tableau intitulé *Yseult* (1901)*,* met en scène le personnage éponyme dans un décor au mobilier riche et aux couleurs chatoyantes. Le décor se caractérise par le

[275]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 1),* 347.

foisonnement de tentures et de motifs dont les arabesques, telle la colonne torsadée à l'arrière-plan ou bien le trône richement travaillé sur lequel est assise Iseult, apparaissent comme des échos de la torsion angoissée et désespérée que l'héroïne fait subir à ses mains. La couleur qui caractérise le personnage est celle de la passion : Iseult est vêtue exclusivement de rouge, ses riches étoffes rappelant également la couleur de ses cheveux. Le personnage est peint dans une position lascive : elle étend les bras tout en penchant le buste vers la fenêtre et, plus précisément, vers les rayons du soleil. Grâce à cette position, Iseult semble vouloir échapper à la tour dans laquelle elle se trouve afin de rejoindre celui dont elle est séparée par la mer. Une fois de plus, nous constatons le lien établi entre Iseult et l'élément aquatique. Comme dans le poème d'Arnold, la mer peut être considérée comme un double de la féminité du personnage car la noirceur du ciel qui se reflète sur les flots fait de l'eau un élément inquiétant et de mauvais augure. D'autre part, la présence de la mer permet de rappeler l'épisode du philtre, lorsque les deux protagonistes burent cette boisson tragique à l'origine de leur passion sur le bateau qui les menait en Cornouailles. D'ailleurs, la forme du cadre de la toile peut également évoquer le philtre car elle rappelle celle d'une coupe. Mais il est également possible de voir dans cette forme une lyre qui évoquerait la poésie née de la tragédie de la passion destructrice des deux personnages. Dès lors, le rôle joué par le cadre vient illustrer les propos suivants de Louis Marin : « Le cadre est l'ornement du tableau, mais c'est un ornement nécessaire : c'est une des conditions de *possibilité* de la contemplation du tableau, de sa lecture et, par là, de son interprétation »[276]. 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 »[277].

Iseult d'Irlande est étroitement liée au désir qu'elle crée par l'intermédiaire de son envoûtante beauté, mais aussi par son absence qui loin de calmer les sens de son amant – et du lecteur – ne fait que les enflammer. A l'opposé, Iseult de Bretagne est un personnage complètement désincarné qui fait de la pureté et de la chasteté ses blasons.

b. La femme pure

[276]. Marin, *De la Représentation*, 316.
[277]. J. Derrida, *La Vérité en peinture* (Paris : Flammarion, 1978) 63.

La présentation d'Iseult, comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, insiste sur son association avec la blancheur, symbole de sa beauté lumineuse, de sa pureté de cœur et d'esprit, mais aussi de 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 comme dans la citation suivante : « Sweet flower ! thy children's eyes / Are not more innocent than thine » (149). Une telle présentation du personnage nous permet difficilement d'imaginer comment Iseult put être confrontée au désir. Dès lors, 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. Une allusion au personnage de la Vierge est d'ailleurs faite dans le vers suivant : « Pour'd in prayer before the Virgin-Mother . . . » (153). Iseult d'Irlande décrit ici son comportement humble au chevet de Tristram telle une pénitente aux pieds de la Vierge. Cependant, nous pouvons nous demander de quelle vierge Iseult parle-t-elle ? : s'agit-il de la mère du Christ ou bien d'Iseult de Bretagne ? 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." The first Iseult is haughty, beautiful and full of movement, while the second Iseult is sweet, pale and static.[278]

La confrontation entre Iseult d'Irlande et Iseult de Bretagne met en scène deux incarnations antithétiques de la féminité. D'un côté, se dresse une femme envoûtante et inquiétante étroitement liée au plaisir et à la passion. De l'autre, se trouve une femme pure de corps, d'esprit et de sentiments qui offre avec son amour quiétude et protection. L'opposition entre les deux femmes vise finalement à mettre en relief la dimension néfaste et mortelle associée à l'amour de la première Iseult qui lie désir et tragédie.

B. « TRISTRAM AND ISEULT » OU LA TRAGEDIE DU DESIR

Notre étude va tenter de montrer que le poème met en scène une tragédie telle que les principes aristotéliciens la définissent :

[278]. L. Lambdin, «Matthew Arnold's 'Tristram and Iseult' : Greater Significance than Love and Death», *Philological Quaterly* 4.73 (automne 1994) 438.

> La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les principes de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre.[279]

1. L'*hybris* d'Eros

Alain Couprie souligne qu'il n'y a pas de tragédie sans sanction d'une faute originelle. Cette dernière peut apparaître sous deux formes : soit il s'agit d'une « faute commise à la suite d'un égarement de l'esprit »[280] (*até*), soit d'une « erreur involontaire, une méprise contraire aux calculs »[281] (*hamartia*). La définition de l'*hamartia* en tant que faute involontaire peut nous permettre d'envisager l'épisode du philtre comme une manifestation de cette dernière. En effet, les deux amants pèchent en buvant le philtre mais cette faute qui déclenche la tragédie est commise en toute ignorance et innocence et n'est que le signe du destin. Les mots d'Iseult lorsqu'elle invite Tristram à boire avec elle ce qu'elle ignore être un philtre d'amour montrent bien par leur courtoisie l'innocence de cette invitation dont le seul but est de se désaltérer : « *Tristram, I pray thee, of thy courtesy, / Reach me my golden phial stands by thee, / But pledge me in it first for courtesy.– »* (141) (en italique dans le texte).

L*'hamartia* des amants, qui consiste en leur ignorance de la véritable nature du philtre, n'est en fait que l'expression d'une fatalité. Or, dans ce poème, et dans l'histoire de Tristan et Iseult en général, quels que soient les auteurs qui se penchèrent sur le sujet, le dieu qui mène le destin des protagonistes n'est autre que le désir car comme le souligne Christiane Marchello-Nizia : « . . . le philtre n'est que sa métaphore »[282]. L'aventure tragique des deux héros illustre l'impossibilité de lutter contre la passion. De plus, l'intervention du philtre efface toutes les conditions préalables à la naissance de cette dernière : ce que l'histoire présente sont ses effets destructeurs. Ainsi, pour reprendre les paroles de C. Marchello-Nizia :

> Pour le Moyen Âge, l'un des effets de l'invention du philtre est d'éluder totalement, de dépasser la question : qui a séduit l'autre ? C'est la femme, la nouvelle Eve responsable de tous les péchés des hommes, proclamait habituellement l'Eglise. C'est l'homme, disaient quelques moralistes, puisque la femme est un être faible, incapable de dominer ses pulsions. Dès lors que le philtre est cause de l'attirance des amants l'un vers l'autre, il les déresponsabilise l'un comme l'autre. . . .
>
> Il est une autre question que le vin herbé rend caduque : c'est celle des justifications de l'amour. La femme n'est plus aimée parce que belle, ou reine, mais parce qu'elle a bu le vin magique en même temps qu'un homme, qu'elle aime non pour sa beauté ou sa

[279]. Aristote, *Poétique*. Intro. et trad. M. Magnien (Paris : Librairie Générale Française, 1990) 110.
[280]. A. Couprie, *Lire la tragédie* (Paris : Dunod, 1998) 10.
[281]. Couprie, *Lire la tragédie,* 10.
[282]. C. Marchello-Nizia, éd., *Tristan et Yseult, les premières versions européennes* (Paris : Gallimard, 1995) XXXIII.

> valeur, mais parce qu'elle ne peut faire autrement. Les raisons d'aimer ne résident plus dans l'apparence ou la valeur de l'autre, sa seule source est le philtre.[283]

Le philtre nous permet de concentrer notre attention sur les conséquences du désir et non sur les causes de sa naissance et de suivre avec attention la destinée tragique des personnages.

Le tableau de Rossetti intitulé *Tristram and Isolde Drinking the Love Potion* (1867) met en scène les deux protagonistes dans un décor qui semble prendre au piège les amants, tel leur destin. En effet, l'intérieur du bateau dans lequel ils se trouvent se distingue surtout par son plafond bas qui laisse seulement une étroite ouverture sur l'extérieur. Ce décor témoigne, selon Bertrand Rougé, de la « claustrophilie » de Rossetti :

> Le mur que Millais nous présente séparant l'espace de *Spring* en régions étrangères l'une à l'autre, on le retrouve sous la forme de fenêtres, de portes, de bords de fenêtres dans bien des œuvres de Rossetti où se manifeste une espèce de *claustrophilie* qui n'est autre que le désir de mieux *cerner* l'espace autre qui est celui de la mort, de l'amour, de l'idéal ou de l'aventure symbolique.[284]

L'arrière-plan lumineux dans lequel s'agitent des hommes qui vaquent à leurs occupations sur le pont contraste avec l'intérieur du bateau dominé par l'obscurité. Au premier plan, Tristram en baisant la main d'Iseult laisse les spectateurs se demander si les amants se seraient aimés sans l'intervention du philtre étant donné que la scène semble se passer avant que les héros n'aient consommé cette boisson. Quoi qu'il en soit, la fusion des volutes de fumée qui émanent des deux coupes préfigure leur union de corps et d'âme due à l'action du philtre. De nombreux indices donnent à ce dernier une dimension néfaste telle, par exemple, l'obscurité du coffre d'où fut extrait le flacon. De même, la flamme qui brûle entre les deux personnages préfigure le feu de leur passion mais aussi son pouvoir destructeur. Cette scène apparaît également de mauvais augure dans la mesure où la robe d'Iseult est étroitement liée au côté gauche de la toile qui semble happer le personnage. Or, dès l'époque romaine, le côté gauche fut présenté comme un côté néfaste. Enfin, l'élément du tableau qui confère véritablement à la scène une atmosphère inquiétante est l'ange qui apparaît au-dessus de Tristram. Il porte les couleurs de la passion et tient à la main une flèche et un arc, attributs traditionnels de Cupidon. Néanmoins, cet ange tient sa flèche tournée non vers les amants mais vers lui-même comme poussé par une pulsion de mort, annonçant le lien entre passion et destruction que la tragédie de Tristram et Iseult tend à montrer. Le regard d'Iseult tourné vers le spectateur fait de ce dernier le témoin privilégié de la tragédie qui va ou qui vient de se produire. L'inclusion du spectateur dans la scène par ce regard lui rappelle qu'il est lui aussi le jouet du destin.

---

[283]. Marchello-Nizia, *Tristan et Yseult*, XXXIII.

[284]. B. Rougé, « Rendre l'invisible, ou les affleurements de la chair. Chiasme et symbole dans la peinture de Dante Gabriel Rossetti ». *Q/W/E/R/T/Y : Arts, Littératures et Civilisations du Monde Anglophone* 3 (oct. 1993) 232.

Le désir qui caractérise les protagonistes est à l'origine de l'*hybris* que la tragédie condamne. En effet, les amants sont conduits à la démesure dans leur comportement et dans leurs sentiments car ils ne peuvent pas dominer leur passion et font fi de la morale et des règles de la société dans laquelle ils se trouvent. Leur unique préoccupation est la satisfaction de leurs pulsions ; ils sont donc prêts à tout afin de vaincre les obstacles qu'ils rencontrent. Les amants transgressent une norme fondamentale, celle du mariage. Arnold, dans le poème, fait une brève allusion à leur dernière rencontre adultère par l'intermédiaire des réminiscences qui tourmentent l'esprit de Tristram sous l'emprise de la fièvre. Ces souvenirs nous permettent d'entendre la voix désespérée des amants dont la trahison a été mise au jour :

> *Tristram ! – nay, nay – thou must not take my hand ! –*
> *Tristram ! – sweet love ! – we are betray'd – out-plann'd.*
> *Fly – save thyself – save me ! – I dare not stay." –*
> One last kiss first ! – "*'Tis vain – to horse – away !"* (144) (en italique dans le texte)

Le rythme saccadé des vers, le style exclamatif, et la reprise anaphorique de « *Tristram ! »* visent à renforcer la panique à laquelle la découverte de leur rencontre illicite les accule. L'omniprésence des tirets rend visible au niveau du texte le déchirement que les amants doivent vivre lors de leur fuite et *a fortiori* lors de leur séparation qui représente une véritable coupure au plus profond de leur chair. Les deux amants sont présentés comme des hors-la-loi qui ne trouvent leur salut que dans une fuite dont l'échec est connu d'avance. Ainsi Tristram est-il défini dans les termes suivants : « The press'd fugitive again, / The love-desperate banish'd knight . . . » (144). Leur séparation, après la découverte de leur amour adultère, représente la victoire temporaire de la norme, de la raison de la société sur la transgression de leur passion.

L'histoire de Tristan et Iseult, telle qu'Arnold la met en scène, est fidèle à la tragédie aristotélicienne car les héros connaissent la démesure due au désir qui les contraint à aller à l'encontre de la société et de ses règles. De plus, le désir est étroitement associé à la souffrance et à la mort, ce qui nous amène à considérer ces dernières comme des moyens de rétribution (*Némésis*) venant sanctionner l'*hybris* de leur amour.

2. La souffrance et la mort : instruments de Némésis

a. Amour et souffrance

Le poème d'Arnold repose pendant les deux premières parties consacrées à Tristram et à Iseult d'Irlande sur l'opposition entre les deux femmes au chevet de Tristram mourant. L'agonie du personnage masculin est un élément primordial de la scène et permet de mettre en relief le lien entre amour et souffrance. Ainsi, aucune précision n'est donnée sur la cause

de la maladie du personnage. Pourtant, tout porte le lecteur à penser que Tristram se meurt de désir et surtout d'un désir inassouvi à cause de sa séparation d'avec sa bien-aimée. Arnold réutilise un motif traditionnel de la légende de Tristan et Iseult qui est celui de la folie du héros comme le notent Beverly Taylor et Elisabeth Brewer :

> Elsewhere Arnold adapts another traditional element of the legend to more realistic and modern representation. Malory, like his source the French Prose *Tristan* (and the account in Dunlop's *History of Fiction*), includes an episode in which love so deprives Tristram of reason that he runs wild in the forest as a lunatic. Arnold re-embodies the significance of this emblematic hyperbole in his character's disorientation and frustration, and he suggests this mental and emotional instability through the disrupted, disjointed narrative technique, as well as through Tristram's fluctuating between lucidity and unconsciousness, dreams, and memories.[285]

L'auteur souligne de façon récurrente l'agonie du personnage en répétant les mots « fever », « blood » et « pain » comme dans les citations suivantes : « He is weak with fever and pain, / And his spirit is not clear » (141). Plus loin dans le texte : «Ah ! sweet saints, his dream doth move / Faster surely than it should, / From the fever in his blood !» (144). Dans cette citation, le narrateur renforce le *pathos* du personnage en insistant sur les effets de la fièvre et en utilisant une interjection suivie d'une apostrophe qui implore la clémence divine.

Le lien 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 vieillis bien avant l'âge. Par exemple, 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). Ce vers présente le contraste existant entre la jeunesse du personnage attestée par la couleur de ses cheveux et son état agonisant traduit par « weak » et « pale ». Comme le souligne Laura Lambin[286], 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 . . . »[287]. Tristram, tel le héros de Keats, est un être anéanti par l'amour. De plus, Barbara Fass Leavy note le même lien intertextuel grâce à la récurrence de la figure du chevalier errant dans les deux poèmes :

> Finally, a recurrent image in Tristram evokes the concluding image of Keats's knight, who awakened from his dream, wanders disconsolate about the scene of his tryst : "And this is why I sojourn here, / Alone and palely loitering." Arnold's Tristram, similarly "Thinn'd and paled before his time" (l.108), is more than once portrayed as a sojourner –"Whither does he wander now ?" (l.189) – also searching for a lost love . . . [288]

---

[285]. Taylor et Brewer, *The Return of King Arthur*, 82.

[286] . Lambdin, « Matthew Arnold's 'Tristram and Iseult' », 440.

[287]. Keats, *The Poetical Works,* 354.

[288]. B. Fass Leavy, « Iseult of Brittany : a New Interpretation of Matthew Arnold's *Tristram and Iseult », Victorian Poetry* 1.18 (printemps 1980) 7.

La même insistance sur la fatigue et la vieillesse apparente d'Iseult apparaît dans les vers suivants lorsque la reine conteste le bien-fondé des compliments de son amant :

> Ah, harsh flatterer ! let alone my beauty !
> I, like thee, have left my youth afar,
> Take my hand, and touch these wasted fingers –
> See my cheek and lips, how white they are ! (151)

Les deux amants sont décrits comme des êtres usés qui portent les traces d'une grande souffrance. Dans le cas de Tristram, la maladie peut être considérée comme la responsable de cette vieillesse prématurée, mais Iseult montre clairement que leur faiblesse physique n'est que la trace des tourments de l'âme auxquels ils sont confrontés.

Dans le tableau de Frederick Sandys intitulé *Ysoude with the Love Philtre* (1870) l'extrême pâleur de l'héroïne, particulièrement perceptible au niveau des mains qui sont plus bleutées que blanches, nous amène à associer amour et souffrance. En effet, le peintre présente Iseult le philtre à la main. De nombreuses touches de rouge, telles des gouttes de sang, prédominent dans cette toile : en effet, ses lèvres, ses nombreux bijoux de corail et les roses qui jonchent le support devant elle se détachent sur un fond bleu et évoquent la passion au double sens d'amour et de souffrance qui attend Iseult. De plus, elle semble prise au piège de sa destinée. Cet enfermement est suggéré par la rondeur des perles qu'elle porte à ses oreilles et de celles qui composent ses colliers mais aussi par l'emboitement de mouvements circulaires dans le portrait : un premier collier de corail est imbriqué dans la rondeur de son col, lui-même compris dans un deuxième collier. Enfin, un large mouvement circulaire part de la tête d'Iseult, suit un pli de sa robe sur la gauche avant d'arriver à ses mains qui amorcent par leur position une remontée guidée par sa chevelure. Tous ces cercles entourant l'héroïne symbolisent le piège qui enserre les deux amants et donnent à la coupe dorée qui domine le premier plan du tableau une connotation funeste.

Dans le poème d'Arnold, la souffrance morale des personnages est essentiellement liée à l'absence de l'un ou de l'autre des amants. Or, la découverte de leur amour adultère entraîne la condamnation de Tristram à l'exil et, par conséquent, la condamnation des deux protagonistes à un enfer de solitude. L'absence de l'être aimé implique également la douloureuse propension à s'interroger sur l'autre, sur son amour et surtout sur sa fidélité. Ainsi, alors qu'Iseult tarde à venir au chevet de Tristram, il finit par douter de la réciprocité de leur passion. Alors qu'il meurt de son désir pour la reine, il imagine qu'elle l'a oublié et a transformé son amour en indifférence :

> Is my page here ? Come, turn me to the fire !
> Upon the window-panes the moon shines bright ;

The wind is down – but she'll not come to-night.
Ah no ! she is asleep in Cornwall now,
Far hence ; her dreams are fair – smooth is her brow
Of me she recks not, nor my vain desire. (148)

La torture mentale du personnage est traduite par la récurrence de vers exclamatifs associés à l'interjection « Ah » ou à des formes impératives qui font suite à un vers interrogatif traduisant l'impatience de Tristram. De même, le style saccadé permet de juxtaposer les nombreuses pensées de Tristram dont l'esprit s'échauffe sous l'action de la fièvre. Dans le quatrième vers de l'extrait, le rejet qui place « Far hence » en début de vers met en relief l'éloignement d'Iseult. Tristram ne supporte pas l'idée qu'Iseult puisse être épargnée par la souffrance, en un mot par le désir.

Les personnages souffrent physiquement et moralement, entretenant des doutes liés à l'absence. Or, ces tourments trouvent un écho dans la violence des éléments naturels tels le vent et la pluie qui accompagnent l'attente angoissée de Tristram. Les deux parties du poème consacrées à l'attente d'Iseult par Tristram et l'arrivée de cette dernière sont placées sous le signe de la tempête dès les tous premiers vers : « – Christ, what a night ! how the sleet whips the pane ! » (138). Au début de ce vers, un lien étroit entre « Christ » et « night » est mis en valeur par leur terminaison en /ait/ qui leur permet de se faire écho symétriquement soulignant l'obscurité de la foi dans laquelle son amour pour Iseult le plonge. Plus loin dans le texte, l'auteur joue à nouveau sur les sonorités afin de décrire le déchaînement cosmique : « Loud howls the wind, sharp patters the rain, / And the knight sinks back on his pillows again » (141). La violence cosmique est traduite par les verbes utilisés : « howls » et « patters » qui insistent sur la dimension sonore de la force du vent et de la pluie. D'autre part, l'auteur use d'harmonismes : le souffle du vent est évoqué par l'allitération en /l/ et l'assonance en /au/ présente dans « Loud », « howls », alors que le bruit de la pluie qui frappe contre les vitres est rendu par les allitérations en /p/ et en /t/. La transcription des tourments intérieurs du personnage par la violence des éléments fait penser à la correspondance établie dans la tragédie shakespearienne par les métaphores cosmiques entre le microcosme, l'homme, et le macrocosme, l'univers. Le lien entre la fièvre de Tristan et l'aspect tourmenté des éléments naturels permet de donner comme cadre à l'illustration du pouvoir destructeur de la passion non plus seulement le corps d'un homme mais l'univers tout entier. De même, la mort de Tristram et Iseult et de leur amour est illustrée par la description expressionniste du froid de la nuit de décembre : « The air of the December night / Steals coldly around the chamber bright / Where those lifeless lovers be » (156).

Arnold souligne le lien existant entre amour et souffrance, qu'elle soit physique ou morale. Mais, ce lien s'accompagne également d'une étroite mise en relation entre Eros et Thanatos.

b. Amour et mort

Dans les hypotextes du Moyen Âge, le rôle d'Iseult est toujours positif dans la mesure où elle invite le personnage à faire montre de bravoure, mais surtout de capacités en matière de ruse et de maîtrise du langage. Ainsi, dans la version de Thomas, alors que Tristan est confronté à l'exil, il imagine de se déguiser en lépreux afin de paraître devant Iseult d'Irlande, transgressant de la sorte sa condamnation à l'exil. Dans la version de Béroul, Tristan fait l'apprentissage du mensonge comme lors de sa rencontre nocturne avec Iseult alors que Marc est caché dans un arbre au-dessus de leur tête. Les amants, conscients de sa présence, se décrivent comme les victimes innocentes du mauvais jugement du roi afin de l'apitoyer. Dans le poème d'Arnold, Tristram est poussé par le désir non vers la maîtrise du pouvoir du logos et de la ruse mais exclusivement vers la mort. En effet, après sa séparation forcée d'avec Iseult, Tristram se tourne vers les combats dans l'espoir d'y perdre la vie. Son désir inassouvi pour Iseult l'amène à développer des pulsions de mort qui pourtant restent inefficaces pour le libérer de la maladie qui lui ronge le cœur et le corps :

> Ah, poor soul ! if this be so,
> Only death can balm thy woe.
> The solitudes of the green wood
> Had no medicine for thy mood ;
> The rushing battle clear'd thy blood
> As little as did solitude. (148)

Le désir est présenté dans cette citation comme une maladie contre laquelle Tristram ne peut trouver aucun remède si ce n'est dans la mort. Arnold insiste tout particulièrement sur le rôle néfaste que joue Iseult dans l'accomplissement chevaleresque et personnel de Tristram. Au combat, Tristram est tellement absorbé par son désir pour Iseult qu'il a besoin d'encouragements de la part de ses compagnons avant de prendre part à la bataille : « 'Up, Tristram, up,' men cry, 'thou moonstruck knight ! / What foul fiend rides thee ? On into the fight !' » (146). Le souffle épique de la bataille hérité des hypotextes médiévaux apparaît à travers l'allitération en /f/, le style exclamatif et la répétition de « up » mis en relief en début de vers. Mais, Tristram devient un être possédé par son désir pour la reine qui finit par tromper ses sens. Iseult tantôt le paralyse, tantôt le pousse dans une fièvre combattante née du désespoir car, aussitôt que le personnage entre dans la bataille, il imagine entendre la voix de

sa bien-aimée et croit également l'apercevoir dans les rangs ennemis : « – Above the din her voice is in my ears ; / I see her form glide through the crossing spears. – / Iseult ! … » (146). Dans la transposition d'Arnold, la reine mène le chevalier non à la gloire mais seulement à la mort.

Le lien entre amour et mort est d'ailleurs pleinement illustré par la fin tragique des deux amants. En effet, Tristram meurt après avoir revu Iseult qui le suit dans ce dernier voyage montrant ainsi que les deux amants ne sauraient être considérés l'un sans l'autre. Telles sont les dernières paroles d'Iseult au chevet de son amant trépassé : « Tristram ! – Tristram ! – stay – receive me with thee ! / Iseult leaves thee, Tristram ! never more» (154). Dans ce dernier cri de désespoir qu'attestent la répétition de « Tristram » et le style exclamatif, Iseult demande tout d'abord à son amant de rester auprès d'elle, puis aussitôt de l'emmener avec lui car Iseult ne pourrait exister sans Tristram et leurs retrouvailles dans la mort sont préfigurées par la réunion des deux noms des protagonistes dans le dernier vers prononcé par la reine. Ces retrouvailles célestes sont également placées sous le signe de l'éternité grâce à l'expression « never more » rejetée en fin de vers et qui clôt l'épisode de leurs retrouvailles terrestres. 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 :

> And though the bed-clothes hide her face,
> Yet were it lifted to the light,
> 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.
> So perfectly the lines express
> A tranquil, settled loveliness,
> Her younger rival's purest grace. (156)

Iseult, le visage recouvert par les draps évoquant un linceul, retrouve le calme intérieur, ce qui se traduit par un retour à sa beauté d'antan transcendée par son détachement de la corporalité. L'auteur mobilise le champ lexical de la beauté à travers « sweet », « charm », « freshness », « perfectly », « loveliness », « purest » et enfin « grace ». Il met également en évidence l'intensité de sa renaissance à travers la reprise anaphorique de « so » et l'harmonie de sa beauté grâce à l'harmonie prosodique des deux derniers vers à dominante iambique renforcée par une harmonie sonore née d'une allitération en /l/ suivie d'une allitération en /r/. La

délivrance des amants dans l'au-delà, qui est illustrée notamment par l'effacement sur le visage d'Iseult des traces de la souffrance connue pendant son existence, nous permet de considérer la mort comme un nouvel espace dans lequel Tristram et Iseult peuvent donner libre cours à leur amour non plus entaché par le poids du désir mais devenu purement spirituel. Cet épisode signe en quelque sorte la victoire de l'amour *agapè* incarné par Iseult de Bretagne.

La mort comme instrument de *Némésis* introduit 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.

3. « Tristram and Iseult » comme instrument de catharsis

a. La purgation du désir

Dans son poème, Arnold met en scène le désir principalement à travers l'histoire de Tristram et Iseult. Cependant, l'aventure de Merlin et Vivian, que relate Iseult de Bretagne à ses enfants, peut être considérée comme un écho ou, plus précisément, 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. Ainsi, Vivian est une belle femme qui éveille sciemment le désir :

> Blowing between the stems, the forest-air
> Had loosen'd the brown locks of Vivian's hair,
> Which play'd on her flush'd cheek, and her blue eyes
> Sparkled with mocking glee and exercise. (162)

Dans cette citation sont liées les trois facettes de la personnalité de Vivian. Tout d'abord, sa beauté qu'elle utilise afin d'éveiller le désir chez les hommes, en l'occurrence Merlin. Ensuite, ses cheveux défaits rappellent la représentation traditionnelle de Marie-Madeleine et le lien du personnage avec le péché de luxure. Enfin, sa laideur morale qui se cache derrière le masque de sa splendeur physique. Vivian est un être moqueur qui se complaît à détruire les hommes se mourant d'amour pour elle. Son hypocrisie est d'ailleurs illustrée par la définition suivante : « . . . that false fay, his friend » (163). La nature ambivalente de Vivian qui oppose la réalité de l'âme et les apparences est rendue à travers la juxtaposition oxymorique de « false » et de « friend » étroitement liés par l'allitération en /f/ présente dans le vers et qui

évoque l'identité insaisissable d'une fée. De plus, une légère altération de la périphrase désignant Vivian permettrait de mettre au jour la véritable nature de cette femme qui se révèle plus « fiend » que « friend ». Cette vision diabolique de Vivian permet de faire un lien avec « The Eve of St Agnes », poème de Keats, dans lequel le narrateur fait une brève référence à la mort de Merlin terrassé par un démon : « Never on such a night have lovers met, / Since Merlin paid his demon all the monstrous debt »[289]. Une ambiguïté est soulevée au sujet de « his Demon » : s'agit-il de la diabolique Vivian ou bien du désir porté par Merlin en son sein ?

Frederick Sandys mit également en scène ce personnage maléfique dans un tableau intitulé *Vivien* (1863). Comme pour les deux portraits d'Iseult que nous avons déjà étudiés (*La Belle Isolde* et *Ysoud with the Love Philtre*), cette femme brune au port de tête altier est peinte de profil détournant le regard du spectateur et le préservant de la sorte d'une réification et de l'épreuve du face-à-face, comme le souligne Bertrand Rougé :

> . . . le profil est distant, froid comme une médaille, il reste impassible, fermé sur lui-même, invulnérable à l'agression ou au questionnement de notre regard ; tandis que le visage, exprime l'attente en manifestant d'emblée une plus grande ouverture, voire une vulnérabilité que nous ne pouvons, à notre tour, que partager dans la dimension spéculaire du vis-à-vis, comme si le visage venait refléter en nous cette ouverture et cette vulnérabilité, comme si nous percevions en lui cette ouverture et cette vulnérabilité qui sont en nous et qu'ainsi il *appelle*.[290]

De nombreuses touches de rouge dominent encore une fois : les lèvres, le collier et les boucles d'oreille en ambre, un coquelicot, une pomme, enfin des motifs cabalistiques sur l'écharpe dorée de la belle. Ce qui caractérise ce tableau est l'abondance de signes visant à mettre en relief la nature périlleuse de Vivien car, comme le rappelle Jean-Luc Nancy, « . . . là, à même la peinture offerte à notre regard, on entre dedans comme ça se présente au dehors »[291]. L'arrière-plan de la toile est dominé par des plumes de paon qui entourent l'héroïne et qui symbolisent son arrogance et sa vanité, pour citer Lucia Impelluso : « C'est seulement par la suite que les bestiaires médiévaux attribuent au paon une signification négative, liée au fait qu'il aime beaucoup à se pavaner, exhibant son plumage, faisant la roue et regardant autour de lui d'un air prétentieux : le paon est ainsi devenu un symbole d'orgueil et d'arrogance »[292]. De même, il peut être associé au mauvais œil, comme les dessins sur le châle de Vivien appartiennent à l'occulte. Le laurier que Vivien tient dans la main renseigne sur sa nature de

[289]. J. Keats, *John Keats's Poems* (Londres : J. M. Dent and Sons, 1961) 183.
[290]. B. Rougé, « Vague visage et voix de peinture : de l'ef-facement au vis-à-vis (sur l'expérience esthétique et l'épreuve éthique du tableau) dans *Vagues figures ou les promesses du flou. Actes du 7e colloque du Cicada 5, 6, 7 déc. 1996*. Ed. B. Rougé (Pau : Publications de l'université de Pau, 1999) 103.
[291]. Nancy, *Le Regard du portrait,* 62.
[292]. Impelluso, *La Nature et ses symboles*, 309.

magicienne car il était employé dans les rites prophétiques de l'Antiquité. De plus, il permet de faire allusion aux amours contrariées d'Apollon et de Daphné, cette dernière ayant repoussé les avances du dieu avant de se transformer en laurier. Ici, au contraire c'est Merlin qui va être éconduit par Vivien avant d'être emprisonné à jamais. Un autre symbole est le pavot sauvage sur la margelle, fleur traditionnellement associée au sommeil et au sommeil éternel tel que va l'expérimenter l'infortuné Merlin. Le pouvoir dévastateur de Vivien est également suggéré par les pétales de fleurs tombés devant elle : la main de cette femme mortifère n'épargne ni coquelicot, ni laurier. Enfin, le dernier symbole est la pomme posée sur la margelle qui fait de Vivien une survivance d'Eve, la grande tentatrice.

Cependant, comme le souligne Debra N. Mancoff, Sandys, en peignant ses femmes arthuriennes sous forme de portraits statiques détournant le regard du spectateur, fait d'elles des êtres passifs et inoffensifs offerts au regard de ce dernier qui reste maître de son désir : « . . . yet Sandys portrayed her as passive as the others ; men hold the power of decision whether or not to submit to the modestly offered temptations »[293]. C'est une Méduse médusée qui est offerte en pâture au spectateur qui a, par conséquent, tout le loisir de s'abandonner à sa pulsion scopique sans craindre le regard réifiant du personnage. Néanmoins, bien que le spectateur échappe au regard de Vivien, il n'évite pas le regard du tableau. En effet, l'abondance d'yeux dans les plumes de paon s'apparentent à autant d'échos du regard manqué de la belle Vivien et symbolisent le regard du peintre sur le spectateur :

> Ce regard du tableau double le regard du portrait (mais tout regard est double, un œil à soi, un œil à l'autre). Il prend des formes innombrables pour multiplier ou pour intensifier le regard du personnage, tout en le déportant ou transposant en regard de la peinture même : la lampe dans ce Lotto, mais dans *Auguste Pellerin* le tableau accroché au mur ou bien la touche rouge de la décoration au revers du veston, ailleurs ce sera une perle, une bague, l'œil d'un animal, un miroir, la pointe d'un sein, une loupe, un reflet dans un cuivre, la bouche rouge ou encore la mise en évidence d'un autre dessin, voire du regard même de la Peinture en allégorie, comme dans l'un des autoportraits de Poussin : manières multipliées de faire de la peinture le regard du regard, sa garde, sa mise en vue et son encontre. Manières de *tirer l'œil – de le tirer à soi hors de so*i.[294]

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 »[295]. Malgré ce lien intertextuel, Vivian est

[293]. Mancoff, *The Arthurian Revival*, 185.
[294]. Nancy, *Le Regard du portrait*, 77.
[295]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 1),* 118.

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. L'anéantissement de Merlin permet de mettre en relief le pouvoir à la fois enchanteur et destructeur des charmes de Vivian comme le suggère la réification de Merlin qui apparaît à travers l'expression suivante : « her stately prize » (163). Le vieux sage dans cette aventure est réduit à l'état de passivité et d'obéissance à la jeune fille d'où la différence de position entre les deux personnages dans cette citation : « He was on foot, and that false fay, his friend, / On her white palfrey . . . » (163). La puissance associée à Vivian explique aussi le champ lexical de l'autorité (« obey », « mistress », « empire », « may » traduisant la volonté) qui apparaît dans les vers suivants :

> She look'd so witching fair, that learned wight
> Forgot his craft, and his best wits took flight ;
> And he grew fond, and eager to obey
> His mistress, use her empire as she may. (163)

Cet épisode symbolise la victoire des sens sur l'intelligence, de l'irrationnel sur la raison évoquée à travers « learned », « craft », « wits » à laquelle s'oppose le pouvoir ensorceleur de Vivian suggéré par le terme « witching » renforcé par le pronom d'intensification « so ».

Le désir, dans ce qu'il a de plus incontrôlable, de plus sauvage, prend au piège le vieillard. L'emprisonnement de Merlin se fait au moyen de la forêt, sorte de double de Vivian comme l'atteste la citation suivante : « The spirit of the woods was in her face » (163). La forêt est le sanctuaire de la vie sauvage – d'où l'énumération des différents animaux présents autour des personnages : « the shy fallow-deer », « the bright-eyed squirrels », « The blackbird », « the woodpecker » (164) – mais est, par là même, le symbole du désir et de sa dimension bestiale dont Vivian sait se jouer. Le rapprochement entre Vivian et le monde sylvestre et instinctif fait écho à la Belle Dame Sans Merci, héroïne éponyme du poème de Keats. En effet, nous avons déjà souligné le lien intertextuel qui existe entre le texte d'Arnold et « La Belle Dame Sans Merci » de Keats grâce au personnage de Tristram, « the wretched wight »[296] ; mais ce lien existe aussi grâce au personnage de Vivian qui, telle l'héroïne romantique, conduit sa victime masculine au fin fond de la forêt afin de l'emprisonner : « In *Tristram and Iseult* [Vivien] is riding on horseback, a detail which again invokes Keats's analogue to the legendary Arthurian material. In both poems the man falls asleep with his

[296]. Keats, *The Poetical Works,* 354.

enchantress, either to dream of thralldom or to wake up literally imprisoned »[297]. Le monde de la forêt est le lieu où le désir s'exprime enfin, où la raison est terrassée par ce qu'elle réfrène, c'est-à-dire l'instinct, mais où Eros conduit à Thanatos.

L'histoire de Tristram et Iseult, ainsi que celle de Merlin et Vivian, montre par sa fin tragique les dangers auxquels le désir mène. La mort des héros éponymes justifie la présentation du philtre et, par conséquent, d'Eros comme un poison : « Child, 'tis no true draught this, 'tis poisonn'd wine ! / Iseult ! … » (142). Ces paroles prononcées par Tristram insistent sur le désespoir auquel le philtre donne naissance grâce au style exclamatif et au cri de l'amant qui met en garde sa bien-aimée contre le danger qui la menace. Mais le pouvoir destructeur de la passion est également suggéré par la comparaison du désir à un feu et à un vent du désert : « . . . the longing . . . / Consumed her beauty like a flame, / And dimm'd it like the desert-blast » (155-6). Le désir apporte uniquement la souffrance et la mort aux personnages et, loin de les unir, il semble bien plutôt les séparer comme le symbolise l'exil de Tristram. Seule la mort qui marque la fin de leur corporalité leur permet enfin d'accéder à une véritable union.

La condamnation du désir, telle qu'elle transparaît tout au long du poème, est également exprimée par la voix narrative dont les commentaires rythment la progression du récit et illustrent la *fonction idéologique* attribuée au narrateur par Genette[298]. Louis Bonnerot renforce le lien entre le poème d'Arnold et une tragédie car les commentaires du narrateur rappellent ceux du chœur antique : « *Tristram and Iseult* . . . est un poème qui confine à la tragédie de type classique. Cela est sensible dans tout le dialogue entre Iseult d'Irlande et aussi dans les commentaires à la fin des première et seconde parties, où l'on peut voir comme l'ébauche d'un chœur antique »[299]. 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)

Le narrateur ne se contente pas de fustiger la passion en tant que désir, mais il dénonce également tout sentiment démesuré. Ainsi condamne-t-il César et Alexandre pour l'*hybris* de leur ambition. Toutefois, l'accumulation dans le dernier vers qui place l'amour en dernière position s'apparente à une gradation faisant de l'ambition et du remords des maux moindres

[297]. Fass Leavy, « Iseult of Brittany », 7.

[298] . G. Genette, *Figures III* (Paris : Editions du Seuil, 1972) 263.

[299]. L. Bonnerot, *Matthew Arnold, poète. Essai de biographie psychologique* (Paris : Librairie Marcel Didier, 1947) 387.

que l'amour. Le narrateur en décrivant la passion comme une maladie – d'où le champ lexical se rapportant à cette dernière (« diseased unrest », « unnatural overheat », « languor and distress », « burnt up with fume and care », « plague », « little ease » (162)) confirme l'idée selon laquelle Tristram se meurt d'amour pour Iseult. Le mépris du narrateur pour la passion, quelle que soit son origine, est perceptible à travers l'utilisation d'un restrictif dans les vers suivants : « How this fool passion gulls men potently ; / Being in truth, but a diseased unrest, / And an unnatural overheat at best » (162). L'emploi de « but » et de « at best » donne à cette définition de la passion une connotation très péjorative.

La présentation implicite ou explicite du désir comme un fléau ne peut que viser à inspirer de la pitié mais aussi de la crainte chez les spectateurs, les auditeurs ou les lecteurs de la tragédie de Tristram et d'Iseult, doublée de celle de Merlin et de Vivian. Il existe de nombreux destinataires de la morale de ces histoires : tout d'abord, Iseult de Bretagne est le témoin des effets de la passion. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle met en garde ses enfants contre les périls du désir grâce à l'histoire enchâssée de Merlin et de Vivian. Enfin, le lecteur bénéficie des enseignements tirés des deux tragédies. Les aventures qui sont offertes aux différents destinataires permettent à ces derniers de purger les passions qui sont mises en scène par les deux épisodes. Elles illustrent le but, selon Aristote, de toute tragédie, c'est-à-dire permettre la *catharsis* du spectateur. Voici une des définitions de la *catharsis* données par C. Biet et qui concorde tout particulièrement avec la visée de ce poème : « . . . en montrant les conséquences terribles de terribles actions, la tragédie nous permet d'éprouver la crainte et la pitié qui guérissent le spectateur en le « purgeant » de toutes les passions mauvaises, par le spectacle terrible qu'il a devant les yeux »[300]. En liant inexorablement Eros et Thanatos, l'auteur suscite la crainte et la pitié des spectateurs et des lecteurs et montre la voie à suivre, c'est-à-dire une méfiance sans bornes face à la passion. Il se fait ainsi le porte-parole de la moralité victorienne qui faisait l'apologie d'un amour chaste, pur et ne pouvant advenir que dans le cadre sacralisé et religieusement préservé du mariage :

> For lapsed Christians the purity of love could be a substitute for faith. For orthodox Christians, on the other hand, it could be a much needed buttress for belief, an essential proof of the reality of God. The pure woman, the Angel in the House, was for men like Patmore, Browning, Kingsley and Tennyson not only an outlet for quasi-religious emotion, not only an assurance of the spirituality of man, but a symbolic confirmation of the truth of Christian faith, a foretaste and guarantee of heavenly love and peace.[301]

Le style du poème qui repose sur l'abondance de formes interrogatives et exclamatives vise à renforcer le sentiment de crainte. L'auteur crée une forme de suspense à travers la

[300]. C. Biet, *La Tragédie* (Paris : Armand Colin/Masson, 1997) 191.
[301]. Trudgill, *Madonnas and Magdalens*, 28.

récurrence de questions rhétoriques qui éveillent chez le lecteur une attente et une certaine angoisse à la fois. Par exemple, Arnold élabore une transition entre la description de l'état physique de Tristram et une des tirades du personnage en exprimant les interrogations du lecteur : « What new change shall we now see ? / A happier ? Worse it cannot be » (148). L'arrivée tant attendue d'Iseult est introduite par les interrogations suivantes 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, c'est-à-dire un spondée suivi d'un anapeste : « What voices are these on the clear night-air ? / What lights in the court – what steps on the stair ? » (150). De même, l'histoire de Merlin et de Vivian est introduite par la question rhétorique suivante : « What tale did Iseult to the children say, / Under the hollies, that bright winter's day ? » (162).

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 telle cette citation appliquée à Tristram qui combine les trois caractéristiques mentionnées : « Ah, poor soul ! » complétée six vers plus loin par « – Ah ! his eyelids slowly break / Their hot seals, and let him wake . . . » (148). Dans cet extrait, l'auteur insiste sur la souffrance physique de Tristram et sur sa passivité grâce à une personnification des paupières du héros qui sont dotées d'une emprise sur le personnage traduite par l'expression « let him wake ». La pitié du lecteur est également éveillée par le recours à de fréquentes hypotyposes afin de décrire certains épisodes à la tonalité particulièrement émouvante. Liliane Louvel rappelle la définition donnée par Fontanier de cette figure de style avant d'insister sur la dimension cinétique qu'elle permet de conférer au texte :

> Fontanier rappelle qu'*Hypotypose* en grec vient de « modèle, original, tableau », de « dessiner, peindre ». D'après Fontanier, « elle peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante. » C'est de sa qualité « au vif semblant » qu'elle tire son statut d'analogie avec le tableau, ce qui en fait une figure d'imitation de la peinture, figure paradoxale car elle ne fige pas le texte, en le spatialisant comme on a coutume de le dire, mais le temporalise. Elle serait un exemple de narration descriptive, un lieu de forte concentration de figures. Elle effectue la « convertibilité du dire en voir » pour suivre Louis Marin, qui souligne qu'elle est souvent introduite par « Figure-toi » « peins-toi », . . . L'hypotypose est liée à la peinture d'histoire plus qu'à toute autre. Elle est la *storia* rendue vivante par le verbe. C'est là essentiellement que se trouve son lien avec la peinture, dans son rendu animé, l'éloquence efficace, le faire-vrai essentiellement mimétique puisque le mouvement y est suggéré, l'*energeia*. Elle annoncerait l'image animée du cinéma, tout en restant une image narrative. Cependant, dans l'hypotypose, la référence directe à la peinture reste encore absente. L'effet pictural

> dépend du point de vue du lecteur libre de faire l'association ou pas, comme c'était le cas avec *l'effet-tableau* et la *vue pittoresque*.[302]

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
> 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 quatrième vers, l'allitération en /h/ suggère le dernier combat des amants qui luttent afin de rester unis même dans la mort, comme en témoigne la jonction de leurs mains. Enfin, 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, ainsi dans les vers de *Tristram and Iseult* où il descend à ces infimes détails : « vein'd white-gleaming quartz », « the hollies…of burnished green – With scarlet berries gemm'd », « the speckled missel-thrush » . . . »[303]. La capacité d'Arnold à créer des effets picturaux peut être résumée par la célèbre citation extraite de l'*Art poétique* d'Horace : « ut pictura poesis ». 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 métafigure 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, et donc par l'auteur, 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

[302] . Louvel, *Texte/image*, 37.
[303]. Bonnerot, *Matthew Arnold, poète,* 489-90.

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)

Dans cet extrait de nombreux échos sonores sont perceptibles : en effet, le texte regorge d'allitérations en /r/, /w/, /n/ et /s/ pour suggérer les nombreux échos de la forêt.

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. Il n'est qu'à citer Iseult qui décrit sa transformation d'amante ardente en statue au chevet de son amant, représentation allégorique de l'humilité et de la dévotion religieuse :

> . . . nor will thy people,
> Nor thy younger Iseult take it ill,
> That a former rival shares her office,
> When she sees her humbled, pale, and still.
> I, a faded watcher by thy pillow,
> I, a statue on thy chapel-floor,
> Pour'd in prayer before the Virgin-Mother,
> Rouse no anger, make no rivals more. (153)

Dans cette citation, l'utilisation des adjectifs « pale, and still » renforce la comparaison métaphorique d'Iseult à une œuvre d'art marmoréenne.

Cependant, 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 abîme transforme le passage en effet-tableau peint à la manière préraphaélite. Cependant, 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 :

> The air of the December night
> Steals coldly around the chamber bright,
> 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 dans les termes suivants : « La figure dite du « commentateur » est bien 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 . . . »[304]. Le chasseur joue le rôle du double du lecteur/spectateur dans sa vision de la scène et la guide rappelant de la sorte la figure du chœur dans la tragédie grecque : en effet, au premier abord la perception de la scène par le personnage de la tapisserie est caractérisée par son interprétation erronée. Le chasseur frôle la réalité tragique de la scène en comparant Tristram métaphoriquement à un gisant : « Who is that kneeling Lady fair ? / And on his pillows that pale knight / Who seems of marble on a tomb ? » (157). Puis, il pense être le jouet de son esprit, victime d'un rêve qui le conduit des bois, qu'il parcourt habituellement et qui forment la toile de fond de sa tapisserie, jusqu'à ce château silencieux :

– What, has some glamour made me sleep,
And sent me with my dogs to sweep,
By night, with boisterous bugle-peal,
Through some old, sea-side, knightly hall,
Not in the free green wood at all ? (157)

Cette mise en scène fantastique dans laquelle un personnage de tapisserie s'éveille à la vie pour donner sa vision d'une scène qui se déroule sous ses yeux créé une frontière ténue entre imagination et réalité. D'autre part, la vision qui s'apparente, tout d'abord, à une mauvaise interprétation s'avère être finalement une révélation. Ainsi, le chasseur pense assister à une

[304]. Marin, *De la Repésentation,* 319.

scène de prière et de repos et non à une scène de mort : « That knight's asleep, and at her prayer / That Lady by the bed doth kneel – / Then hush, thou boisterous bugle-peal » (157). 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 et, par conséquent, de réconciliation avec Dieu. Beverly Taylor souligne la dimension artistique et imaginative mise en abîme par le biais du regard du chasseur : « Such fantasy-within-fantasy converts the reality of death into a complex artifact, as much an illusion inside the poem as the arras and the Huntsman's story »[305]. Cependant, l'insistance de Beverly Taylor sur le passage de la réalité à l'illusion appelle également, en contrepartie, le passage de l'illusion à la réalité, en l'occurrence ici le sens donné à la mort des deux amants par l'interprétation du chasseur/commentateur.

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. En effet, il n'est qu'à mentionner la forme du récit qui place un narrateur comme intermédiaire entre les héros et le lecteur. Berverly Taylor souligne sa maîtrise du récit dans la mesure où c'est lui qui choisit de relater ou bien d'occulter tel épisode de l'histoire des amants malheureux :

> Uncertainty is heightened by the presence of an unidentified narrator who asks questions, then supplies answers and editorial analyses. By interposing this mediator, Arnold distances the audience from the « actuality » of the tale, making thus aware that this poet-narrator is selecting, arranging, and interpreting details from the old Tristram legend. We are not receiving a first-hand account of history or seeing a "slice of life", but are instead contemplating an unidentified artificer's consciously contrived artefact.[306]

Le poème repose sur la recréation de l'histoire par le narrateur qui utilise des analepses à foison permettant ainsi de créer une frontière 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 : Arnold met en scène le narrateur qui lui-même présente Iseult racontant une légende ancestrale à ses enfants :

> In part three, the levels of fantasy again multiply with Iseult of Brittany telling the story of Merlin – cited as an old tale often told by Breton dames – which the poet-narrator then re-tells. In effect, this multiplication of dreamers and tale-tellers – all imaginative creators

[305]. B. Taylor, « Imagination and Art in Arnold's « Tristram and Iseult » : The Importance of Making », *Studies in English Literature 1500-1900* 1.22 (hiver 1982) 638.
[306]. Taylor, « Imagination and art », 638.

> – increasingly removes us from the central story of Tristram's ill-fated passion and increasingly blurs distinctions between what is actual and what is imagined.[307]

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.

La tragédie du désir, telle qu'elle apparaît à travers l'histoire de Tristram et d'Iseult, de même que celle de Merlin et Vivian, invite le lecteur à purger ses passions à travers la crainte et la pitié particulièrement favorisées par la dimension picturale et auditive de la poésie de l'auteur. Paradoxalement, une certaine ambiguïté demeure à propos de la *catharsis* du personnage présenté comme le modèle le plus pur : Iseult de Bretagne.

b. Ambivalence de la *catharsis*

La narration de l'histoire de Merlin et de Vivian par Iseult comporte une certaine ambivalence. En effet, soit elle apparaît comme un simple écho de la tragédie de Tristram et Iseult d'Irlande, soit comme l'indice d'un lien entre Iseult de Bretagne et le désir. Dans la perspective morale du texte, l'histoire de Merlin et de Vivian n'apporte rien de nouveau et sa dimension tragique est bien inférieure à celle des deux autres amants. Dès lors, nous pouvons nous demander si la narration de l'aventure de Merlin n'est pas une projection du fantasme de l'épouse de Tristram pourtant associée, comme nous l'avons déjà souligné, à la neige froide et surtout à la frigidité qu'elle peut symboliser. Vivian et Iseult de Bretagne sont des personnages antithétiques : la première vit pleinement son désir, alors que l'autre se trouve enfermée dans un carcan de pureté. Pourtant, Arnold précise lors de la description initiale d'Iseult qu'elle est attirée par la mer :

> Passing all her youthful hour
> Spinning with her maidens here,
> Listessly through the window-bars
> Gazing seawards many a league,
> From her lonely shore-built tower . . . (139-40)

Iseult, dans cet extrait, paraît vouloir s'échapper de sa tour qui la retient prisonnière auprès de ce grand espace de liberté aquatique. Or, ce dernier, rappelons-le, est précisément associé à l'autre Iseult, la femme adultère. Cette citation permet de mettre en doute la pureté sans tache du personnage ainsi que la purgation de ses passions à travers la tragédie à laquelle elle assiste. De plus, Iseult de Bretagne, en racontant à ses enfants l'histoire de Vivian, incarnation de la femme voluptueuse qui vit pleinement son désir, peut projeter sur elle la part de

[307]. Taylor, « Imagination and art », 638.

sensualité qui lui est refusée en tant que personnification de la femme chaste et, plus précisément, de l'idéal de la femme victorienne. Par conséquent, et contre toute attente, la passion reste très présente dans la troisième partie consacrée à Iseult de Bretagne grâce au récit de la tragédie de Merlin et Vivian : « Why does passion seem to be more conspicuous by its presumed absence in Part III than by its presence in Parts I and II ? »[308]. Dans ce poème, même les femmes les plus chastes ne sont pas dénuées de désir. D'ailleurs, il est à noter que Vivian n'est pas uniquement le double d'Iseult d'Irlande. En effet, cette femme luxurieuse partage avec Iseult de Bretagne un détail concernant la description de ses mains : « A brier in that tangled wilderness / Had scored her white right hand . . . » (163). Laura Lambdin va plus loin dans le rapprochement entre les deux femmes en soulignant leur action dévastatrice :

> Applied to Arnold's characters, Merlin is Tristram and the fay Vivian seems, at first, to correspond with the enchanting Iseult of Ireland. However, because Arnold included few of Vivian's physical characteristics, the specific mention of her « white right hand » intentionally connects the character with Iseult of Brittany. This connection is strengthened when we remember that the wife Iseult did, in effect, imprison Tristram through marriage and, thus, hasten his death by parting from his lover, his raison d'etre.[309]

Les personnages d'Arnold apparaissent comme des victimes tragiques de leurs pulsions qui entrent en conflit avec leur conscience dictée par les principes de la moralité victorienne. Tristram et Iseult se meurent de leur amour incestueux, la grande sagesse de Merlin est terrassée par son abandon à ses pulsions sexuelles et Iseult de Bretagne dépérit condamnée à la chasteté. Dès lors, comment ne pas envier Vivian qui est la seule à vivre son désir au grand jour et est l'unique personnage libre dans ses déplacements et dans sa vie sexuelle au prix d'un portrait des plus négatifs :

> And in that daised circle, as men say,
> Is Merlin prisoner till the judgement day ;
> But she herself whither she will can rove –
> For she was passing weary of his love. (165)

Le cercle qui emprisonne Merlin dans la citation trouve un écho dans la structure du récit qui, à force d'analepses, emprisonne lui aussi les personnages dans une circularité temporelle renforcée par les interventions du narrateur qui prend les héros au piège de la moralité victorienne. Le désir des personnages, même le plus chaste, reste latent, refréné par des préceptes moraux qui dressent entre eux et la réalisation de leur désir une barrière, symbolisée par les barreaux des fenêtres de la tour enserrant Iseult.

---

[308] . M. Shmiefsky, « Arnold's Attempt to Tame a Shrew Called Passion », *Victorian Poetry* 22 (1984) 36.
[309]. Lambdin, « Matthew Arnold's 'Tristram and Iseult' », 443.

Les réécritures des légendes arthuriennes proposées par Tennyson et Arnold, du fait de leur apparente fidélité aux hypotextes médiévaux, s'apparentent à des calques : en effet, les auteurs s'inspirent et respectent, dans l'ensemble, la trame des histoires originales. Néanmoins, ces transpositions présentent quelques altérations qui font de ces écrits des copies, certes, mais déformées par le discours victorien notamment dans leur approche typologique et taxinomique de l'Altérité féminine. Le tissage avec des traditions littéraires et picturales hétéroclites noté pour l'époque romantique se transforme en tissage des légendes arthuriennes avec les modèles idéels de la société victorienne. Ainsi, 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 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 »[310]. 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 »[311]. L'intertextualité, par conséquent, 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 »[312].

En réaction à ce traitement puritain des légendes arthuriennes, deux auteurs victoriens, William Morris et Charles Algernon Swinburne, ainsi que le peintre Dante Gabriel Rossetti, cherchèrent à réhabiliter le désir grâce à leurs propres transpositions qui devinrent alors le miroir de leurs fantasmes et non des modèles idéels victoriens.

---

[310]. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*. Trad. C. Maillard (Paris : Editions Gallimard, 1978) 43.
[311]. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, 83.
[312]. L. Somville, « Intertextualité » dans *Méthodes du texte. Introduction aux textes littéraires*. Ed. M. Delcroix et F. Hallyn (Paris : Editions Duculot, 1987) 122.

Chapitre III

LE RENOUVEAU DE LA SENSUALITE

Liste des abréviations des œuvres de Morris et de Swinburne utilisées dans le troisième chapitre

William Morris :

AH = « In Arthur's House »

CL = « The Chapel in Lyoness »

DG = « The Defence of Guenevere »

GKP = « A Good Knight in Prison »

KAT = « King Arthur's Tomb »

NA = « Near Avalon »

PQ = « Palomydes' Quest »

SGCM = « Sir Galahad, a Christmas Mystery »

SAC = « St Agnes' Convent »

Charles Algernon Swinburne :

DBT = « The Day Before the Trial »

JG = « Joyeuse Garde »

KBF = « King Ban, a Fragment »

L = « Lancelot »

QY = « Queen Yseult »

TB = « The Tale of Balen »

TL = « Tristram of Lyonesse »

TI = « Tristan and Isolde »

Nous avons donc tenté de mettre en relief, dans le cadre de notre deuxième partie, l'altération des sources hypotextuelles lors de la résurgence arthurienne sous l'influence des modèles idéels victoriens. La vision de la féminité selon l'axe dichotomique opposant l'ange de la maison à la prostituée s'insinue dans l'écriture des transpositions des légendes proposées par Tennyson et Morris. Les auteurs que nous allons aborder à présent se distinguent de leurs prédécesseurs et contemporains par leur appartenance au groupe artistique nommé « The Fleshly School of Poetry » par le critique Robert Buchanan. Ce terme péjoratif apparut pour la première fois en 1871 dans le volume 18 du *Contemporary Review*. Buchanan utilisa cette expression pour désigner principalement l'art du peintre et écrivain Dante Gabriel Rossetti mais il égratigna également au passage les œuvres de William Morris et Charles Algernon Swinburne. En effet, Buchanan reprocha à ces artistes d'être de pâles imitateurs des écrits de Tennyson :

> . . . but in good truth, it is scarcely possible to discuss with any seriousness the pretentions with which foolish friends and small critics have surrounded the fleshly school, which, in spite of its spasmodic ramifications in the erotic dimension, is merely one of the many sub-Tennysonian schools expanded to supernatural dimensions, and endeavouring by affectations all its own to overshadow its connection with the great original.[313]

Selon Buchanan, Tennyson insuffla un vent de sensualité, par le biais notamment de sa représentation de Vivien dans *Idylls of the King,* dont Swinburne, Morris et Rossetti s'emparèrent et qu'ils transformèrent en écriture malsaine. Là où le maître avait montré les limites à respecter, les élèves outrepassèrent allègrement leur modèle par une thématique et un style trop charnels :

> In the sweep of one single poem, the weird and doubtful Vivien, Mr Tennyson has concentrated all the epicene force which, wearingsomely expanded, constitutes the characteristic of the writers at present under consideration; and if in Vivien he has indicated for them the bounds of sensualism in art, he has in Maud, in the dramatic person of the hero, afforded distinct precedent for the hysteric tone and overloaded style which is now so familiar to readers of Mr Swinburne. The fleshliness of Vivien may indeed be described as the distinct quality held in common by all members of the last sub-Tennysonian school, and it is a quality which becomes unwholesome when there is no moral or intellectual quality to temper and control it.[314]

De plus, Robert Buchanan condamna la préoccupation très parnassienne des membres de l'école charnelle pour la plastique du vers au détriment de l'Esprit du poème, pour le corps plutôt que l'âme :

---

[313]. R. Buchanan, « The Fleshly School of Poetry » dans *The Contemporary Review* 18 (oct.-nov. 1871), *The Victorian Web,* éd. P. Regan, 1987, University Scholars Program, 16 janv. 2008 <http ://www.victorianweb.org/authors/buchanan/fleshly.html>

[314]. Buchanan, « The Fleshly School of Poetry ».

> Fully conscious of this themselves, the fleshly gentlemen have bound themselves by solemn league and covenant to extol fleshliness as the distinct and supreme end of poetic and pictorial art ; to aver that poetic expression is greater than poetic thought, and by inference that the body is greater than the soul, and sound superior to verse ; and that the poet, properly to develop his poetic faculty, must be an intellectual hermaphrodite, to whom the very facts of day and night are lost in a whirl of aesthetic terminology.[315]

L'art développé par ces auteurs et peintres s'inscrit en complète opposition avec les modèles idéels puritains de la société victorienne et donne naissance à des transpositions des légendes arthuriennes dans lesquelles la sensualité est réhabilitée, voire glorifiée. William Morris propose, pour la première fois dans la littérature arthurienne, de donner la parole à la reine Guenièvre afin qu'elle justifie ce qui était perçu jusqu'alors comme un péché, c'est-à-dire sa relation avec Lancelot. Swinburne, quant à lui, poursuit l'élan initié par Morris en revisitant l'histoire de Tristan et Iseut, notamment, afin de mettre en exergue sa carnalité. Le plaisir des corps se lit également à travers le plaisir du texte et l'écriture de ces auteurs est teintée de la même sensualité qui reigne dans les tableaux du maître des Préraphaélites, Dante Gabriel Rossetti.

I. WILLIAM MORRIS : LA RHETORIQUE DU CORPS

William Morris (1834-1896) fut un artiste polyvalent qui s'illustra aussi bien dans le domaine de la littérature que dans celui de la décoration ou de la peinture. Il se lia dès 1857 avec Dante Gabriel Rossetti et participa au mouvement préraphaélite en raison de son grand intérêt pour le Moyen Âge. Il utilisa cette source d'inspiration médiévale pour sa peinture et, surtout, lors de la création d'une société de décoration avec l'aide de ses amis préraphaélites, Rossetti, Burne-Jones, et d'autres encore, qu'il nomma la firme Morris, Marshall, Faulkner and C. qui devint plus tard la firme Morris and C.. Son entreprise visait à élaborer des objets de décoration inspirés des motifs du Moyen Âge : elle connut un vif succès et contribua au développement de l'Art Nouveau. Enfin, en 1890, Morris fonda sa propre maison d'édition, la Kelmscott Press, qui publia des livres dont les illustrations rappelaient le travail des enlumineurs du Moyen Âge.

Le portrait de William Morris ne saurait être complet sans la mention de son militantisme politique actif, influencé par les idées de John Ruskin, célèbre critique d'art et réformateur anglais du XIX^{e} siècle. En effet, Morris défendit la cause socialiste et ses écrits

[315]. Buchanan, « The Fleshly School of Poetry ».

utopiques tout empreints de sa nostalgie pour le Moyen Âge, notamment *News from Nowhere,* plaidèrent pour l'avènement d'une société britannique communiste. Contrairement aux accusations de Robert Buchanan qui reprochait à Morris et Swinburne de se préoccuper plus de la forme du vers que de l'idée du poème, Morris allia constamment idéaux politiques et artistiques, préoccupations qui transpercent dans ses recréations des légendes arthuriennes comme nous allons le voir à présent.

Deux des poèmes de Morris qui composent notre corpus furent publiés dès 1855 : « Palomydes' Quest » et « St Agnes' Convent ». En revanche, la majorité de ses poèmes arthuriens apparurent en 1858 lors de la publication de *Defence of Guenevere and Other Poems* qui témoigna véritablement de son intérêt pour la thématique arthurienne, mais aussi plus généralement, médiévale. Les poèmes de notre corpus sont les suivants : « The Chapel in Lyoness », « The Defence of Guenevere », « A Good Knight in Prison », « King Arthur's Tomb », « Near Avalon », et enfin « Sir Galahad : A Christmas Mystery ». Le dernier poème s'intitule « In Arthur's House ». Il fut publié plus tardivement, en 1870, et montre l'intérêt grandissant de Morris pour la littérature islandaise et sa volonté de mélanger la tradition courtoise avec celle des grandes sagas nordiques.

Ses transpositions mettent en valeur le profond attachement de l'auteur au monde médiéval du fait des nombreux motifs de la littérature courtoise qui réapparaissent dans ces poèmes. Malgré son apparente fidélité aux hypotextes, Morris, comme Tennyson et Arnold, apporte une touche personnelle à l'histoire du royaume arthurien. Néanmoins, l'auteur ne se fait nullement le porte-parole des modèles idéels victoriens ; au contraire, il se différencie des deux auteurs précédemment étudiés par sa volonté de donner à la femme et au désir la possibilité de s'exprimer. Enfin, son écriture reflète ses multiples talents de poète et de peintre en s'apparentant à la technique préraphaélite.

A. LA RECREATION D'UN UNIVERS MEDIEVALISANT

Laura Struve souligne l'opposition entre les transpositions écrites par Morris et Tennyson en faisant du premier un auteur profondément tourné vers la littérature et l'histoire médiévales et du second un artiste ancré dans la société victorienne : « The reception of Tennyson's poem stands in stark contrast to that of Morris's and the relation between these two authors and their medieval poetry was often seen as one of radical difference – Morris was concerned with medieval history and Tennyson with Victorian society »[316]. L'intérêt de

[316]. L. Struve, « The Public Life and Private Desires of Women in William Morris's 'Defence of Guenevere' », *Arthuriana* 6.3 (1996) 16.

Morris pour les textes du Moyen Âge est perceptible à travers la réapparition d'un certain nombre de motifs de la littérature courtoise qui s'articulent autour du topos de la quête, qu'elle soit chevaleresque, courtoise ou spirituelle car, comme le rappelle Erich Auerbach, la littérature courtoise est fondée sur l'enchaînement d'épreuves qui derrière le prétexte de la quête amènent le chevalier à la découverte de son identité :

> When we modern speak of adventure, we mean something unstable, peripheral, disordered, or, as Simmel once put it, a something that stands outside the real meaning of existence. All this is precisely what the word does not mean in the courtly romance. On the contrary, trial through adventure is the real meaning of the knight's ideal existence. That the very essence of the knight's ideal of manhood is called forth by adventure.[317]

1. La quête chevaleresque

Dans « Palomydes' Quest », William Morris réutilise le motif de la quête de la Bête Glatissante traditionnellement associée au personnage éponyme dans les hypotextes médiévaux :

> About the middle of the month of June
> Sir Palomydes rode upon his quest,
> Twixt sunrise and the setting of the moon :
> Beast Glatysaunt did give him little rest
> At midday, and at midnight must he sleep,
> And still the beast trailed unceasingly
> Waking strange echoes in the forest deep,
> Leaving strange scales on many a bush or tree.[318]

La dimension éternelle de cette quête perpétuellement recommencée est suggérée par la longueur de la phrase qui court sur huit vers par le biais d'un enjambement. La mention dans la citation précédente de la présence de la Bête dans la forêt confère à la mission de Palomydes une dimension symbolique et psychanalytique : la quête s'avère être l'affrontement de la part d'ombre que Palomydes porte en lui. Il est conduit à ce combat par le biais de son amour sans retour pour Iseult qui joue son rôle traditionnel de Domna inspirant à la fois Tristan et Palomydes. En cela, elle fait écho à cette citation du *Morte D'Arthur* dans laquelle Palomydes souligne l'importance du rôle joué par la reine dans sa maturation chevaleresque : « And I have many times enforced myself to do many deeds for La Beale Isoud's sake, and she was the causer of my worship-winning »[319].

Le désir de Palomydes de séduire Iseult le fait constamment alterner entre rêve de gloire et sentiment d'exclusion, entre fantasme et réalité. Ainsi, le chevalier imagine une scène de

[317]. E. Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature* (Princeton : Princeton University Press, 1974) 135.
[318]. W. Morris, « Palomydes' Quest » dans *The Collected Works of William Morris (vol. 24)* (Londres : Routledge / Thoemmes Press, 1982) 70.
[319]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 2)*, 29.

liesse qui viendrait couronner sa victoire sur la Bête Glatissante. Tel un peintre, ou tel le double de l'auteur, il plante un décor précis donnant alors naissance à une scène onirique animée dans laquelle se mêlent ses hallucinations synesthésiques :

> Thereat in sooth he almost seemed to be
> There in the streets with all the bells ringing
> And all the folk at window him to see,
> Damsels and minstrels ready to sing.
> Almost he heard the praises of the King
> And Launcelot saying "Now beyond all doubt
> Is Palomydes the best knight living
> Though Lamorak and Tristram are most stout." (PQ 70)

Aussitôt après la description de ce rêve de gloire, témoignant de son narcissisme et de son Idéal du Moi, le chevalier s'extrait du monde des illusions et fait face au réel et à sa dimension insatisfaisante :

> And so to Cornwall shall I come at last –
> But saying this he sighed, for well he thought :
> When all this noble fame has been compassed
> Shall Iseult's love be nearer to me brought ? (PQ 71)

Dès lors, le défi chevaleresque que Palomydes doit relever à travers sa mise à l'épreuve par le biais de la quête de la Bête Glatissante est essentiellement psychologique et se résume à sa capacité à faire triompher le réel sur l'univers hallucinatoire de ses fantasmes.

Le poème se solde, d'ailleurs, par le retour du réel et de la frustration qui l'accompagne :

> Therefore down he laid
> His bridle, and he cried, How fair, how fair,
> You walk within the summer gardens . . .
> O bright Iseult ! – having but little care
> For Palomydes, as I full well know. (PQ 71)

Le tiret de l'avant-dernier vers, dans ce passage comme dans la citation précédente, marque la scission entre les deux forces qui s'affrontent au sein de l'unité psychologique de Palomydes : le vers est rompu comme le personnage est déchiré entre son amour idéal et sa solitude réelle. En cela, Morris est fidèle au personnage médiéval tel qu'il apparaît chez Thomas Malory car l'auteur fit également du chevalier un être déchiré entre son cœur et sa raison : « 'Ah, fair lady, why love I thee ? For thou art fairest of all other, and yet showest thou never love to me, nor bounty. Alas, yet must I love thee. And I may not blame thee, fair lady, for mine eyen be cause of this sorrow. And yet to love thee I am but a fool, for the best knight of the world loveth thee, and ye him again, that is Sir Tristram de Liones »[320]. Dans cet extrait, le conflit

[320]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 2)*, 173.

entre les deux forces est illustré syntaxiquement non par la présence d'un tiret mais par la répétition de « yet » à plusieurs reprises.

La transposition de Morris s'inscrit donc dans la lignée des hypotextes médiévaux en raison du rôle joué par Iseult en tant qu'inspiratrice de prouesses chevaleresques et en raison de l'importance de la quête dans la maturation de l'identité du chevalier. Morris utilisa également un autre motif majeur de la littérature du Moyen Âge : il s'agit, bien évidemment, de l'amour courtois qui constitue l'aiguillon mais également le couronnement des efforts masculins afin d'atteindre la perfection militaire.

2. La morale courtoise

Dès le début de « In Arthur's House », l'auteur situe le cadre temporel du récit dans un passé médiéval édénique et utopique : en effet, le narrateur, qui se fait le chantre de cette époque disparue, contraste la félicité du royaume arthurien d'alors au chaos qui suivit un évènement tragique désigné périphrastiquement par « . . . the overthrow / Of all that Britain praised and loved »[321]. Le fossé temporel entre le monde du lecteur et celui d'Arthur est renforcé par une mise en abyme de la narration : en effet, l'épisode de la chasse du cerf est raconté par un narrateur qui ne fut pas lui-même le témoin direct des faits et n'est que l'écho des personnes ayant véritablement assisté à cet évènement : « . . . as folk have told to me » (AH 317). Par conséquent, le lecteur se trouve éloigné par trois degrés de cette étrange chasse, comme Tennyson créa de la même manière un fossé entre le lecteur et la nature du Graal grâce à l'enchâssement de plusieurs récits dans le chapitre *d'Idylls of the King* intitulé « The Holy Grail ».

De surcroît, cette époque est tellement distante que le lecteur ne peut même pas avoir accès à sa localisation ajoutant à la rupture temporelle une rupture spatiale :

> He held his court then in a place
> Whereof ye shall not find the name
> In any story of his fame :
> Caerliel good sooth men called it not,
> Nor London Town, nor Camelot. (AH 316)

Tel le préfixe privatif d'*u*topie, ce lieu n'est donc défini que par la négation (« not », « nor »), c'est-à-dire par son identité inaccessible. La nostalgie de Morris pour le Moyen Âge est perceptible du fait de l'utilisation de nombreux laudatifs par le narrateur afin de qualifier l'époque arthurienne : « In Arthur's house whileome was I / When happily the time went by / In midmost glory of his days », « Yet therein had we bliss enow . . . » (AH 316), mais

[321]. W. Morris, « In Arthur's House » dans *The Collected Works of William Morris (vol. 24)* (Londres : Routledge/Thoemmes Press, 1992) 316.

également en raison de son utilisation dans ce poème d'une langue particulièrement archaïsante, comme en témoigne la citation précédente avec l'utilisation de « enow » à la place de « enough ». De nombreux autres exemples peuvent être mentionnés : « sooth » (AH 316), « whileome » (AH 316), « yore » (AH 316), « tomorn » (AH 317), « lo » (AH 317), « withal » (AH 317), « aback » (AH 317), « blithe » (AH 318), « spake » (AH 318), « Nay » (AH 318), « Nathless » (AH 319), « yon » (AH 323), « wot ye well » (AH 326), « howso » (AH 327). De même Morris, comme la majorité des auteurs étudiés précédemment, que ce soit à l'époque romantique ou victorienne, utilise les pronoms « thee » et « thou », ainsi que les terminaisons verbales en -est et -th. Il adopte également des structures syntaxiques archaïsantes sur le modèle adverbe+verbe+sujet, « Well befal / This day, wheron I see thee nigh, . . . » (AH 318), adjectif+verbe+sujet, « Blithe laughed King Arthur » (AH 324), ou bien encore adjectif+sujet+be, « And sweet the scent of trodden grass / Amid the blossoms' perfume was » (AH 319). Tous ces exemples témoignent de l'attachement littéraire et linguistique de Morris à la culture du Moyen Âge.

La quête du cerf menée par le souverain de Camelot et sa cour les entraîne vers des contrées géographiques et temporelles inattendues. Le tissage des légendes de la Table Ronde et de la mythologie nordique opéré par Morris permet à l'auteur de doubler la dimension aventureuse de son récit. Le lecteur commence par suivre les péripéties d'Arthur avant que celui-ci ne se transforme en son double intradiégétique dès sa rencontre avec le premier membre de la cour nordique :

> May we hearken soon
> Some merry tale of thee ? for I
> Am skilled to know men low and high
> And deem thee neither churl nor fool. (AH 318)

Sa soif de récit d'aventures est renforcée également par la citation suivante : « Then leapt the King down, glad at heart, / Thinking, This day shall not depart / Without some voice from the days that were . . . » (AH 319). Dès l'apparition de son homologue, Arthur le supplie également de le gratifier d'une histoire merveilleuse, se faisant encore une fois le porte-parole des attentes du lecteur : « . . . might we win / Some tale of thee in Tyrfing's praise, / Some deed he wrought in greener days, / This were a blithesome hour indeed » (AH 324). Le souverain de Camelot, en montrant son intérêt pour des récits mythologiques, représente à l'intérieur du texte même de Morris l'horizon d'attente de ses lecteurs victoriens nourris depuis l'époque romantique par des récits fantastiques.

L'intérêt de l'auteur pour le Moyen Âge ne se limite pas à sa nature aventureuse et à sa langue mais repose également sur sa dimension courtoise comme en témoigne Guenièvre qui

se fait le porte-parole de la *fine amor* jugeant le représentant de l'univers nordique rencontré dans les bois à l'aune de ses exploits réalisés en l'honneur d'une Dame : « The Queen smiled blithe of heart, and spake : / "Hast thou done deeds for ladies' sake ?" » (AH 318). Morris fait de l'amour entre Guenièvre et Lancelot, quintessence médiévale de l'amour courtois, un mélange de plaisir et de souffrance en raison du désir qu'il fait naître. En effet, l'homologue nordique du roi Arthur, grâce à sa ressemblance avec Odin, dieu de la magie et de la sagesse, possède le don de clairvoyance et est capable de lire dans le cœur des hommes. Guenièvre, coupable d'amour adultère, ressent tout d'abord de la honte mais le plaisir des sens que lui confère sa passion pour Lancelot balaie sur son passage tout sentiment de culpabilité :

> . . . while a nameless fear
> Smote to the heart of Guenevere,
> And fainting there, was turned to love :
> And thence a nameless pain did move
> The noble heart of Lancelot,
> the store of longing unforgot. (AH 322)

Lancelot incarne tout particulièrement l'expérience de la passion adultère qui implique le désir mais également la souffrance liée au manque. Pourtant, la relation entre Guenièvre et Lancelot est décrite comme une fatalité, une force contre laquelle ils ne sauraient lutter grâce à une comparaison cosmique qui suggère la fuite irrémédiable du temps : « --And west a little moved the sun / And noon began, and noon was done » (AH 322).

Le lecteur se trouve placé dès la strophe liminaire dans la même position de clairvoyance que le roi nordique rencontré plus tard dans le poème car le narrateur révèle, bien qu'à mots couverts, la nature mortifère de l'union entre la reine et son premier chevalier :

> --Ah, far off was the overthrow
> Of all that Britain praised and loved ;
> And though among us lightly moved
> A love that could but lead to death,
> Smooth-skinned he seemed, of rosy breath,
> A fear to sting a lady's lip,
> No ruin of goodly fellowship,
> No shame and death of all things good. (AH 316)

Certes, Morris s'inscrit dans la tradition médiévale qui fait de l'union des deux amants une des causes de la fin du royaume arthurien mais son regard porté sur cette passion est en opposition avec la condamnation indéniable de sa sensualité proférée par Tennyson dans *Idylls of the King*. Ici, une ambiguïté peut être perçue : ainsi, tout au long de la citation précédente, l'auteur fait l'inventaire des multiples facettes de l'amour entre Lancelot et Guenièvre. Toutefois, dans les deux derniers vers, le lecteur est à même de s'interroger sur le sens à donner à la négation (« No ruin of goodly fellowship, / No shame and death of all

things good ») reprise anaphoriquement qui, en raison de son éloignement de « he seemed », semble plutôt s'apparenter à une assertion de son identité plutôt qu'à une description de son apparence trompeuse. Dès lors, l'auteur retisserait un lien étroit entre amour et honneur chevaleresque et remettrait en question le bien-fondé de toutes les valeurs mises à mal par leur passion.

Dans « A Good Knight in Prison », Lancelot regagne la grandeur chevaleresque dont il avait été dépourvu depuis l'époque médiévale. Certes, Peacock avait dressé un portrait positif du personnage dans « Sir Hornbook or, Childe Launcelot's Expedition – a Grammatico-allegorical Ballad » mais il ne s'agissait que de victoires remportées par le héros éponyme contre de bien frêles adversaires. Les textes que nous avons étudiés par la suite ne visaient qu'à mettre en relief l'état de dégénérescence à laquelle son désir l'avait conduit. Dans ce poème, au contraire, Lancelot redevient un grand guerrier, instrument de punition divine, et part délivrer Sir Guy emprisonné par un vil seigneur. David Staines souligne l'originalité de « A Good Knight in Prison » par rapport aux hypotextes médiévaux écrits par Malory et décèle l'influence de Jean Froissart, poète et chroniqueur français du XIV^{e} siècle réputé pour ses récits historiques hauts en couleur de la guerre de cent ans :

> *A Good Knight in Prison* depicts the rescue of Sir Guy by Lancelot. Though Lancelot rescues many knights in the pages of Malory, he never rescues a knight named Sir Guy, nor is there a Guilbert in Malory. Moreover, the atmosphere of this poem, the physical brutality, and such words as "castellan" and "perriere" suggest the world of Froissard rather than the world of Malory.[322]

La grandeur de Lancelot est mise au service de l'amour contrarié de Sir Guy qui, en raison de son emprisonnement, se trouve dépourvu de la présence de sa Dame :

> This castle where I dwell, it stands
> A long way off from Christian lands,
> A long way off my lady's hands
> A long way off the aspen trees,
> And murmur of the lime tree bees.[323]

La présence de sa bien-aimée apporte vie, douceur et satisfaction sensorielle alors que l'environnement dans lequel il est confiné se caractérise par sa stérilité :

> For this king means that I should die
> In this lone Pagan castle, where
> The flowers droop in the bad air
> On the September evening. (GKP 144)

---

[322]. D. Staines, « Morris' Treatment of His Medieval Sources in *The Defence of Guenevere and Other Poems* », *Studies in Philology* 70 (1973) 451.

[323]. W. Morris, « A Good Knight in Prison » dans *The Defence of Guenevere and other Poems* (Londres : Alexendre Moring, 1904) 148.

Les citations précédentes illustrent le recours de Morris à des descriptions expressionnistes afin de souligner la beauté de la Dame aimée par Sir Guy et, à l'opposé, la bassesse de celui qui le retient prisonnier, le château devenant de la sorte le miroir de son possesseur. Il en est de même pour la représentation du visage du roi Guilbert, ennemi et surtout rival de Sir Guy en amour ; en effet, il porte physiquement la trace de son infamie :

> King Guilbert rides beside her there,
> Bend slow and calls her very fair,
> And strives, by pulling down his hair,
> To hide from my dear lady's ken
> The grisly gash I gave him, when
> I cut him down at Camelot . . . (GKP 143-44)

Cette inscription de l'essence à la surface de l'apparence s'inscrit dans la droite lignée de la tradition médiévale de la science de la physiognomie, comme le font remarquer Virginia S. Hale et Catherine Barnes Stevenson citant Water Clyde Curry : « Every educated man or woman in the later Middle Ages would have believed it possible "to judge with a certain degree of accuracy and with approximate infallibility the inner character of a man from the study of his form and features" »[324]. Cette science médiévale ne pouvait trouver qu'un écho favorable chez un public victorien habitué également aux « sciences » de la phrénologie et de la craniologie qui devinrent très en vogue au XIX[e] siècle.

Sir Guilbert en emprisonnant Sir Guy contrecarre de la sorte son amour et remplace la traditionnelle barrière sociale qui séparait l'amant courtois de sa Domna :

> It cannot be, but if some dream
> Just for a minute made me deem
> I saw among the flowers there
> My lady's face with long red hair,
> Pale, ivory-colour'd dear face come,
> As I was wont to see her some
> Fading September afternoon,
> And kiss me, saying nothing, soon
> To leave me by myself again;
> Could I get this by longing : vain ! (GKP 146)

Le dernier mot de la citation souligne le désespoir de Sir Guy dont le désir est aiguisé par l'absence et ne trouve, par conséquent, pour seule compensation que la représentation hallucinatoire de sa bien-aimée qui vient illustrer l'une des fonctions du portrait, c'est-à-dire suppléer à l'absence : « Le portrait rappelle la présence, aux deux valeurs du mot « rappel » : il fait revenir de l'absence, et il remémore dans l'absence »[325].

---

[324]. V. S. Hale et C. Barnes Stevenson, « Morris' Medieval Queen : a Paradox Resolved », *Victorian Poetry* 2.30 (été 1992) 176.
[325]. Nancy, *Le Regard du portrait*, 54.

Le poème se clôt sur une ambiguïté quant à son dénouement. En effet, Sir Guy remercie la Vierge pour son mariage dans la dernière strophe : « I kiss the Lady Mary's head, / Her lips and her hair golden red, / Because to-day we have been wed » (GKP 149). Cependant, le lecteur est à même de s'interroger quant à l'identité de son épouse : s'agit-il de sa bien-aimée, comme le laisse supposer la mention de cheveux roux, ou bien d'une épouse céleste, en l'occurrence Marie ? Car Sir Guy est découvert gravement blessé dans la strophe précédente. Cette deuxième interprétation s'inscrirait dans la tradition de l'amour courtois qui célèbre plus la séparation que l'union des deux amants et ferait de la sorte écho aux poèmes médiévalisants écrits à la même époque par Dante Gabriel Rossetti comme « The Staff and Scrip » (1870). Ce dernier met en scène un chevalier qui sacrifie sa vie pour sauver une dame et son royaume avant qu'ils n'aient le temps de confesser leur amour né dès le premier regard.

Dans « The Chapel in Lyoness », Morris introduit également le topos médiéval traditionnel de l'amour courtois par le biais de Sir Ozana Le Curé Hardy qui rêve, comme Sir Guy dans le poème précédent, d'être réuni avec sa bien-aimée. Ce personnage est lui aussi à l'agonie et implore Dieu de lui accorder des retrouvailles post-mortem : « God move me to thee, dear, to-night ! » (CL 58). L'identité qui se cache derrière « dear » recouvre deux possibilités : étant donné qu'Ozana interpelle Dieu en début de vers, il serait possible d'envisager qu'il reste cohérent par rapport à la personne à laquelle il s'adresse. Cependant, l'absence de majuscules à « thee » et à « dear » indique une identité dépourvue de divinité. Dès lors, ces deux termes peuvent être une référence ambiguë à la bien-aimée d'Ozana qui, telle la Domna courtoise établissant un rapport seigneurial avec son amant, devient le dieu de son soupirant.

Morris reprend également un autre motif traditionnel de l'amour courtois tout particulièrement développé dans *Lancelot ou le chevalier de la charrette :* le fétichisme de la chevelure de la bien-aimée. Ainsi, Morris invente l'épisode dans lequel Ozana Le Curé Hardy à l'agonie conserve serrée entre ses doigts une mèche de cheveux de sa Domna : « He smiled, turn'd round towards the south, / Held up a golden tress »[326]. En cela, il évoque l'attachement de Lancelot pour les cheveux de la reine Guenièvre retirés d'un peigne qu'il conserve tout contre son cœur, épisode décrit par Chrétien de Troyes dans les termes suivants :

> Jamais personne ne verra de ses yeux
> Accorder tant d'honneur à une chose,
> Car il leur voue une adoration.
> Bien cent mille fois il les porte
> Et à ses yeux et à sa bouche

[326]. W. Morris, « The Chapel in Lyoness » dans *The Defence of Guenevere and other Poems* (Londres : Alexendre Moring, 1904) 57.

Et à son front et à son visage !
Il en tire toutes les joies :
En eux son bonheur, en eux sa richesse !
Il les serre sur sa poitrine, près du cœur,
Entre sa chemise et sa peau.[327]

Le lien synecdotique entre la Dame et ses cheveux est repris encore une fois à la fin du poème de Morris lorsqu'après la mort de Sir Ozana, Galahad décrit sa vision prophétique de la réunion du chevalier non avec Dieu mais avec sa Domna qui n'apparaît une fois de plus qu'à travers sa toison :

Ozana, shall I pray for thee ?
Her cheek is laid to thine ;
No long time hence, also I see
Thy wasted fingers twine
Within the tresses of her hair
That shineth gloriously,
Thinly outspread in the clear air
Against the jasper sea. (CL 59)

La représentation de la chevelure de la Dame se déployant dans les airs évoque celle de la Dame d'Escalot par William Holman Hunt, toile qui nous a offert la possibilité de souligner la sensualité, pour ne pas dire la sexualité, associée à un tel attribut.

Dans « The Chapel in Lyoness », l'amour courtois incarné par Sir Ozana Le Curé Hardy se trouve mis en opposition avec une autre sorte d'amour, fraternel cette fois-ci, personnifié par Sir Galahad et Sir Bors de Ganys : Morris oppose de la sorte l'*éros* et l'*agapè*. Sir Galahad veille le corps de Sir Ozana avec un dévouement fraternel :

All day long and every day,
Till his madness pass'd away,
I watch'd Ozana as he lay
Within the gilded screen. (CL 57)

De même, le contact de Sir Bors avec Ozana se révèle physique et quasi fusionnel :

I stept full softly up to him ;
I laid my chin upon his head ;
I felt him smile ; my eyes did swim,
I was so glad he was not dead.
I heard Ozana murmur low,
"There comes no sleep nor any love".
But Galahad stoop'd and kiss'd his brow :
He shiver'd ;
I saw his pale lips move. (CL 58)

L'utilisation des termes « felt », « heard », « saw » permet d'insister sur la proximité corporelle entre les deux hommes et la dimension sensorielle de leur relation. De plus, le

[327]. C. de Troyes, *Le Chevalier de la charrette ou le roman de Lancelot*. Trad. Charles Méla (Paris : Librairie Générale Française, 1992) 131-33.

poème repose sur l'alternance de trois focalisations internes qui permettent à l'auteur d'englober chaque personnage dans la tendresse du regard de ses compagnons ; Galahad nous dévoile sa vision d'Ozana, de surcroît Bors ajoute sa vision de Galahad le regardant :

> Galahad sits dreamily ;
> What strange things may his eyes see,
> Great blue eyes fix'd full on me ?
> On his soul, Lord, have mercy. (CL 59)

La proximité de ces trois hommes est renforcée par les échos intratextuels qui se font dans le poème par le biais de répétitions : ainsi, le premier vers prononcé par Galahad est une reprise du premier vers d'Ozana. De même, Sir Bors rapporte les paroles proférées par Ozana « There comes no sleep nor any love », que ce dernier reprend en tête de ses dernières paroles.

Etant donnée sa dimension fusionnelle et charnelle, l'étroit attachement de Galahad et de Bors à Ozana se rapproche d'un amour homosexuel comme le suggère l'offrande d'une rose à Ozana par Galahad :

> There I pluck'd a faint wild rose,
> Hard by where the linden grows,
> Sighing over silver rows
> Of the lilies tall.
> I laid the flower across his mouth ;
> The sparkling drops seem'd good for drouth ;
> He smiled, turn'd towards the south,
> Held up a golden tress. (CL 57)

Certes, la rose est un des attributs de la Vierge, de Jésus Christ et des anges, symbolisant de la sorte la pureté, mais elle est également la fleur consacrée à Vénus et constitue une anagramme du mot éros. Par conséquent, l'*agapè* proposée par Galahad et Bors est loin d'être dénuée de désir et se rapproche de la sorte de l'amour courtois auquel Ozana choisit de rester fidèle jusque dans la mort.

Morris utilise donc le motif médiéval de la quête de la Domna courtoise dans ses transpositions arthuriennes. Après avoir confronté l'*éros* de cet amour à l'*agapè* d'un attachement plus ou moins fraternel, Morris oppose également le bien-fondé de la quête courtoise avec celui de la quête spirituelle.

3. La quête du Graal

La quête spirituelle est tout particulièrement mise en scène dans les poèmes de Morris grâce au personnage de Galahad qui apparaît dans « Sir Galahad, a Christmas Mystery ». Ce texte permet à l'auteur d'opposer la quête courtoise à celle de Dieu par l'intermédiaire de la recherche du Graal. Contrairement à Tennyson qui condamne ces deux services au profit de la

quête du bien de la cité, Morris compare les attraits de ces deux missions et fait de Galahad un personnage déchiré entre des aspirations antithétiques.

La quête courtoise est incarnée par Lancelot et Palomydes qui sont inspirés et soutenus dans leur vie chevaleresque par leur amour respectif pour Guenièvre et Iseult. L'amour de Palomydes s'inscrit dans la tradition de la sublimation pulsionnelle de la littérature médiévale car le chevalier tire toute sa gloire de son aspiration à un amour qu'il sait pertinemment unilatéral et vain. Iseult est cristallisée, au sens stendhalien du terme, et élevée au statut lacanien de la Chose :

> Is he not able still to hold his breath
>
> With thoughts of Iseult ? doth he not grow pale
> With weary striving, to seem best of all
> To her, "as she is best," he saith ? To fail
> Is nothing to him, he can never fall.
>
> For unto such a man love-sorrow is
> So dear a thing unto his constant heart,
> That even if he never win one kiss,
> Or touch from Iseult, it will never part. (SGCM 42-43)

L'amour de Lancelot pour la reine, quant à lui, n'est pas une pulsion sublimée mais est clairement inscrit dans la chair :

> Yea, what if Father Launcelot ride out,
> Can he not think of Guenevere's arms, round
> Warm and lithe, about his neck, and shout
> Till all the place grows joyful with the sound ?
> And when he lists can often see her face,
> And think, "Next month I kiss you, or next week,
> And still you think of me" : therefore the place
> Grows very pleasant, whatsoever he seek.[328]

Une originalité, cependant, se dégage par rapport aux hypotextes médiévaux : en effet, le désir de connaître l'amour, tel que l'expérimentent Lancelot et Palomydes, émane du personnage traditionnellement le plus chaste et le plus désincarné, Galahad, le champion de la chevalerie céleste. Ici, c'est un personnage en proie au doute, au désespoir. La souffrance de la tentation et de la renonciation apparaît comme un pré-requis nécessaire à son élection divine. La quête du Graal menée par Galahad est une épreuve car elle confronte le héros aux affres de la solitude et, par conséquent, à la stérilité symbolisée par la pétrification du personnage évoquée dans la citation suivante :

> Night after night your horse treads down alone
> The sere damp fern, night after night you sit

[328]. W. Morris, « Sir Galahad, a Christmas Mystery » dans *The Defence of Guenevere and other Poems* (Londres : Alexendre Moring, 1904) 43.

Holding the bridle like a man of stone,
Dismal, unfriended : what thing comes of it ? (SGCM 41)

Morris insiste sur le désespoir du personnage par le foisonnement de mots appartenant au champ lexical du malheur tout au long du texte : « sadly, wearied and forlorn » (SGCM 41), « sorely », « painfully » (SGCM 42) et par le recours aux descriptions de paysages expressionnistes. Ainsi, l'auteur imagine pour cadre temporel au poème la plus longue nuit de l'année, celle du solstice d'hiver, et pour décor une chapelle abandonnée dans les tréfonds d'une forêt :

The winter wind that pass'd the chapel door,
Sang out a moody tune, that went right well
With mine own thoughts : I look'd down on the floor,
Between my feet, until I heard a bell. (SGCM 41)

La détresse du personnage est également rendue perceptible par la forme même du poème, un monologue introspectif qui s'inscrit en complète opposition avec le texte de Thomas Malory dans lequel l'accès au personnage ne peut se faire que par l'entremise du narrateur : « Morris has constructed a self-examining interior monologue, a self-examination that would never be found in the pages of Malory, but a self-examination which is answered by a mystical vision loosely based on a similar scene in Malory »[329]. Le poème montre la progressive mais nécessaire renonciation de Galahad au monde extérieur, traduite par la répétition de « less and less », afin de faire advenir l'intimité de sa vision onirique :

. . . a drowsiness
Came on me, so that I fell half asleep,
As I sat there not moving : less and less
I saw the melted snow that hung in beads
Upon my steel-shoes ; less and less I saw
Between the tiles the bunches of small weeds :
Heartless and stupid, with no touch of awe
Upon me, half-shut eyes upon the ground,
I thought . . . (SGCM 41-42)

Morris fait de Galahad un être déchiré comme en témoignent la répétition de « half » et la mention de cet état quasi hypnotique entre sommeil et éveil.

De même, ses pensées s'enchaînent chaotiquement en raison de l'alternance entre extrapolations proleptiques concernant sa mort et souvenirs analeptiques qui partagent le héros entre passé et futur :

. . . I know

Indeed that they will say : « This Galahad

[329]. D. Staines, « Morris' Treatment of His Medieval Sources in *The Defence of Guenevere and Other Poems », Studies in Philology* 70 (1973) 449.

If he had lived had been a right good knight ;
Ah ! Poor chaste body !" but they will be glad,
Not most alone, but all, when in their sight

That very evening in their scarlet sleeves
The gay-dress'd minstrels sing ; no maid will talk
Of sitting on my tomb, until the leaves,
Grown big upon the bushes of the walk,

East of the Palace-pleasaunce, make it hard
To see the minster therefrom : well-a-day !
Before the trees by autumn were well bared,
I saw a damozel with gentle play,

Within that very walk say last farewell
To her dear knight, just riding out to find
(Why should I choke to say it ?) the Sangreal,
And their last kisses sunk into my mind . . . (SGCM 43-44)

La chasteté, apanage de Galahad dans les légendes arthuriennes, devient un point distinctif qui sépare le héros de ses concitoyens dont la vie est placée sous le soleil rouge de la passion ; pourtant cette pureté semble également l'éloigner de l'Eglise même, comme les feuilles des arbres dans la citation précédente finissent par cacher à Galahad la vue de la cathédrale. Le héros tente de faire partager sa souffrance au lecteur grâce à la peinture imaginaire de la scène de sa mort dans un style pathétique : il imagine maints détails comme, par exemple, la situation précise de sa tombe, le moment de son enterrement ou la tenue de la cour. La virginité chez Morris loin d'être un sacerdoce devient donc avant tout un sacrifice et une tragédie.

Dans un dessin à la plume intitulé *Sir Galahad* (1858), Edward Burne-Jones représente le héros éponyme de profil chevauchant son destrier alors qu'à l'arrière-plan la cour s'abandonne au plaisir, qu'il soit musical, poétique, gourmand ou bien amoureux. Galahad résiste à la tentation en détournant son regard et en adoptant une attitude figée dans la rigidité de son armure accentuée par celle de sa lance qui coupe la toile en deux. John Christian et Stephen Wildman[330] soulignent la référence hypopicturale à une gravure d'Albrecht Dürer *Le Chevalier, la mort et le diable* (1513)[331] : en effet, dans cette gravure le héros est représenté en armure, de profil sur son cheval, refusant de tourner les yeux vers un squelette qui, à l'arrière-plan, lui rappelle l'inexorabilité du temps qui passe et un monstre qui incarne le mal. De nombreuses similitudes permettent de rapprocher ces deux œuvres et nous amènent à penser que la gravure de Dürer n'était pas inconnue à Burne-Jones ; cependant,

[330]. L. Des Cars, L. B. Kanter, S. Wildman, H. Loyrette, P. de Montebello et G. Allen. *Edward Burne-Jones 1833-1898, Un maître anglais de l'imaginaire* (Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 1999) 59.
[331]. Albrecht Dürer, *Le Chevalier, la mort et le diable*, Cabinet des Estampes et des Dessins, Strasbourg.

deux différences distinguent les représentations : dans la gravure de Dürer, le chevalier qui marche la tête haute incarne la Foi du croyant s'acheminant vers Dieu dont la présence est symbolisée au-dessus des monstres par un château fort. A l'opposé, dans le dessin de Burne-Jones, le chevalier laisse derrière lui la tentation de la volupté mais il n'y a aucun indice d'une quelconque récompense divine. Galahad continue son chemin la tête baissée et le visage triste, son expression semblant signaler plus de résignation que de détermination. Une deuxième différence vient de la place de la lance qui partage les œuvres de Burne-Jones et de Dürer. Chez le peintre allemand, elle permet de tracer une frontière entre le chevalier et la mort alors que, chez Burne-Jones, Galahad tient sa lance entre lui et le spectateur, se plaçant de la sorte du côté de la cour. Par conséquent, comme dans le poème de Morris, le rejet du plaisir par Galahad est loin d'être évident. D'ailleurs, dans « Sir Galahad, a Christmas Mystery », l'hésitation et le déchirement du héros éponyme sont encore une fois traduits par l'utilisation de « half » qui s'applique non plus au personnage lui-même mais à la neige qui devient à moitié fondue au contact de son désir réfréné mais latent :

> But me, who ride alone, some carle shall find
> Dead in my arms in the half-melted snow,
> When all unkindly with the shifting wind,
> The thaw comes on at Candlemas. (SGCM 43)

Morris présente donc une originalité par rapport aux hypotextes médiévaux, ou par rapport aux autres transpositions victoriennes, notamment celles de Tennyson, dans la dimension charnelle qu'il octroie à Galahad. Pourtant, comme Saint Paul dans sa « Première Epître aux Corinthiens » (3, 18-19) invite les croyants à expérimenter la folie du monde avant d'accéder à la sagesse de Dieu[332], ici Galahad doit certes faire l'expérience du désir mais afin de mieux y renoncer rejoignant de la sorte les légendes arthuriennes traditionnelles. Ainsi, alors qu'il se trouve toujours dans un état de déchirement, Galahad va connaître un véritable réveil de la foi, symbolisé par la cloche qui retentit dans les vers quatre, six et douze, grâce à un face à face épiphanique avec Jésus Christ :

> In this way I,
>
> With sleepy face bent to the chapel floor,
> Kept musing half asleep, till suddenly
> A sharp bell rang from close beside the door,
> And I leapt up when something pass'd me by,
>
> Shrill ringing going with it, still half blind
> I stagger'd after, a great sense of awe

[332]. « Que nul ne s'abuse lui-même : si quelqu'un parmi vous pense être sage selon ce siècle, qu'il devienne fou, afin de devenir sage. Car la sagesse de ce monde est folie devant Dieu. » Saint Paul, « La Première Epître de Paul aux Corinthiens » dans *La Sainte Bible,* 868.

At every step kept gathering on my mind,
Thereat I have no marvel, for I saw
One sitting on the altar as a throne,
Whose face no man could say he did not know,
And though the bell still rang, he sat alone,
With raiment half blood-red, half white as snow. (SGCM 44-45)

Dans cet extrait, Galahad passe de l'aveuglement (« sleepy », « musing half asleep », « still half blind ») à la révélation (« I saw »). Surtout, ces vers marquent la fin de sa division intérieure car l'adverbe « half » est transféré à Jésus et son double emploi dans le dernier vers, loin de souligner un manque, met au contraire en exergue la plénitude du divin.

Jésus apparaît à Galahad afin de lui montrer que sa désolation n'est nullement fondée ; ce qu'il désire est bien moins enviable que l'amour accordé par Dieu :

" . . . for Launcelot,

"He in good time shall be my servant too,
Meantime, take note whose sword first made him knight,
And who has loved him alway, yea, and who
Still trusts him alway, though in all men's sight,

"He is just what you know, O Galahad,
This love is happy even as you say,
But would you for a little time be glad,
To make ME sorry long, day after day ?

"Her warm arms round his neck half throttle ME,
The hot love-tears burn deep like spots of lead,
Yea, and the years pass quick : right dismally
Will Launcelot at one time hang his head ;

"Yea, old and shrivell'd he shall win my love.
Poor Palomydes fretting out his soul !
Not always is he able, son, to move
His love, and do it honour : needs must roll

"The proudest destrier sometimes in the dust,
And then 'tis weary work . . . (SGCM 45-46)

Dieu condamne l'amour courtois à travers les exemples de Lancelot et de Palomydes : Lancelot pèche gravement par luxure, même si son péché est désigné par un euphémisme (« He is just what you know »), alors que Palomydes pèche par orgueil et obstination. La satisfaction que l'amour de Palomydes pour Iseult peut lui apporter est inexistante car il manque cruellement de réciprocité. La passion de Lancelot pour Guenièvre est, quant à elle, marquée du sceau du manque par le retour de « half » qui vient marquer la rupture de leur amour par rapport au divin. Quoi qu'il en soit, Dieu sait qu'il finira par reconquérir ces brebis égarées et la victoire de l'amour courtois sur la quête spirituelle n'est que temporaire.

D'ailleurs, Dieu oppose le temps limité d'un amour terrestre à la mesure d'une éternité de damnation. Le combat que Guenièvre mène contre lui (« Her warm arms round his neck half throttle ME ») est à l'image de son amour pour Lancelot, c'est-à-dire placé sous le signe de l'incomplétude, et est, par conséquent, une cause perdue d'avance, malgré la pugnacité dont fait preuve la reine afin de s'accaparer l'âme de son amant. La fin du poème atteste la vacuité de la morale courtoise incarnée par la cour arthurienne qui ne connaît, d'après le témoignage de Sir Bors, que destruction et échec spirituel :

> . . . from the court nought good ;
> Poor merry Dinadan, that jape and scoff
> Kept us all merry, in a little wood
>
> Was found all hack'd and dead : Sir Lionel
> And Gauwaine have come back from the great quest,
> Just merely shamed ; and Lauvaine, who loved well
> Your father Launcelot, at the king's behest
>
> Went out to seek him, but was almost slain,
> Perhaps is dead now ; everywhere
> The knights come foil'd from the great quest, in vain ;
> In vain they struggle for the vision fair. (SGCM 50-51)

La répétition de « In vain » met en relief le non-sens de cette cour capable de tuer dans une pulsion suicidaire le fou du roi, représentant du rire mais aussi de la vérité cachée derrière le masque de la comédie.

Cependant, malgré la supériorité de la quête spirituelle sur celle de la Domna courtoise, la femme n'est pas complètement rejetée. En effet, une autre particularité de cette transposition écrite par Morris est le rôle d'intermédiaire entre les chevaliers et Dieu joué par des figures religieuses féminines ; ainsi, le poète victorien met en scène quatre femmes qui sont présentées comme des martyres du christianisme : sainte Marguerite, sainte Cécile, sainte Lucie et sainte Catherine d'Alexandrie. Ces personnages apportent réconfort et repos à Galahad rappelant de la sorte la porteuse du Graal dans les hypotextes médiévaux qui donnait aux personnes assistant à la vision du Graal nourriture physique et spirituelle :

> . . . Those holy ladies gently came a-near,
> And quite unarm'd me, saying : "Galahad,
> Rest here awhile and sleep, and take no thought
> Of any other thing than being glad ;
> Hither the Sangreal will be shortly brought,
> "Yet must you sleep the while it stayeth here." (SGCM 47-48)

Comme ce fut le cas de Gyneth dans « The Bridal of Triermain » écrit par Scott, Galahad est condamné à un endormissement afin de mûrir sa foi et de renoncer à la carnalité. La sœur de Perceval, qui fut présentée dans *Idylls of the King* comme une femme dont la vision du Graal

frisait l'hystérie, est ici décrite comme un guide que Galahad trouvera sur le chemin de la révélation divine : « . . . first, though, / Will come here presently that lady sweet, / Sister of Percival, whom you well know . . . » (SGCM 48-49).

Dans un tableau de Dante Gabriel Rossetti intitulé *How Sir Galahad, Sir Bors and Sir Percival were fed with the Sangreal but Sir Percival's sister Died by the Way*[333] (1864), la sœur de Perceval regagne également toutes ses lettres de noblesse en devenant une martyre capable de sacrifier sa vie. Ainsi, Rossetti choisit d'illustrer un passage du *Morte D'Arthur* (livre 17, chapitre 11) dans lequel la sœur de Perceval accepte de donner son sang afin de sauver une gente dame souffrant d'un mal depuis de longues années. Dans la toile, par sa position allongée aux pieds de Galahad et de ses compagnons, la sœur de Perceval apparaît comme un discret pilier de la révélation à laquelle ils assistent. Dans cette représentation dominée par des tons rouges et verts, qui font écho aux robes portées par les martyres de William Morris, les principaux personnages censés être des anges asexués sont incarnés par des femmes, plus précisément une seule femme dupliquée et représentée avec différentes expressions, afin de constituer le chœur divin de l'arrière-plan. Sir Galahad et ses compagnons se prosternent, par conséquent, devant un ange sexué qui porte une abondante chevelure rousse, de même que des lèvres purpurines et qui est, paradoxalement, entouré de symboles de sainteté et de chasteté (la colombe du Saint-Esprit, l'auréole dorée, le lys lumineux planté à ses pieds).

Le même constat peut être fait de deux autres tableaux de Dante Gabriel Rossetti intitulés *The Damsel of the Sanct Grael* (1857) et *The Holy Grail* (1874). Ces deux toiles représentent à dix-sept années d'intervalle le même personnage, c'est-à-dire la porteuse du Graal mais avec deux modèles différents et une évolution dans le style du peintre qui oscille, pour citer Bernard Rougé, « . . . entre hiératisme froid et sensualité bouillonnante »[334]. Dans la première œuvre, la porteuse du Graal est représentée de pied, face au spectateur, toute en verticalité : le pied étiré de la coupe, la serviette pendant depuis le panier, la cordelette et les pans de la robe de la dame, le bras levé qui fait signe au spectateur, tous ces éléments s'organisent dans un parfait parallélisme qui met ainsi en relief le statisme de la figure féminine s'apparentant plus à une représentation déshumanisée. Seule sa chevelure rousse déployée dans les airs apporte du mouvement ; pourtant, cette dernière s'avère elle aussi rectiligne car les cheveux s'organisent autour de la dame tels des rayons de soleil.

[333]. Voir annexe 4, p. 409.
[334]. Rougé, « Rendre l'invisible ou les affleurements de la chair », 238.

Tout autre est le portrait suivant qui se caractérise par la douceur des formes et la sensualité se dégageant de la porteuse. Même la colombe du Saint-Esprit gagne en sinuosité et sa représentation nous laisse observer la finesse de son plumage. La porteuse du Graal, quant à elle, est enveloppée dans une robe dont les larges manches évoquent les tenues vénitiennes de la Renaissance. La forme géométrique dominante n'est plus la droite rectiligne mais la courbe qui se devine en suivant des yeux les ailes de la colombe, la chevelure de la dame prolongée par son vêtement ou l'encolure de sa robe. La mollesse des formes représentées dans la toile symbolise la mollesse des sens à laquelle la sensualité de la porteuse du Graal convie le spectateur. Le geste esquissé est un appel à une communion spirituelle : le Verbe semble se faire chair par le biais d'une transsubstantiation[335] picturale et être offert au spectateur. L'accès à la révélation divine passe par le corps, qui bien qu'il soit réduit à un buste dans sa représentation n'en est que plus présent, et par le plaisir de l'œil. En effet, la dame arbore une abondante chevelure rousse sinueuse, des lèvres purpurines, une peau laiteuse rehaussée d'un léger incarnat sur les pommettes. La palette de couleurs dominée par le rouge présent dans ce tableau fait de la porteuse du Graal un corps incandescent (voire *incandécent*[336], pour reprendre le jeu de mots de Laurence Roussillon-Constanty au sujet de l'héroïne éponyme *Vénus Verticordia* du même peintre) et vise à satisfaire dans une relation très charnelle le « plaisir de l'œil » pour citer Jacqueline Lichtenstein :

> Le plaisir de la couleur est certes un plaisir de l'œil ; il l'est même au suprême degré. Mais dans la mesure où il naît du spectacle de la chair, il s'exprime d'emblée sous la forme d'un désir de toucher qui jamais ne franchit la limite que l'ordre de la représentation lui impose, un sentiment qui jamais ne s'accomplit dans un véritable sentir. . . . Devant les tableaux des grands coloristes, le spectateur a l'impression que ses yeux sont des doigts.[337]

Dès lors, faute de pouvoir satisfaire pleinement le plaisir haptique du spectateur, cette sensualité féminine reposant sur la couleur s'adresse à l'« appétit de l'œil »[338] de celui-là, pour reprendre la terminologie lacanienne, afin de satisfaire tout au moins sa pulsion scopique, symptomatique de son désir réfréné par les modèles idéels de la société victorienne : « Restons encore dans le vague pour dire que l'œuvre, çà les apaise, les gens, çà les réconforte, en leur montrant qu'il peut y avoir quelques-uns qui vivent de l'exploitation de leur désir. Mais pour que çà les satisfasse tellement, il faut bien qu'il y ait aussi cette autre incidence, que leur désir, à eux, de contempler y trouve quelque apaisement »[339].

[335]. Rougé, « Rendre l'invisible ou les affleurements de la chair », 234.
[336]. Roussillon-Constanty, *Méduse au miroir*, 248.
[337]. J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique* (Paris : Flammarion, 1989, 1999) 181-82.
[338]. Lacan, *Le Séminaire. Livre XI,* 102.
[339]. Lacan, *Le Séminaire. Livre XI*, 102.

Chez Rossetti, la spiritualité passe donc par les sens et la féminité ; ce qu'illustre, d'ailleurs, une de ses aquarelles intitulée *Sir Galahad at the Ruined Chapel* dans laquelle le héros éponyme, dont le regard fixe traduit son épuisement physique et spirituel, se tient appuyé de tout son poids sur un autel afin de prendre de l'eau bénite. La proximité entre cette dernière et la bouche de Galahad nous amène à imaginer le personnage prêt à boire l'eau divine afin d'étancher sa soif de réconfort et de révélation. Or, sous l'autel même se tient une rangée d'anges en prière présentant les mêmes traits féminins que ceux de *How Sir Galahad, Sir Bors and Sir Percival were Fed with the Sanc Grael but Sir Percival's Sister Died by the Way*. La féminité apparaît alors comme un pilier de l'expérience religieuse selon Rossetti.

Il en est de même dans le poème de Morris car le développement spirituel de Galahad est rendu possible grâce à son armement par les femmes martyres qui accomplissent, par conséquent, sur le plan religieux le rôle traditionnellement attribué à la Domna courtoise, telle Guenièvre armant Lancelot dans les hypotextes médiévaux. La sensualité conduisant à la spiritualité pour Rossetti et Morris, Galahad est conduit sur la voie du divin par une expérience mystique non dénuée de carnalité comme en témoignent les nombreuses références au corps et à la proximité charnelle dans « Sir Galahad, a Christmas Mystery » :

> FIRST LADY, *putting on the hauberk*
> Galahad,
> That I may stand so close beneath your brow,
> Margaret of Antioch, am glad.
> SECOND LADY, *girding him with the sword*
> That I may stand and touch you with my hand,
> O Galahad, I, Cecily, am glad.
> THIRD LADY, *buckling on the spurs*
> That I may kneel while up above you stand,
> And gaze at me, O holy Galahad,
> I Lucy, am most glad.
> FOURTH LADY, *putting on the basnet*.
> O gentle knight,
> That you bow down to us in reverence,
> We are most glad, I, Katherine, with delight
> Must needs fall trembling. (SGCM 49)

La mention du nom de Katherine est certainement une référence au personnage de Sainte Catherine d'Alexandrie, martyre du IV^e^ siècle. Une nuit, ce personnage religieux vit en songe le Christ et décida de lui consacrer sa vie, se considérant comme sa fiancée. Cette union mystique permit à Catherine de sublimer ses pulsions sexuelles, comme la rencontre de Galahad avec les quatre martyres lui permet de suivre le même cheminement spirituel, pour citer Florence S. Boos : « . . . "The Chapel" 's heavenly maidens are stilted and emblematic presentations, symbols of sublimation rather than believable companions or love-partners,

even in heaven »[340]. Le dépassement des pulsions sexuelles de Galahad le conduit à un apaisement intérieur trouvant un équivalent dans la description expressionniste du calme extérieur qui clôt le poème : « How still and quiet everything seems now » (SGCM 50).

Morris reprend des motifs traditionnels auxquels il greffe ses autres sources d'inspiration comme les légendes nordiques, de même que ses propres créations qui laissent transparaître sa vision plus tolérante du désir et de la femme. En effet, cette dernière retrouve sous sa plume un rôle qui la rapproche de la Dame courtoise ou de la porteuse du Graal médiévale et l'éloigne, de ce fait, des transpositions écrites par Tennyson et Arnold dans lesquelles féminité rime avec sensualité et dangerosité. Morris, comme Rossetti, dépasse la vision arborescente de la société victorienne en matière de sexualité et donne à la femme le droit à la parole sur la scène arthurienne.

B. LA VOIX DE LA CHAIR

Nous avons déjà eu l'occasion de souligner l'originalité de Morris par rapport à sa recréation du personnage de Galahad qui s'éloigne de tous les modèles précédents, qu'ils appartiennent aux hypotextes médiévaux ou bien à la transposition écrite par Tennyson étant donné son lien étroit avec le désir. Une autre différence majeure des poèmes de Morris vient du fait que les lecteurs ont accès aux pensées les plus intimes des personnages grâce à de nombreuses focalisations internes et, pour la première fois dans les légendes arthuriennes, cette technique s'applique également à des femmes, de surcroît pécheresses : ainsi, Iseult et surtout Guenièvre reçoivent l'opportunité de s'exprimer sur leur relation adultère et sur leur désir. Ce faisant, Guenièvre déploie des talents de rhétoricienne et son argumentation repose sur le lien entre *sêma* et *sôma*, renversant l'opposition dichotomique entre corps et âme défendue par la société victorienne.

1. Paroles de femme

a. La voix des silencieuses

Dans un poème inachevé intitulé « St Agnes' Convent », Morris donne le droit de parole à Iseult qu'il place dans un couvent sur les côtes bretonnes. L'identité précise de cette femme (Iseult d'Irlande ou de Bretagne) n'est jamais mentionnée ; néanmoins, son regret de la cour d'Arthur et de ses jours heureux nous inviterait à pencher en faveur d'Iseult, maîtresse du cœur de Tristan et épouse du roi Marc :

[340]. F. S. Boos, « The Sexual Polarities in The Defence of Guenevere », *Browning Institute Studies* : *an Annual of Victorian Literary and Cultural History* 13 (1985) 185.

Our fireside converse wherein was no lack
Of talk about the world, of such a knight
And how he sped, who was held most bright
Of the court ladies, Arthur's wars and deeds –.[341]

Cependant, en enfermant Iseult d'Irlande dans un couvent, Morris s'inscrirait en complète rupture avec les traditions médiévales qui envoient Iseult d'Irlande en Bretagne, certes, mais afin de trépasser de chagrin sur le corps de son amant défunt. Quant à Iseult de Bretagne, l'indétermination de son sort après la mort de son époux rendrait tout à fait envisageable son retrait dans un couvent sur les terres bretonnes. Quelle que soit l'identité de cette Iseult, Morris la contraint à vivre la même vie de recluse que la Dame d'Escalot car son seul accès au monde extérieur se fait par l'entremise d'un miroir lui permettant d'apercevoir Nantes : « Ay turn the mirror, let / Me see Nantes City with its streets afret » (SAC 69).

Le confinement d'Iseult entre quatre murs donne accès plus avant au lecteur à son intériorité ; ses souffrances et ses regrets les plus intimes sont exprimés par le biais d'un long monologue :

Gone, gone, Iseult ! the happy days of old
Are vanished as a little tale is told :
The gay uprising, the glad lying down
Are gone for ever. To a painful frown
My brows draw when I sleep, for though I fall
Yards, fathoms down in dull dreams, not at all
Do I the less know what I am and what
I want and shall not get ; my hands are hot
And moist this wretched day, though the cold wind –
Cold rain – cold air loves well enough to wind
And curl my body like a withered leaf –
This is enough. (SAC 68-9)

Cet extrait se distingue par nombre de surdéterminations sonores et visuelles qui visent à éveiller chez le lecteur de la compassion pour l'héroïne : ainsi, l'inexorabilité du temps qui emporte avec lui les souvenirs est suggérée dans le deuxième hémistiche du second vers par l'association d'une allitération coulante en /l/ et d'un rythme iambique dont la souplesse et la régularité suggèrent la course du temps. Dans les vers suivants, c'est le recours à un enjambement qui permet d'évoquer sa course. L'unité de la phrase étirée sur deux vers est renforcée par sa construction en trois hémistiches de cinq pieds et par l'allitération en /g/ qui apparaît à la deuxième syllabe de chacun de ces trois segments de vers. Enfin, le froncement nocturne des sourcils d'Iseult est représenté visuellement par une allitération en /w/, lettre qui se caractérise par un entrelacs de lignes, et la dureté des rêves monotones auxquels la

[341]. W. Morris, « St Agnes' Convent » dans *The Collected Works of William Morris (vol. 24)* (Londres : Routledge / Thoemmes Press, 1992) 68.

misérable se trouve confrontée est évoquée auditivement par une allitération en /d/ (« down in dull dreams »). Nulle surprise qu'Iseult en de telles circonstances ne puisse envisager sa vie que sous le signe du vide (« *not* at all / Do I the *less* know what I am and what / I want and shall *not* get ») et qu'elle se sente le jouet du destin telle une feuille ballotée par les vents. Plus loin, la tristesse d'Iseult prend même un visage plus angoissant en étant présentée comme le retour du refoulé qui s'introduit constamment dans son cœur tel un voleur dans la maison, image utilisée également par Freud pour décrire le sentiment d'inquiétante étrangeté :

> Moerover, like a thief
> Comes creeping through a dark house in the night,
> My woe comes on me when I think I might
> Be merely wretched with the wind and rain,
> But not for any moment will my pain
> Grow softer even. (SAC 69)

Morris accorde pour la première fois à Iseult, en lui donnant la possibilité de s'exprimer à la première personne, sans aucune voix masculine de narrateur intermédiaire entre le personnage et le lecteur, l'opportunité de dire sa vulnérabilité et sa détresse de femme réduite à l'enfermement et à la solitude.

Pourtant, la principale révolution apportée par Morris au traitement des légendes arthuriennes est sa recréation du personnage de Guenièvre dans « The Defence of Guenevere » car c'est la reine elle-même qui prend la parole afin de justifier sa relation avec Lancelot et non plus ce dernier comme dans *Le Morte D'Arthur.* Pour ce faire, Morris utilise un épisode des hypotextes médiévaux passé sous silence par ses prédécesseurs : la condamnation au bûcher de la reine par son propre époux suite à une machination contre Guenièvre accusée de tentative de meurtre[342]. Un tel acte ne pouvait pas illustrer la magnanimité du souverain de Camelot élaboré par Tennyson. Cependant, bien que Morris reprenne cet épisode, il s'éloigne de son modèle en permettant, comme pour Iseult dans « St Agnes' Convent », à une femme adultère d'accéder à la parole. En effet, comme le fait remarquer Florence S. Boos, Malory dans *Le Morte D'Arthur* accorde uniquement à Sir Bors, puis à Lancelot le droit de défendre sa cause par le verbe, puis par les armes : « In Malory, by contrast, Guenevere never defends herself in public against the false charge of treason, but seeks to persuade Sir Bors or Sir Launcelot to speak in her defense »[343]. Il en va de même au sujet de la relation entre la reine et Lancelot : après leur découverte par les frères de Gauwain, seul Lancelot est autorisé par Malory à défendre leur cause amoureuse, autrement dit à la nier.

[342]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 2)* livre 18, chapitre 3.
[343]. F. S. Boos, « William Morris, Robert Bulwer-Lytton, and the Arthurian Poetry of the 1850s », *Arthuriana* 6.3 (1996) 37.

La transposition élaborée par Morris s'inscrit donc à la fois dans la continuité mais également dans la rupture par rapport aux hypotextes : certes, il reprend un épisode de Malory impliquant une argumentation et des qualités de rhéteur mais, ici, la grande innovation naît du fait que c'est une femme qui entreprend de se faire l'avocate de sa passion rappelant de la sorte la tradition médiévale de la « defence d'amor », pour citer Virginia S. Hale et Catherine Barnes Stevenson :

> Morris was steeped not only in Malory's text but in Chaucer, in medieval chronicles, romances and poems. As a result he was able to portray a Queen Guenevere who, accused of treason, mounts a rhetorically sophisticated defense, in which she contemptuously dismisses that charge, while at the same time offering a celebration of her love in the medieval tradition of the "defence d'amor." She thereby asserts her reality as a queenly and fully sexual woman.[344]

Guenièvre en se faisant le défenseur de sa relation avec Lancelot devient l'héritière féminine de la mission des troubadours comme, par exemple, dans *Le Bréviaire d'amour* écrit par Matfre Ermengau, poète occitan de la fin du XIII[e] siècle, dont la deuxième partie intitulée « Perilhos tractat d'amor de donas » est une louange des dames et de l'Amour. Dans tous les cas, le passage de Guenièvre de la sphère privée à la sphère publique dût apparaître aux yeux des victoriens désireux de cantonner la femme au monde domestique comme une révolution des mœurs choquante : « Whether in the newspapers, on the streets, in a courtroom, in business or politics, or even through the medium of local gossip, a woman's public appearance was a scandal »[345].

En donnant à Iseult mais surtout à Guenièvre le droit de parole, Morris s'inscrit dans le même traitement des légendes arthuriennes que Julia Margaret Cameron, photographe et amie de Lord Alfred Tennyson, qui, à la même époque, choisit de mettre les femmes au premier plan de ses photographies, illustrations paratextuelles d'*Idylls of the King.* En effet, elle consacre vingt-deux de ses vingt-quatre photographies à des représentations des protagonistes féminins, comme le souligne Joanne Lukitsh :

> The women characters are active, the men passive and reactive : Lynette watches over a sleeping Gareth, Vivien seduces and imprisons Merlin, and the pale Nun inspires Galahad. Enid's wifely loyalty is honoured, but Guinevere's adulterous relationship with Lancelot is represented sympathetically, both at her parting from Lancelot and her remorse at the song of the Little Novice. Guinevere is not represented grovelling at the feet of King Arthur ; instead, the viewer assumes her point-of-view as she looks up at the King's face disappearing into the mists.[346]

---

[344]. V. S. Hale et C. Barnes Stevenson, « Morris Medieval Queen : a Paradox Resolved », *Victorian Poetry* 2.30 (été 1992) 172.

[345]. Struve, « The Public Life and Private Desires of Women », 17.

[346]. J. Lukitsh, « Julia Margaret Cameron's Photographic Illustrations to Alfred Tennyson's *The Idylls of the King* » dans *Arthurian Women : a Casebook*. Ed. T. S. Fenster (New York : Garland Publishing, 1996) 258.

Les femmes mises en scène par Cameron dans ses photographies sont des femmes actives, en rupture par rapport à l'idéal de la femme victorienne soumise, à l'image de l'héroïne de « Vivien and Merlin » qui se tient face au vieux sage et brandit un index dans sa direction. Daniel Arasse souligne la connotation de puissance et de domination associée à ce geste : « L'image de l'index séparé des doigts de la main se rattache à une ancienne tradition. Dès l'Antiquité, ce geste sert à signifier le pouvoir ou sa puissance : c'est l'index pointé des statues impériales romaines, abondamment repris à la Renaissance. . . . Quand le bras est détaché du reste du corps, le geste figure l'émission d'un ordre »[347]. Cameron refuse à la photographie une simple fonction dénotative, pour reprendre la terminologie de Roland Barthes développée dans *L'Obvie et l'obtus,* et offre au spectateur des représentations de femmes arthuriennes dans lesquelles domine un message connoté, celui de l'évolution de la place de la femme dans la société victorienne. De même, dans une illustration paratextuelle des *Poems* de Tennyson publiés par Edward Moxon, intitulée « King Arthur and the Weeping Queens » (1857) et réalisée par Dante Gabriel Rossetti, le roi est représenté à l'agonie entouré par dix reines. Pourtant, la seule figure masculine du dessin est rendue quasiment invisible par la présence féminine qui domine la scène. Ainsi, seuls le visage d'Arthur et le pommeau de son épée sont offerts à la vue du spectateur.

En mettant, les femmes au premier plan, Morris attribue aux légendes arthuriennes une dimension psychologique dont elles étaient totalement dépourvues au Moyen Âge et que les transpositions précédentes n'avaient fait qu'effleurer.

b. La voix de l'intimité

« The Defence of Guenevere » nous convie à un constant va-et-vient entre sphère publique et sphère privée : ainsi, la reine, figure privée traditionnellement cloisonnée au monde du gynécée, envahit la sphère publique par le biais de sa défense qui repose paradoxalement sur sa vie privée. Par conséquent, le dévoilement de la féminité implique celui de la sphère domestique mais également de l'intimité psychologique des personnages, qu'ils soient féminins ou masculins. En cela, les personnages élaborés par Morris acquièrent une dimension dont ils étaient complètement dépourvus au Moyen Âge ou reléguée au second plan par Tennyson qui fit des habitants de Camelot des « animaux sociaux », pour reprendre l'expression d'Aristote, devant se consacrer à l'avenir de la communauté avant d'être des individus :

[347]. D. Arasse, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique* (Paris : Flammarion, 1997) 72.

> Morris takes a particular point in the narrative and explores it in psychological terms, and his identification with the protagonists gave his interpretation an authenticity that reviewers found lacking in the Arthurian poems of Bulwer Lytton and Tennyson. As they speak or meditate, Morris's characters evoke their past lives, and their memories build up images of the life of Camelot or Glastonbury. For all its beauty, Morris's medieval world is no Earthly Paradise : the characters are caught in a moment of suffering or weakness : Guenevere confronts death, or the realisation of her guilt, or a final separation from Launcelot ; Galahad speaks in a moment of self-pitying despair, Launcelot in sleepless confusion or in incredulous horror at Guenevere's rejection of him. The reader sees an unexpected aspect of the familiar, heroic figure.[348]

Selon Beverly Taylor et Elisabeth Brewer, Morris agrémente ses transpositions des légendes arthuriennes d'une touche psychologique qu'il emprunte à Robert Browning, poète victorien célèbre notamment pour ses longs monologues dramatiques permettant une étude psychologique approfondie des personnages comme dans *The Ring and the Book.* Dans ce livre, par exemple, il enchaîne différentes prises de parole à la première personne afin de dévoiler l'intimité psychologique des personnages concernés par le procès se déroulant à Rome en 1698 du Comte Guido Franceschini accusé du meurtre de sa femme Pompilia Comparini.

Le fait de placer la femme sur le devant de la scène illustre la volonté de Morris de mettre en avant l'intimité des personnages et de faire émerger à la surface du discours la profondeur psychologique des êtres qui peuplent les légendes arthuriennes. Nulle surprise, par conséquent, que le seul tableau réalisé par l'auteur soit un portrait de Guenièvre la mettant en scène dans sa chambre, c'est-à-dire dans le lieu de l'intimité par excellence. D'ailleurs, l'accès du spectateur à l'intimité du personnage est total : les rideaux de son lit sont tirés offrant la vision de ses draps défaits. L'atmosphère du tableau est particulièrement claustrophobique en raison de l'absence de fenêtre ou d'ouverture sur le monde extérieur et parce que l'intérieur est particulièrement chargé de décorations et de tentures aux motifs médiévalisants : « The rich embroidery found in various fabrics around the scene, though richly colored, adds to the oppressive sense of the scene in that the deep colors are disjounctive and the patterns are overwrought »[349]. Cet espace étouffant est dominé par la longue figure de la reine que le spectateur contemple en pleine méditation : elle semble, au premier abord, observer une Bible ouverte sur le meuble devant elle mais son regard vague nous la présente comme absorbée dans l'acte même de s'habiller, perdue dans une intériorité qui reste inaccessible au spectateur. Le tableau est placé sous le signe de la couleur rouge se détachant de la robe de Guenièvre, de la tenue du musicien qui se trouve à l'arrière-plan mais

[348]. Taylor et Brewer, *The Return of King Arthur*, 136-37.
[349]. B. A. Gordon-Wise, *The Reclamation of a Queen. Guinevere in Modern Fantasy* (New York : Greenwood Press, 1991) 111.

également du tapis, de la fiole de vin près du lit, et du sommier. Cette tonalité vive contraste avec la pâleur du visage de la reine et évoque la sensualité de sa passion pour Lancelot, de même que la lascivité de sa position et la vision de son lit défait à l'arrière-plan. Un petit chien dort pelotonné dans la chaleur de ses draps et explique qu'une ambiguïté existe au sujet de l'identité de la femme représentée : en effet, la toile est désignée soit sous le nom de *Queen Guinevere* (1858), soit sous celui de *La Belle Iseult ;* aucun signe distinctif ne permet de choisir entre les deux personnages si ce n'est la présence de ce petit chien qui rappelle celui offert par Tristan à Iseult afin de l'aider à supporter son absence. Quelle que soit l'identité du personnage, la représentation montre au spectateur l'intimité d'une femme étouffée dans un environnement claustrophobique à l'image des conventions sociales qui emprisonnent la passion et le désir à l'époque victorienne.

La plongée dans l'intimité amoureuse du personnage illustrée par l'intrusion du spectateur dans la chambre de Guenièvre se retrouve également au niveau du poème « The Defence of Guenevere » par l'intrusion du lecteur dans le monde protégé du jardin courtois qui abrite la naissance de la passion entre la reine et Lancelot. C'est un espace clos, symbolisant le moi de la reine, et son insistance sur les murs qui l'enserrent montrent combien Guenièvre a recours à des souvenirs privés afin d'élaborer son argumentation publique dont le but ultime est de réclamer le droit à l'intimité :

> I was half mad with beauty on that day,
> And went without my ladies all alone,
> In a quiet garden walled round every way ;
> I was right joyful of that wall of stone,
> That shut the flowers and trees up with the sky,
> And trebled all the beauty . . . [350]

L'intrusion du lecteur ou du spectateur dans l'intimité de la femme représente pour l'auteur la possibilité de faire percevoir les injustices qui entachent la vie du sexe faible. Morris dénonce des inégalités de la société médiévale également présentes dans sa société contemporaine et qui touchent l'épineuse question de la relation de la femme au désir et son statut en tant qu'épouse.

c. La voix de la cause féminine

La voix féminine qui envahit la place publique apportant avec elle son bagage d'intimité dénonce les travers des hommes dominant la société arthurienne et, par la même occasion, victorienne. Ainsi, la reine est présentée en victime du pouvoir masculin dans cette

[350]. W. Morris, « The Defence of Guenevere » dans *The Defence of Guenevere and other Poems* (Londres : Alexendre Moring, 1904) 6.

position inconfortable d'accusée face à un tribunal. La tension de la scène est d'ailleurs perceptible dès l'incipit du poème par une plongée in medias res dans le procès. L'emploi de « But » comme tout premier mot traduit la tension présente en amont et montre la force de caractère de Guenièvre déterminée à résister :

> But, learning now that they would have her speak,
> She threw her wet hair backward from her brow,
> Her hand close to her mouth touching her cheek,
> As though she had had there a shameful blow,
> And feeling it shameful to feel ought but shame
> All through her heart, yet felt her cheek burned so,
> She must a little touch it . . . (DG 1)

L'identité du pronom personnel « they » présent dans le premier vers est inconnue alors que celle du pronom complément peut être inféré par un indice paratextuel, le titre du poème qui mentionne la reine. A l'opposé, il faut attendre la troisième strophe pour voir apparaître le nom de Gauwaine. Cette anonymisation contribue à placer le personnage de Guenièvre face à une autorité déshumanisée qui se révèle par la suite entièrement masculine.

La reine est en position d'infériorité face à ses détracteurs, « my judges » (DG 5), qui la violentent moralement comme en témoigne la citation précédente dans laquelle le visage de Guenièvre brûle sous l'effet des accusations. Cette position d'infériorité est un écho à la situation d'enchaînement de la reine avant d'être délivrée par Lancelot lors de l'épisode de la Fausse Garde mentionné ultérieurement :

> . . . as I saw my knight
> Along the lists look to my stake and pen
> With such a joyous smile, it made me sigh
> From agony beneath my waist-chain . . . (DG 10-11)

L'humiliation de Guenièvre fait de la féminité un état d'asservissement et de soumission à l'autorité masculine. La même conclusion apparaît lors de la présentation par Guenièvre de son mariage : « . . . ere I was bought / By Arthur's name and his little love » (DG 5). Laura Struve souligne l'implication sémantique de l'emploi de la forme passive dans cette analogie mercantile qui trouve, bien évidemment, un écho dans la situation de la femme dans les sociétés médiévale et victorienne : « Her use of the passive voice also suggests that she had little choice in this matter. She is an object traded from one man to another, from her father to her husband »[351].

Guenièvre se présente, du fait de sa passion avec Lancelot, comme une survivance de la pécheresse amenée devant Jésus dans l'Evangile selon S^{t} Jean (VIII, 3) : en effet, dans la Bible, les pharisiens demandent au Christ de condamner une femme adultère en la lapidant

[351]. Struve, « The Public Life and Private Desires of Women », 20.

mais, au contraire, Jésus lui pardonne ses péchés. Tout autre est le jugement que reçoit Guenièvre de la part de ses sujets : « . . . from tile to tile / The stones they threw up rattled o'er my head / And made me dizzier . . . » (DG 14). Dans les hypotextes médiévaux, la reine n'est pas victime d'un tel traitement, cette lapidation dans l'œuvre de Morris correspond au jugement réservé à la femme adultère par la société victorienne. Par conséquent, le plaidoyer de Guenièvre afin de justifier sa passion amène également le lecteur à s'interroger sur la relation féminine au désir et *a fortiori* à l'adultère. Comme le souligne Florence Boos, le contexte social dans lequel s'inscrit l'écriture de « The Defence of Guenevere » n'est pas anodin ; en effet, seul l'adultère féminin était condamnable et constituait un motif pour un homme afin de demander le divorce :

> Morris and his friends were of course familiar with discussions of that great Victorian codification of the double standard, the Divorce Law of 1857, which permitted men but not women to sue for divorce on grounds of adultery. Morris composed most of *The Defence* poems in 1857, and he and his rather idealistic and iconoclastic friends wished to make clear their support for a single standard of romantic and marital obligation based on affection, not legal compulsion. In keeping with this ethic, Guenevere eventually claims a right to tolerance and freedom from censorious male judgement, and she avers that she and Launcelot have both acted rightly, even heroically, in a context which is both restrictive and oppressive.[352]

Guenièvre, par conséquent, réfute l'ignominie de sa passion pour Lancelot et ose réclamer une considération égale entre les relations adultères masculines et féminines. Le regard porté par le narrateur sur le combat mené par Guenièvre dénote d'ailleurs la sympathie de l'auteur pour sa cause : « . . . Though still she stood right up, and never shrunk, / But spoke on bravely, glorious lady fair ! » (DG 3). Sa compassion apparaît également dès la troisième strophe lors de la confrontation entre la bassesse de Gauwain, qui semble s'acharner sur un adversaire plus faible, et la force de Guenièvre résistant dignement aux coups moraux qui lui sont infligés. Morris transforme le personnage médiéval de Gauwain, traditionnellement un fidèle allié de la reine jusqu'à l'affrontement final avec Lancelot, après que ce dernier a malencontreusement tué ses frères au combat, et en fait un représentant de l'intransigeance et de la dureté des hommes à l'égard de la gent féminine :

> . . . like one lame
> She walked away from Gauwaine, with her head
> Still lifted up ; and on her cheek of flame
> The tears dried quick . . . (DG 1)

En choisissant de résister à l'oppression masculine, la reine s'inscrit en parfaite opposition avec le personnage élaboré par Tennyson : ainsi, les deux femmes tentent de vivre leur

[352]. F. Boos, « Justice and Vindication in William Morris's "The Defence of Guenevere" » dans *King Arthur through the Ages* (vol.2). Ed. V. M. et M. Leake Day (New York : Garland Publishing Inc., 1990) 89.

passion adultère s'opposant aux règles établies par la société. Pourtant, alors que Guenièvre chez Tennyson finit par être excommuniée de la place publique en raison de ses actes privés, au contraire Guenièvre chez Morris choisit d'affronter ses détracteurs et de se faire l'avocat de ses actes privés aussi scandaleux soient-ils aux yeux de la société victorienne :

> Tennyson's more popular poem portrays a woman who must reject private fulfillment, adhere to social expectations, and accept her society's moral in order to be spiritually and socially redeemed. Guinevere's punishment is subjection to the pain of publicity and public opinion. Morris presents a queen who manipulates the very things that appear to oppress and punish her – the law, public opinion, gender roles – in order to win her freedom. Guenevere indicts her society of accepting their judgement of her, and her defense reveals her accusers' abuse of the law rather than obscuring the recognition of social control itself.[353]

La résistance de Guenièvre à l'oppression masculine est perceptible tout au long du poème par l'emploi de nombreux mots de liaison visant à mettre en exergue l'opposition. Nous avons mentionné le début du poème placé sous le sceau de la contestation avec l'emploi de « But » comme mot liminaire. Mais son esprit frondeur se retrouve également dans la citation suivante : « God wot I ought to say, I have done ill, / And pray you all forgiveness heartily ! / Because you must be right – such great lords – still . . . » (DG 1). Dans ce passage, Guenièvre commence par adopter le discours de la reine de Tennyson implorant le pardon et confessant l'horreur de ses actes, mais l'emploi de « still » en fin de vers et de strophe montre que le personnage de Morris s'apprête à jouer un rôle bien différent de celui de la victime soumise ; la rupture syntaxique qui introduit par la suite l'argumentation rhétorique de Guenièvre est le symbole de sa rupture par rapport aux conventions morales et sociales. De même, la mise en apposition entre tirets de « such great lords » est une invitation au lecteur à reconsidérer une telle définition de l'autorité masculine

Enfin, la reine insiste sur le fond contestataire de son plaidoyer par le biais de la répétition d'une strophe qui revient tel un refrain commençant lui aussi par un adverbe d'opposition : « Nevertheless you, O Sir Gauwaine, lie, / Whatever may have happened through these years, / God knows I speak truth saying that you lie » (DG 3, 8, 14). Dans cette citation, toute la tension du poème se trouve résumée, de même que l'argumentation de Guenièvre. En effet, cette dernière ne nie jamais sa relation adultère avec Lancelot mais s'oppose, néanmoins, au neveu d'Arthur en lui refusant le droit de la juger. Le plaidoyer de la reine est une constante alternation entre aveu et déni et amène le lecteur à s'interroger sur la réalité de leur histoire et sur le bien-fondé de son argumentation. Guenièvre ne trouve comme force de conviction que celle de la séduction ; dès lors son refrain récurrent alternant entre

[353]. Struve, « The Public Life and Private Desires of Women », 25.

vérité et mensonge emprisonne Gauwain et le lecteur dans le charme de ses incantations. Pourtant, sa maîtrise du logos permet à Guenièvre d'être placée sur un pied d'égalité avec ses détracteurs car à la fin du poème elle est comparée à un homme au combat : « . . . listening, like a man who hears / His brother's trumpet sounding through the wood / Of his foes' lances » (DG 14-5). Le personnage délivré par Lancelot à la fin du poème n'est pas une faible femme attendant passivement d'être délivrée mais un être capable de gagner du temps et de maintenir ses adversaires dans un état de soumission intellectuelle.

La reine défend son désir pour Lancelot en prenant la parole et rompt de la sorte avec les conventions sociales des sociétés médiévales et victoriennes. Son plaidoyer alterne entre vérité et mensonge, confession et non-dit plongeant son tribunal et le lecteur dans un tourbillon de mots qui finit par enchaîner *sêma* et *sôma* et effacer le sens au profit du son.

2. La rhétorique de la surface

a. Le plaidoyer du corps

Comme Morris faisait porter à l'ennemi de Sir Guy la trace physique de son infamie par le biais d'une cicatrice dans « A Good Knight in Prison », ici la vérité de l'argumentation de Guenièvre repose, tout d'abord, sur sa beauté. Tel Platon associant le Beau, le Bon et le Juste, l'auteur, utilisant les préceptes de la physionomie, ancre l'innocence de la reine dans sa sensualité même. Dès la strophe liminaire, Guenièvre apparaît comme corps :

> She threw her wet hair backward from her brow,
> Her hand close to her mouth touching her cheek,
> . . . yet felt her cheek burn so,
> She must a little touch it . . . (DG 1)

La femme que Gauwain juge est un être terriblement sensuel qui ressent les coups moraux de ses adversaires dans sa chair donnant ainsi l'impression que toute son identité se réduit à sa corporalité. D'ailleurs, Guenièvre se définit elle-même en tant que corps vivant et désirant – « my eager body » (DG 4) – et justifie, par conséquent, son refus de la froideur de son mariage avec Arthur : « . . . for a little word, / Scarce ever meant at all, must I now prove / Stone-cold for ever ? » (DG 5). La carnalité de Guenièvre se transforme en pur érotisme lors de son évocation de son premier baiser avec Lancelot :

> . . . – in that garden fair
> Came Launcelot walking ; this is true, the kiss

Wherewith we kissed in meeting that spring day,
I scarce dare talk of the remember'd bliss,
When both our mouths went wandering in one way,
And aching sorely, met among the leaves ;
Our hands being left behind strained away. (DG 7)

En relatant cet épisode, Guenièvre utilise une prétérition, prétendant faire preuve de pudeur (« I scarce dare talk of the remember'd bliss ») alors qu'elle ne cache nullement à ses détracteurs le désir présent lors de leur rencontre : les deux êtres se trouvent réduits synecdotiquement à leur bouche, organe sensuel s'il en est, et la vérité du plaidoyer de Guenièvre (« this is true ») se résume par l'équation entre innocence de leur amour et irrésistibilité du désir.

Guenièvre utilise ses larmes comme preuves de sa bonté (« Being such a lady could I weep these tears / If this were true » (DG 8)), sa beauté comme preuve indubitable de sa pureté (« . . . say no rash word / Against me, being so beautiful » (DG 11)) mais également sa capacité à jouer de son corps comme preuve de sa sincérité. En effet, Guenièvre en tant que corps maîtrise parfaitement les différentes possibilités de cet instrument et captive son auditoire grâce à son aptitude à incarner le rôle de reine bafouée :

Her voice was low at first, being full of tears,
But as it cleared, it grew full, loud and shrill,
Growing a windy shriek in all men's ears,
A ringing in their startled brains, until
She said that Gauwaine lied, then her voice sunk,
And her great eyes began again to fill . . . (DG 3)

La reine domine l'espace sonore modulant ses larmes et sa voix dans un crescendo musical et montre ainsi ses qualités de comédienne alors que ses adversaires se raccrochent à leurs certitudes cérébrales ébranlées par cette femme qui revendique le droit d'exister en tant qu'être de chair. La défense rhétorique de Guenièvre accorde donc une place de première importance à son auditoire qu'il s'agit de séduire par son argumentation mais aussi en utilisant d'autres subterfuges corporels et illustre, par conséquent, « la dimension intersubjective et dialogale de l'usage public de la parole »[354] soulignée par Paul Ricoeur : « . . . la rhétorique ne peut être absorbée dans une discipline purement argumentative, parce qu'elle est tournée vers l'auditeur ; elle ne peut donc pas ne pas tenir compte du caractère du locuteur et de la disposition de l'audience . . . »[355].

Cependant, Ellen Sternberg signale que la plus grande qualité de Guenièvre dans sa manipulation de l'espace sonore est son utilisation du silence et justifie le lien inextricable

[354]. P. Ricoeur, *La Métaphore vive* (Paris : Editions du Seuil, 1975) 43.
[355]. Ricoeur, *La Métaphore vive*, 43.

que Laurent Jenny souligne entre ces deux notions antithétiques : « . . . il n'est pas de parole qui ne soit tressée avec un silence dont, tout à la fois, elle procède et qu'elle étend après elle »[356]. Certes, elle sait jouer de sa voix mais elle sait également se taire à des moments stratégiques comme à la fin du poème alors qu'elle attend l'arrivée de Lancelot et qu'elle s'apprête à quitter son auditoire et à le laisser face à un mystère toujours aussi entier pour lequel la parole ou le silence s'équivalent :

> Yet perhaps her most adroit use of sound is her use of no sound at all. Her strategic moments of silence stand out in sharp relief from the sounds elsewhere in the poem : the opening lines, when Guenevere paces in front of her accusers before she even begins to speak ; the hush of the enclosed garden prior to Launcelot's arrival ; the "shivering" half-hour in which the choice of cloths must be silently debated ; the quiet in her room the last night that she and Launcelot spend together ; and most significant of all, the final abrupt silence as Guenevere defiantly breaks off her narrative in mid-sentence . . . .[357]

La technique rhétorique utilisée par Guenièvre évoque cette citation de Jean-François Lyotard soulignant la violence de l'acte de la parole qu'il compare à un déchirement du voile du silence :

> Le silence est le contraire du discours, il est la violence en même temps que la beauté ; mais il en est la condition puisqu'il est du côté des choses *dont* il y a à parler et *qu*'il faut exprimer. Pas de discours sans cette opacité à tenter de défaire et de restituer, cette épaisseur intarissable. Le silence résulte du déchirement à partir duquel un discours et son objet se placent en vis-à-vis, et commence le travail de signifier ; et il résulte du déchirement incorporé à la parole, où le travail d'exprimer s'effectue.[358]

Néanmoins, la manipulation du langage par la reine de Morris semble renverser le point de vue de Jean-François Lyotard car l'opacité, l'épaisseur ne se situent plus du côté du silence mais du discours que Guenièvre refuse de faire correspondre avec son objet, c'est-à-dire sa relation avec Lancelot. La parole de la reine tend à montrer qu'il n'y a rien à signifier tandis que son silence, au contraire, est effectivement « du côté des choses *dont* il y a à parler » mais témoigne de sa volonté de ne pas les exprimer.

Guenièvre montre donc des qualités de comédienne, mais elle déploie également des talents d'artiste endossant tour à tour la fonction d'objet d'art et de sculpteur. De fait, la reine tord son corps et ses cheveux, comme elle tord la vérité, afin de montrer la meilleure facette de son identité : « She stood, and seemed to think, and wrung her hair, / Spoke out at last with no more trace of shame, / With passionate twisting of her body there » (DG 4). Telle une figure d'un tableau maniériste du Gréco, Guenièvre se tend, se tord et devient une œuvre d'art offerte au regard de ses détracteurs. Une illustration paratextuelle intitulée « She Threw Her

[356]. L. Jenny, *La parole singulière* (Paris : Editions Belin, 1990) 164.
[357]. E. W. Sternberg, « Verbal and Visual Seduction in 'The Defence of Guenevere' ». *The Journal of Pre-Raphaelite Studies* 2.6 (mai 1986) 49.
[358] . Lyotard, *Discours, figure*, 14.

Wet Hair Backward from Her Brow » réalisée par Jessie M. King (1875-1949), artiste écossaise, pour la publication de 1904 de *The Defence of Guenevere and Other Poems by William Morris* reprend cette distorsion. Ainsi, Guenièvre apparaît au premier plan dominant son tribunal dont certains membres se tiennent agenouillés ; tous, néanmoins, sont diminués par le truchement de la perspective, alors que Guenièvre se dresse de toute sa hauteur amplifiée par la longueur du drapé de sa robe et surtout de sa chevelure qui descend presque jusqu'au sol. La reine s'offre au regard du spectateur dans une position contorsionnée : les bras relevés et la tête penchée en avant. Son corps ébauche la forme d'un S qui contraste avec la raideur du tronc d'arbre desséché se dressant à sa gauche. Guenièvre se trouve prise au piège entre cet arbre mort et ses juges sur sa droite qui veulent la contraindre à devenir aussi sèche que cette vieille racine. La reine ondule sous le regard du spectateur, met en scène sa beauté et sa sensualité dont se détournent ses détracteurs. L'illustration se caractérise par un trio de regards qui se croisent sans jamais se rencontrer : le tribunal de profil regarde fixement devant lui évitant le corps de Guenièvre ; cette dernière, de profil également, fixe le sol absorbée dans son intériorité ; enfin, le spectateur permet de réunir ces éléments désunis qui, bien qu'ils se fassent face, n'en sont pas moins irréconciliables. Le dessin de Jessie M. King rappelle l'influence de l'Art Nouveau et d'Aubrey Beardsley, célèbre illustrateur de la réédition du *Morte D'Arthur,* en raison de l'utilisation de nombreux motifs floraux. Cependant, contrairement au précédent artiste, son style conserve aux personnages une carnalité perceptible, notamment, à travers la position et la chevelure sensuelles de Guenièvre semblant dépourvue de la stérilité qui lui est traditionnellement associée : en effet, alors que son tribunal, par effet de miroir, se retrouve dans la même position symétrique que le tronc desséché, la reine est au contraire auréolée par des arbres en fleurs. Guenièvre contorsionne donc son corps et sa chevelure afin de s'offrir en tant qu'être et objet d'art revitalisants.

La reine fait montre de qualités de sculpteur capable de modeler la matière mais également de qualités de peintre donnant à voir son propre corps sous forme de tableau :

> . . . see my breast rise,
> Like waves of purple sea, as here I stand ;
> And how my arms are moved in wonderful wise,
> Yea also at my full heart's strong command,
> See through my long throat how the words go up
> In ripples to my mouth ; how in my hand
> The shadow lies like wine within a cup
> Of marvellously colour'd gold ; yea now
> This little wind is rising, look you up,
> And wonder how the light is falling so
> Within my moving tresses : will you dare
> When you have looked a little on my brow

To say this thing is vile ? (DG 12)

Dans cet extrait, Guenièvre dresse son autoportrait qui vient illustrer la remarque d'Hilary Fraser au sujet des effets de distorsion présents dans le poème de Morris : « "The Defence of Guenevere" is full of extraordinary images of distorsion, especially ones of bodily estrangement, and even dismemberment »[359]. De fait, comme dans l'illustration de Jessie M. King et dans les citations précédentes, Guenièvre s'étire comme dans une toile maniériste (« my long throat »), se décompose tel un portrait cubiste (« my breast », « my arms », « my hand », « my moving tresses », « my brow ») et rappelle également l'influence préraphaélite par le biais de son attention aux couleurs et aux détails. Ellen W. Sternberg insiste sur sa double fonction d'objet d'art et d'artiste dans les termes suivants : « It is a poem whose central character is in fact a verbal artist weaving a tapestry of words in which she herself is the focal point : a self-created artistic object. Guenevere takes on two roles in the poem – artist and artefact – and performs both with brilliance »[360]. La dimension quasi schizoïde du personnage arborant la double identité d'artiste et d'objet d'art dans cet extrait crée un écho avec un autre passage du poème – « . . . so must I defend / The honour of the lady Guenevere ? » (DG 9) – dans lequel Guenièvre en vient à parler d'elle-même à la troisième personne du singulier et alterne ainsi entre le statut d'énonciateur et d'objet du discours.

Par conséquent, dans la citation précédente, Guenièvre se présente comme le double de Morris dont les talents de peintre et d'auteur se retrouvent dans son poème étant donnée son écriture chargée d'images riches en couleurs et en mouvement (« waves of purple sea », « The shadow lies like wine within a cup / Of marvellously colour'd gold », « the light is falling so / Within my moving tresses »). De même que dans la peinture de la Confrérie préraphaélite, Guenièvre développe dans sa parole, comme Morris dans son écriture, une vive attention aux détails qui va jusqu'à décomposer la naissance de la parole d'un point de vue cinétique : « See through my long throat how the words go up / In ripples to my mouth ». La parole quitte alors l'espace de l'écriture afin d'entrer dans celui de la picturalité que signale l'occurrence de « See », mais elle quitte également la profondeur du sens afin d'entrer dans la superficialité du corps, les mots de Guenièvre n'étant plus alors sous la commande de son esprit mais de son cœur (« at my full heart's strong command »).

Le plaidoyer de Guenièvre se réduit donc à la reconnaissance de sa beauté comme garantie de son innocence grâce à l'utilisation de sa sensualité mais il fait également rimer

[359]. H. Fraser, « Victorian Poetry and Historicism » dans *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Ed. J. Bristow (Cambridge : Cambridge University Press, 2000) 130.
[360]. Sternberg, « Verbal and Visual Seduction », 45.

surface du discours avec vérité.

b. Discours et surface

Tout au long du poème, Guenièvre domine la scène de toute sa présence corporelle, mais également verbale, car la reine se révèle un fin rhéteur. Elle s'apparente au personnage de Schéhérazade dans *Les Mille et une nuits* qui tente par le biais de ses qualités de conteuse de repousser le jour de son exécution. Ici, par ses talents de rhéteur, Guenièvre parvient à captiver son auditoire ; son but n'est nullement de convaincre mais de parvenir à gagner du temps afin que Lancelot puisse venir la délivrer, ce qui advient à la fin du poème :

> She lean'd eagerly,
> And gave a slight spring sometimes, as she could
> At last hear something really ; joyfully
> Her cheek grew crimson, as the headlong speed
> Of the roan charger drew all men to see,
> The knight who came was Launcelot at good need. (DG 15)

A en juger par le dénouement du poème, l'argumentation de la reine est placée dès le début sous le signe du mensonge et de la tromperie. En effet, Guenièvre refuse de se justifier pour un amour qu'elle présente comme bel et bien enterré : « O knights and lords, it seems but little skill / To talk of well-known things now past and dead » (DG 1). Alors qu'elle attend l'arrivée de Lancelot, Guenièvre choisit de mentir impunément en utilisant l'ambivalence car sa passion pour Lancelot n'est jamais clairement reconnue. Dans l'extrait, elle est désignée par la périphrase « past and dead [things] » et, dans tout le reste du poème, le talent de Guenièvre consiste à semer le trouble dans l'esprit de ses détracteurs, et du lecteur ; en effet, elle nie les accusations de Gauwaine au sujet de sa relation adultère avec Lancelot tout en décrivant l'irrésistibilité de sa passion. Carole G. Silver souligne l'ironie du titre du poème car le plaidoyer de Guenièvre ne fait que nous convaincre un peu plus de sa culpabilité :

> The very point of the poem is that Guenevere's defense is not to be fully believed. We are to believe in her love, in the force of the power that has undone her, but we are not to think her innocent. It is for us to see the extent to which she has fallen, for us to evaluate the crumbling of her morality. In this sense, Morris's title is ironic. Guenevere intends a defense – a speech of self-vindication – but her speech convinces us of her guilt. Our judgement, shaped by our knowledge, through Malory, of what has really happened, and reinforced by Guenevere's own remarks, both ambiguous and direct, must be against her.[361]

Le discours de la reine ne repose que sur l'illusion, comme en témoignent d'ailleurs de nombreuses occurrences du mot « seem » lorsque Guenièvre relate notamment les épisodes de

[361]. C. G. Silver, « 'The Defence of Guenevere' : a Further Interpretation », *Studies in English Literature* 9.4 (automne 1969) 702.

sa vie où elle fut victime des apparences tel le lecteur victime de la surface de son discours. Il n'est qu'à mentionner l'apparition de Lancelot dans la vie de la reine lors du jour de Noël car cette coïncidence ne fit que duper Guenièvre sur l'innocence de l'amour qu'elle pourrait porter à ce personnage, sorte de figure messianique à ses yeux et à ses oreilles :

> It chanced upon a day
> That Launcelot came to dwell at Arthur's court : at Christmas time
> This happened ; when the heralds sung his name,
> 'Son of King Ban of Benwick', seemed to chime
> Along with all the bells that rang that day,
> O'er the white roofs, with this little change of rhyme. (DG 4)

Guenièvre nous renseigne sur l'artificialité de ses propres paroles en mettant en exergue celle du discours de Lancelot :

> . . . I love to see
> That gracious smile light up your face, and hear
> Your wonderful words, that all mean verily
> The thing they seem to mean . . . (DG 13)

Le discours se résume à la surface des mots et le sens s'efface au profit du son : vérité et parole ne sont pas inséparables car « le sens serait ici le point de fuite de la jouissance », pour citer Roland Barthes dans « Le Bruissement de la langue »[362].

Le narrateur, lui-même, ne déroge pas à l'artificialité du discours et de la vérité en nous montrant Guenièvre, dès le début du poème, cachée derrière l'écran de l'apparence et de la comparaison « As though she had had there a shameful blow » (DG 1). Par l'emploi de « As though », le narrateur entraîne avec lui le lecteur dans l'« écart de la figure », pour reprendre l'expression de Laurent Jenny, et laisse par là même la porte ouverte à la multiplicité des sens et des extrapolations qui permettent au lecteur d'envisager la joue brûlante de Guenièvre comme le résultat des attaques morales menées par son tribunal ou bien comme le signe de sa passion sous-jacente. Le pouvoir figural de la langue illustré par les manipulations de Guenièvre s'inscrit dans cette définition du langage proposée par Laurent Jenny : « Ainsi la langue n'est pas seulement un espace de mémorisation et de stockage des traces, qui autorise la reprise, c'est aussi, et du même coup, un espace de délimitation et d'écartement, où se fonde toute ouverture, et qui peut toujours être rouvert et redisposé »[363].

La vérité de Guenièvre est une vérité esthétique qui repose sur la beauté du corps et sur celle des mots. La reine manipule le langage avec dextérité jouant avec des périphrases, comme dans la citation suivante qui vise à désigner le chiffre deux tout en évitant de mettre en

[362]. R. Barthes « Le Bruissement de la langue » dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV* (Paris : Editions du Seuil, 1984) 95.
[363]. Jenny, *La parole singulière*, 27.

relief la solitude du couple adultère dans la chambre de la souveraine : « There was one less than three / In my quiet room that night . . . » (DG 13). De surcroît, Guenièvre joue sur l'ambiguïté des termes qu'elle emploie notamment quand elle relate l'affrontement entre Lancelot et Mellyagraunce lors de l'épisode de la Fausse Garde : « Yet Mellyagraunce was shent, / For Mellyagraunce had fought against the Lord » (DG 11). Qui Guenièvre cache-t-elle derrière « the Lord » ? S'agit-il de Lancelot qui réduit Mellyagraunce à la défaite ou bien de Dieu qu'elle présente, par conséquent, comme l'allié des amants adultères ? Enfin, le refrain du poème prononcé par la reine, « God knows I speak truth, saying that you lie » (DG 3, 8, 14), atteste de sa capacité et de son plaisir à jouer avec les mots et les rythmes car ce vers repose sur une symétrie syntaxique avec deux hémistiches de cinq pieds se terminant chacun par un terme antithétique (« thruth » / « lie »). Ce vers résume l'alternance constante de Guenièvre entre vérité et mensonge, caractéristique de sa personnalité et de l'essence de son discours : « . . . let my lips curl up at false or true » (DG 4). Ce mouvement de balancier entre des pôles extrêmes est renforcé par la forme même du poème qui est une terza rima et qui, du fait de la régularité de ses rimes, donne naissance à un rythme répétitif s'apparentant à une danse, selon Robert L. Stallman, qui prend le lecteur au piège du mensonge et de l'illusion :

> The terza rima form is a tightly repetitive structure, like small intricate dance steps repeated at length ; Guenevere's oscillation between logical arguments of feudal law and the illogical argument of her beauty and innocence is also a repetitive pattern ; and her refrain against Gauwaine is a more obvious element of circularity. Finally, there is the element of implied action, the slow dance of the queen before her judges that Morris conveys through the narrator and her own commentary on her body. The repetition of all these elements builds a tensional field around the queen which is brought to climax in the quatrain and the romantic final line.[364]

La force de persuasion de la parole de Guenièvre réside également dans la poésie de son discours qui naît de sa dimension allégorique : la reine utilise de nombreuses métaphores afin de partager avec ses juges et le lecteur l'expérience indescriptible de sa passion pour Lancelot. Par le biais d'une parabole, Guenièvre demande à ses détracteurs de comprendre la motivation qui la conduisit à préférer l'amour adultère de Lancelot à celui d'Arthur tout en se présentant comme une victime des apparences :

> Listen, suppose your time were come to die,
> And you were quite alone and very weak ;
> Yea, laid a dying while very mightily
>
> The wind was ruffling up the narrow streak
> Of river through your broad lands running well :
> Suppose a hush should come, then some one speak :

[364]. R. L. Stallman, « The Lovers' Progress : an Investigation of Wiliam Morris's 'The Defence of Guenevere' and 'King Arthur's Tomb' », *Studies in English Literature 1500-1900* 15 (1975) 665.

"One of these cloths is heaven and one is hell,
Now choose one cloth for ever; which they be,
I will not tell you, you must somehow tell
Of your own strength and mightiness ; here, see !
Yea, yea, my lord, and you to ope your eyes ;
At foot of your familiar bed to see

A great God's angel standing, with such dyes,
Not known on earth, on his great wings, and hands
Held at two ways, light from the inner skies

Showing him well, and making his commands
Seem to be God's commands, moreover, too,
Holding within his hands the cloths on wands ;

And one of these strange choosing cloths was blue,
Wavy and long, and one cut short and red ;
No man could tell the better of the two.
After a shivering half-hour you said :
'God help ! heaven's colour, the blue ;' and he said : 'hell.' (DG 2-3)

Les qualités de rhéteur de Guenièvre sont perceptibles à travers l'apostrophe qu'elle fait à son auditoire, et par conséquent au lecteur, en l'obligeant à se mettre à sa place par le biais de l'utilisation du pronom « you » et de l'impératif. De même, elle accentue le tragique de la scène en utilisant une situation pathétique (« laid a dying ») et en ayant recours à de nombreux intensifieurs (« quite », « very »). Guenièvre se révèle maîtresse dans l'art du discours et de la persuasion grâce à un talent de narrateur qui se rapproche de celui du peintre car elle plante le décor de cet épisode avec une extrême précision n'oubliant pas de mentionner jusqu'aux détails géographiques et aux conditions atmosphériques de la rencontre céleste. La reine introduit alors la parabole du choix entre les deux vêtements qui désigne allégoriquement le choix entre Lancelot et Arthur et met en relief la duperie des apparences : en effet, elle choisit de se conformer à la symbolique traditionnelle associée au bleu et au rouge, autrement dit le bleu comme couleur mariale et le rouge comme couleur diabolique, alors que la réalité s'avère être l'opposé.

Guenièvre fait à une autre occasion la démonstration de ses qualités de rhéteur, et tout particulièrement sa capacité à avoir recours à une langue imagée, lorsqu'elle décrit son abandon à l'amour sous la forme d'une expérience hédoniste consistant à se laisser glisser dans la mer de la sensualité, mouvement suggéré par une allitération en /s/ particulièrement présente dans les vers deux à quatre :

So day by day it grew, as if one should

Slip slowly down some path worn smooth and even,
Down to a cool sea on a summer day;

Yet still in slipping there was some small leaven

Of stretched hands catching small stones by the way,
Until one surely reached the sea at last,
And felt strange new joy as the worn head lay

Back, with the hair like sea-weed; yea all past
Sweat to the forehead, dryness of the lips,
Washed utterly out by the dear waves o'ercast,

In the lone sea, far off from any ships ! (DG 5-6)

La description de cette expérience du plaisir ne se fait qu'à mots couverts et les juges, de même que le lecteur, se doivent d'apprendre à déchiffrer derrière l'écran de l'universalité de cette allégorie, reposant sur l'emploi du pronom impersonnel « one », l'extrême impudeur de la narration comme le remarque Carole G. Silver : « It is both a description of a fall, and an image of sexual fulfilment. . . . The sea, when reached, has substituted "strange new joy" for fear, frustration, and anticipation. It is a joy in love : a distinctly sexual love suggesting the release of spent desire »[365]. Le flou quant à la nature de l'expérience décrite par Guenièvre apparaît dès le début de la citation par le recours au pronom « it » qui vient désigner son désir grandissant pour Lancelot sans être pour autant jamais clairement mentionné car telle est la base de l'argumentation de la reine, une constante alternance entre révélation et préservation du secret. « L'écart de la figure » permet à Guenièvre de maintenir à distance tous ceux qui tenteraient d'entrevoir la réalité de sa vie privée. L'allégorie joue donc ici un rôle ambivalent : elle donne à l'auditoire l'illusion de parvenir à toucher du doigt la nature des expériences narrées par Guenièvre tout en lui barrant l'accès à leur véritable essence par le biais d'un voile métaphorique et met à mal, par conséquent, la définition suivante de la métaphore donnée par Paul Ricoeur : « C'est que la métaphore n'est pas l'écart lui-même, mais la réduction de l'écart. Il n'y a écart que si l'on prend les mots en leur sens littéral. La métaphore est le procédé par lequel le locuteur réduit l'écart en changeant le sens de l'un des mots »[366].

La reine utilise à deux reprises des allégories liées à la nature afin de décrire à mots couverts sa relation avec Lancelot : ainsi, la mer dans laquelle elle se laisse glisser est une représentation métaphorique de sa chute dans le péché et de sa jouissance sexuelle ; de même, Guenièvre utilise le printemps, « Do I know not now of a day in Spring ? » (DG 6), comme cadre à une révélation épiphanique l'invitant à s'abandonner à l'irrésistibilité de son amour pour Lancelot par le biais d'une fusion avec son environnement :

. . . if I had

[365]. Silver, « 'The Defence of Guenevere' », 700.
[366]. Ricoeur, *La Métaphore vive*, 195.

Held out my long hand up against the blue,
And looking on the tenderly darken'd fingers,
Thought that by rights one ought to see quite through,

There, see you, where the soft still light yet lingers,
Round by the edges; what should I have done,
If this had joined with yellow spotted singers,

And startling green drawn upward by the sun ? (DG 7)

Ellen W. Sternberg fait remarquer que cette union avec la nature printannière est un subterfuge rhétorique visant à suggérer l'innocence et la pureté de sa passion pour Lancelot : « She seeks not to deny or to justify that first meeting – or, by extension, all subsequent meetings – but to promote understanding and forgiveness (how can one condemn such child-like bliss ?) and to establish her own purity through association with nature »[367]. D'ailleurs, Guenièvre insistera à nouveau sur cette pureté en utilisant impudemment une autre image, celle de l'enfance, « . . . that we may be / Like children once again, free from all wrongs / 'Just for one night' » (DG 13), afin de justifier leur dernière rencontre nocturne. Cependant, cette dernière apparaît plus aux yeux de ses détracteurs comme le symbole de la sensualité de leur passion que de son innocence.

Guenièvre est adroite dans sa manipulation des images mais également dans celle des sentiments de son auditoire qu'elle apitoie et défie tour à tour, comme en témoigne son interpellation de Gauwaine à qui elle rappelle la mort tragique de sa mère avant d'user de l'étymologie celtique de son nom « le blanc fantôme »[368] car elle le menace de se transformer en spectre nocturne :

Remember in what grave your mother sleeps,
Buried in some place far down the south,
Men are forgetting as I speak to you ;
By her head sever'd in that awful drouth
Of pity that drew Agravaine's fell blow,
I pray your pity ! let me not scream out
For ever after, when the shrill winds blow
Through half your castle-locks ! let me not shout
For ever after in the winter night
When you ride out alone ! . . . (DG 8)

Guenièvre implore la pitié de Gauwaine en mentionnant à demi-mots l'épisode du meurtre de la reine d'Orkney suite à sa relation adultère avec le roi Lamorak. Bien que Morris ait choisi de modifier l'histoire en transférant la responsabilité du matricide de Gahéris à Agravaine, seule une connaissance des hypotextes, illustrant de la sorte l'importance soulignée par

[367]. Sternberg, « Verbal and Visual Seduction », 47.
[368]. J. Markale, *Le Graal* (Paris : Editions du Retz, 1982) 20.

Michael Riffaterre de la culture du lecteur afin de saisir tout l'enjeu d'un texte, permet de pallier le recours fréquent de Guenièvre au non-dit : derrière le masque d'une victime innocente, elle implore en fait le nom d'une femme adultère elle aussi ancrée dans le désir : « . . . and then he went to the queen's bed, and she made of him passing great joy, and he of her again, for either loved other passing sore »[369].

La même ambiguïté naît du récit analeptique fait par Guenièvre de l'épisode de la Fausse Garde : en effet, le lecteur ne saurait pleinement juger de la valeur de l'argument utilisé par la souveraine sans une connaissance des hypotextes car Guenièvre ne fait qu'une narration partielle et partiale des évènements. Comme l'héroïne de Chrétien de Troyes dans *Le Chevalier de la charrette*, elle se défend d'avoir à se justifier face à Mellyagraunce et la force de leur affrontement est rendue par les qualités de rhéteur de la reine qui recrée leur joute verbale en se faisant l'écho des interrogations de son ennemi, mais également de son tribunal, et *in fine* du lecteur :

> . . . This Mellyagraunce saw blood upon my bed –
> Whose blood then pray you ? is there any law
> To make a queen say why some spots of red
> Lie on her coverlet ? Or will you say :
> 'Your hands are white, lady, as when you wed,
> Where did you bleed ?' and I must stammer out : 'Nay,
> I blush indeed, fair lord, only to rend
> My sleeve up to my shoulder, where there lay
> A knife-point last night' . . . (DG 9)

Guenièvre présente sa version de l'épisode dans laquelle prédomine une fois de plus le non-dit car elle ne fait aucune mention de la blessure de Lancelot causée lors de sa pénétration dans la chambre de la reine :

> And then he set his hands upon the bars of iron, and he pulled at them with such a might that he brast them clean out of the stone walls, and therewithal one of the bars of iron cut his hands throughout to the bone ; and then he leapt into the chamber to the queen. . . .
> So, to pass upon this tale, Sir Launcelot went unto bed with the queen, and he took no force of his hurt hand, but took his pleasance and his liking until it was in the dawning of the day . . . [370]

Dans le compte-rendu de l'épisode de la Fausse Garde que fait Guenièvre à son tribunal, elle pousse à son extrême le commentaire métatextuel fait par le narrateur de Malory, « to pass upon this tale », car elle aussi choisit de raccourcir son récit en passant sous silence les détails qui pourraient amener ses auditeurs et le lecteur à envisager sa relation avec Lancelot sous un autre jour que celui de l'innocence infantile et de l'harmonie cosmique.

---

[369]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 2)*, 49.
[370]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 2)*, 438.

Guenièvre élabore une défense qui repose sur la beauté de son corps et de ses mots et qui célèbre, par conséquent, la forme du discours et non le sens de la parole. Il s'avère difficile finalement pour son tribunal et le lecteur de porter un jugement sur sa relation avec Lancelot : Guenièvre réussit le pari de protéger son intimité tout en donnant l'illusion de la dévoiler. L'obscurité de son plaidoyer et de sa rhétorique évoque la poésie hermétique des troubadours, le *trobar clus*, car dans les deux cas le but ultime n'est pas un accès à la signification mais est une célébration de la langue poétique et de l'amour sensuel. Quoi qu'il en soit, bien que dans « The Defence of Guenevere », Morris choisisse de nous faire entendre la voix de la chair féminine et de la passion charnelle éloignée de Dieu, c'est par cette même voie que l'auteur conduit ses personnages, non sans regret, à la révélation spirituelle.

3. La voie du renoncement

« King Arthur's Tomb » correspond au dénouement de « The Defence of Guenevere » car il met en scène la dernière rencontre entre Lancelot et Guenièvre après la mort d'Arthur. Ce poème fut inspiré à Morris, bien évidemment, par *Le Morte D'Arthur* mais surtout par une aquarelle de Dante Gabriel Rossetti intitulée *Arthur's Tomb : the Last Meeting of Lancelot and Guinevere* (1854). Ainsi, Morris, comme Rossetti, choisit de déplacer le lieu de la rencontre du couvent d'Almesbury au cimetière de Glastonbury permettant à la tombe d'Arthur de se dresser entre les deux amants comme le montre le titre du poème car, bien que les deux protagonistes soient Lancelot et Guenièvre, la référence à la tombe d'Arthur montre le rôle que ce dernier, même mort, s'apprête à jouer. Dans le tableau de Rossetti, les trois personnages apparaissent également : Lancelot, vêtu de rouge de la tête aux pieds, écrase de tout son poids la tombe d'Arthur afin de quémander un baiser à Guenièvre en habit de religieuse. Cette dernière se refuse à son ancien amant en mettant la main entre leurs deux visages et en opposant à la position horizontale de Lancelot une rigidité verticale, symbole de sa détermination à lui résister :

> Lancelot's body is thrust violently across the tomb, his head stretched unnaturally forward towards Guinevere, and this whole forward movement is powerfully reinforced by the slender curve of the shield on his back. Set against this horizontal forward movement is a series of vertical barriers ; firstly Guinevere's hand, with its gesture of denial, then the dark, solid mass of her robes, and behind her the trunk of the apple tree, repeated by its shadow on the side of the tomb.[371]

[371]. C. R. P. Tyzack, « 'King Arthur's Tomb' – The Versions of D.G. and William Morris Compared », *Trivium* 8 (1973) 127.

Dans ce tableau à l'atmosphère claustrophobique, en raison du cadre très serré qui prend au piège les personnages, tout le drame arthurien se trouve résumé. La mort d'Arthur est évoquée par sa tombe et cette dernière est décorée d'un bas-relief représentant la célèbre Table Ronde et l'adoubement d'un chevalier par le roi. Guenièvre agenouillée sépare le chevalier représenté de cette dernière : peut-être s'agit-il d'un indice quant à l'identité de cet homme adoubé par le couple royal et qui ne serait autre que Lancelot. A l'opposé, c'est Arthur qui, par sa mort, sépare les deux amants car ce que cet espace confiné met en scène est le combat entre le repentir de Guenièvre et la passion toujours dévorante de Lancelot. Le décor de la toile fait de Glastonbury une sorte de jardin d'Eden juste avant la faute à en juger par la présence d'un pommier à côté de Guenièvre et d'un serpent au pied de Lancelot. Les rôles d'Adam et Eve sont alors repris par les deux amants arthuriens mais semblent, néanmoins, être inversés : en effet, dans la toile de Rossetti c'est Lancelot qui endosse le rôle du tentateur alors que Guenièvre résiste à l'appel du désir. La même répartition des rôles est perceptible dans le poème de Morris : Lancelot est également comparé à un serpent « Fair serpent mark'd with V upon the head » (KAT 28), autrement dit à un être diabolique dévoré par sa passion pour la reine, alors que cette dernière tente de sauver son âme face à la peur de la damnation.

a. Lancelot, un être passionné

Le poème s'ouvre sur un portrait de Lancelot en être assoiffé de désir dans un décor expressionniste planté par les tous premiers mots, telle une didascalie qui met en exergue la chaleur extrême brûlant le personnage à l'image du désir le dévorant à l'intérieur : « Hot August noon – already on that day / Since sunrise through the Wiltshire downs, most sad / Of mouth and eye, he had gone leagues of way . . . »[372]. Le choix de situer la scène à midi permet à l'auteur de suggérer l'image du désir à son apogée mais, par là même, d'annoncer son inexorable déclin. Lancelot est un être tellement assoiffé et aveuglé par son désir de Guenièvre que son existence tout entière se résume à celle de la reine et se définit par le manque, l'absence (« not », « nay », « nothing ») et non par la plénitude de l'amour :

> . . . till whether good or bad
> He was, he knew not, . . .
> Nay, he knew nothing now, except that where
> The Glastonbury gilded towers shine,
> A lady dwelt, whose name was Guenevere . . . (KAT 19)

[372]. W. Morris, « King Arthur's Tomb » dans *The Defence of Guenevere and other Poems* (Londres : Alexendre Moring, 1904) 19.

La flamme à laquelle Lancelot se raccroche n'est présentée que sous le visage de la passion destructrice à laquelle il ne saurait y avoir d'échappatoire.

Au début du poème « King Arthur's Tomb », Lancelot est ancré dans sa religion des sens dans laquelle Guenièvre trône tel un dieu. Rappelant celui des Hébreux dont le nom désigné par le tétragramme YHWH ne peut être prononcé, la reine est désignée par Lancelot de façon périphrastique ou indéterminée (« one ») dans les vers suivants :

> I held her whose name-letters make me leap.
> I did not sleep long, feeling that in sleep
> I did some loved one wrong, so that the sun
> Had only arisen from the deep
> Still land of colours, when before me one
> Stood whom I knew, but scarcely dared to touch,
> She seemed to have changed so in the night. (KAT 22)

Guenièvre est présentée en être divin innommable, intouchable et insaisissable dont Lancelot revendique le culte. Sa déesse est une entité distante, éloignée physiquement mais surtout temporellement de lui car la Guenièvre qu'il appelle de ses vœux est celle de ses souvenirs. L'utilisation de l'adjectif démonstratif « That » dans la citation suivante confère à la reine une dimension divine en la mettant à distance mais elle montre également combien le fantasme de Lancelot appartient au passé malgré son brûlant désir de réunion avec sa Dame : « . . . if he might but touch / That Guenevere at once ! » (KAT 23).

Lancelot joue un rôle non négligeable dans le développement de sa relation avec Guenièvre et ne se présente pas en victime passive de la sensualité de la reine, contrairement au personnage de Tennyson, comme en témoigne son acte d'auto-enchaînement à sa passion par le biais de la chevelure de la reine dans la citation suivante :

> And she would let me wind
> Her hair around my neck, so that it fell
> Upon my red robe, strange in the twilight
> With many unnamed colours . . . (KAT 21)

Le rouge du vêtement de Lancelot symbolise, bien évidemment, la dimension charnelle de sa relation avec la reine et évoque la toile réalisée par Morris *Queen Guenevere* dans laquelle cette tonalité domine également, mais ici la couleur de la passion est transférée du personnage féminin au héros masculin, comme dans le tableau de Rossetti *Arthur's Tomb : the Last Meeting of Lancelot and Guinevere*.

Lancelot devient sous la plume de Morris un personnage ancré dans la passion sensuelle qui célèbre le corps de Guenièvre comme unique religion. A l'opposé, la reine se distingue de Lancelot et de l'héroïne des hypotextes médiévaux car c'est un être déchiré entre le plaisir terrestre et le paradis céleste que le lecteur est amené à découvrir. De plus, elle

s'oppose aussi foncièrement à la Guenièvre de « The Defence of Guenevere » en devenant un être quasi silencieux et privé de sensualité.

b. Guenièvre, un être désexué

Dans « King Arthur's Tomb », Guenièvre est un personnage en demi-teinte éloigné de la sensualité exacerbée de « The Defence of Guenevere », en raison de son repentir religieux, mais également éloigné de la renonciation déterminée du personnage de la toile de Rossetti. Guenièvre, chez Morris, hésite non plus entre Lancelot et Arthur, comme dans le poème précédemment étudié, mais entre Lancelot et Dieu : « The conflict is not between Lancelot's passion and Guinevere's penitence, as in both Malory and Rossetti, but within Guinevere herself, between her sense of sin and guilt and her still living passion for Lancelot »[373]. Dès sa première apparition en tant qu'être réel et non phantasmé par son ancien amant, la reine est décrite sous les traits d'une religieuse austère, d'une humble convertie qui a tout perdu de sa superbe :

> . . . yet a blight
> Had settled on her, all her robes were black,
> With a long white veil only ; she went slow,
> As one walks to be slain, her eyes did lack
> Half her old glory, yea, alas ! the glow
> Had left her face and hands . . . (KAT 25)

Son portrait acquiert une dimension pathétique par le biais de l'interjection (« yea, alas ! ») qui permet au lecteur de percevoir l'opinion du narrateur et de l'auteur sur la transformation de la reine. De fait, le regret exprimé de la sorte s'inscrit en continuité avec l'admiration du panache sensuel du personnage perceptible dans « The Defence of Guenevere », « glorious lady fair ! » (DG 3). Le narrateur condamne une société et un Surmoi culturel qui contraignent des êtres pleins de vie à faire le deuil de leur désir. Plus loin dans le texte, le narrateur implore même Dieu d'avoir pitié de Guenièvre et de prendre conscience du sacrifice qu'il lui impose : « O Lord Christ ! pity on her ghastly face ! » (KAT 26).

La reine décrite par Morris dans « King Arthur's Tomb » s'oppose au modèle hypotextuel du *Morte D'Arthur* de Malory dans la mesure où elle fait l'expérience du doute et de l'hésitation. En effet, jusqu'à la veille de son ultime rencontre avec Lancelot, sa conversion à l'adoration exclusive de Dieu est loin de se présenter comme une évidence :

> . . . this was because
> As she lay last night on her purple bed,
> Wishing for morning, grudging every pause
> Of the palace clocks, until that Launcelot's head

[373]. Tyzack, , « 'King Arthur's Tomb' », 129.

Should lie on her breast, with all her golden hair
Each side . . . (KAT 25)

Guenièvre dans cette citation est un être désirant, sensuel et passionné, à l'image de la couleur de son lit, et est très éloignée de la dignité et de la détermination religieuse de la reine du *Morte D'Arthur* :

> And when Queen Guenever understood that King Arthur was slain, and all the noble knights, Sir Mordred and all the remnant, then the queen stole away, and five ladies with her, and so she went to Almesbury ; and there she let make herself a nun, and ware white clothes and black, and great penance she took, as ever did sinful lady in this land, and never creature could make her merry ; but lived in fasting, prayers, and alms-deeds, that all manner of people marvelled how virtuously she was changed.
> Now leave we Queen Guenever in Almesbury, a nun in white clothes and black, and there she was abbess and ruler as reason would . . .[374]

La conversion de la reine s'apparente à une expérience de la mort et l'oblige à tuer symboliquement sa dimension charnelle et sensuelle par le biais d'un acte d'automutilation prenant pour cible sa chevelure :

. . . when suddenly the thing grew drear,
In morning twilight, when the grey downs bare
Grew into lumps of sin to Guenevere.

At first she said no word, but lay quite still,
Only her mouth was open, and her eyes
Gazed wretchedly about from hill to hill ;
As though she asked, not with so much surprise

As tired disgust, what made them stand up there
So cold and grey. After, a spasm took
Her face, and all her frame, she caught her hair,
All her hair, in both hands, terribly she shook,

And rose till she was sitting in the bed,
Set her teeth hard, and shut her eyes and seem'd
As though she would have torn it from her head,
Natheless she dropp'd it, lay down, as she deem'd

It matter'd not whatever she might do . . . (KAT 25)

L'héroïne de « The Defence of Guenevere » est enterrée : ses cheveux et leur érotisme sont mutilés et sa maîtrise du langage est réduite à une bouche béante et vide (« she said no word », « Only her mouth was open »). Le terrassement de Guenièvre en tant que source de paroles et de désir est résumé par l'expression « dry lips » (KAT 26) qui montre de quelle manière la reine s'adresse à Dieu après sa conversion : elle est devenue une source tarie du logos et de l'éros.

[374]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 2)*, 520.

Une autre référence intertextuelle apparaît un peu plus loin dans le texte lorsque Guenièvre demande à Dieu, comme elle le fit face à son autre tribunal dans « The Defence of Guenevere », de juger sa beauté : « . . . dost Thou reck / That I am beautiful, Lord, even as you / And your dear mother ? » (KAT 26-27) ; le sens à accorder à cet adjectif dans les deux poèmes montre l'évolution du personnage : la reine est passée de la femme désirable et désirante à l'être aspirant à la pureté. Guenièvre se meurt (« lay quite still »), connaît une descente aux enfers dans un paysage qui correspond à un lever de soleil placé paradoxalement sous le sceau de la grisaille, et finit par renaître mais sous la forme d'une femme détruite, éteinte qui n'est plus que l'ombre d'elle-même (« tired disgust », « wretchedly »). Son amour pour Lancelot connaît le même sort : de passion inégalable, il se trouve réduit à l'état d'objet inquiétant (« the thing grew drear »). Pourtant, l'occurrence du mot « sin » ne s'applique pas à l'union entre Lancelot et la reine, il vient qualifier le paysage expressionniste qui accompagne Guenièvre dans sa conversion. Peut-être faut-il y voir encore une fois une intervention du narrateur, et de Morris, pour guider le lecteur dans son jugement quant à la pathétique renonciation que les deux amants sont contraints de faire sous le poids du Surmoi culturel affectant la légende médiévale mais également la société contemporaine de l'auteur.

Cette terrible renonciation évoque un dessin à l'encre réalisé par Dante Gabriel Rossetti et intitulé *Sir Launcelot in the Queen's Chamber* (1857). L'œuvre n'est pas sans rappeler elle-même l'aquarelle *King Arthur's Tomb : the Last Meeting of Lancelot and Guinevere* étant donnée l'atmosphère claustrophobique qui y domine aussi. En effet, l'artiste a une fois de plus utilisé un cadre très serré autour des personnages qui se retrouvent pris au piège de la société incarnée par les membres de la cour venant frapper à la fenêtre de la chambre car la relation entre les deux amants vient d'être découverte. Cette scène est placée sous le sceau de l'intimité, Guenièvre ayant accroché sa couronne au sommet de son lit ; par conséquent, elle se présente non en tant que reine mais en tant que simple femme. L'univers de la chambre évoque le jardin courtois mentionné par Guenièvre dans « The Defence of Guenevere » grâce à la présence d'un arbrisseau planté à côté du lit mais aussi des arbres que le spectateur peut apercevoir à travers la fenêtre à l'arrière-plan :

> Rossetti's lovers have endeavored to bring the fecundity of Morris's garden into the room by placing a shrub laden with fruit between themselves and the window through which their captors invade their tryst. And the trees visible through the window in the rear of the chamber pose a desirable contrast to the social condemnation represented outside the other window by Launcelot's clamoring foes. The painting thus echoes Morris's poem in suggesting the appeal of an organic natural setting to a pair whose love violates confining social constrictions.[375]

[375]. Taylor, « Victorian Camelot and the Pictorial Imagination » dans *Moderne Artus-Rezeption,* 69.

Beverly Taylor souligne la condamnation sociale à laquelle les amants se trouvent confrontés mais cette dernière est également perceptible à travers l'expression de Guenièvre qui lève des yeux désespérés vers le ciel et surtout porte les deux mains à sa gorge : ce geste s'apparente à une ébauche de strangulation à l'image des modèles idéels victoriens étouffant l'amour entre la reine et Lancelot.

La conversion de Guenièvre apparaît d'autre part très artificielle : sa motivation ne vient que d'une peur terrible de l'enfer :

> Unless you pardon, what shall I do, Lord,
> But go to hell ? and there see day by day
> Foul deed on deed, hear foulest word on word,
> For ever and ever, such as on the way
> To Camelot I heard once from a churl,
> That curled me up upon my jennet's neck
> With bitter shame ; how then, Lord, should I curl
> For ages and for ages ? . . . (KAT 26)

La reine redoute une perpétuelle damnation suggérée dans la citation par de nombreuses répétitions qui font résonner l'éternité au sein du vers. Sa peur de la damnation éternelle conduit Guenièvre à recouvrer pour un temps ses qualités de rhéteur et l'adresse qu'elle fait à Dieu n'est pas sans rappeler son plaidoyer face à Gauvain en raison de son artificialité et de l'usage de masques pour cacher la réalité de ses sentiments :

> If even I go to hell, I cannot choose
> But love you, Christ, yea, though I cannot keep
> From loving Launcelot; O Christ ! must I lose
> My own heart's love ? see, though I cannot weep,
>
> Yet am I very sorry for my sin;
> Moreover, Christ, I cannot bear that hell,
> I am most fain to love you, and to win
> A place in heaven some time : I cannot tell :
>
> Speak to me, Christ ! I kiss, kiss, kiss your feet;
> Ah ! Now I weep !" . . . (KAT 27)

Le discours de Guenièvre dans cette citation s'avère particulièrement abscond et l'enchaînement entre ses différents arguments relève du non-dit et du mystère. Comme le personnage dans « The Defence of Guenevere » effectuait un constant va-et-vient entre profondeur et surface du discours, ici son cœur ne cesse de balancer entre sa passion pour Lancelot et son amour pour Dieu, autrement dit entre la superficialité de son corps et la profondeur de son âme.

La figure de religieuse offerte par Guenièvre chez Morris apparaît beaucoup moins convaincante que ses modèles hypotextuels. C'est une femme amoureuse de la sensualité qui

se trouve contrainte à faire le deuil de la raison de son existence sous le poids de la religion et de la menace de la damnation éternelle. Après le suicide symbolique de Guenièvre qui se condamne en tant que corps, l'ultime rencontre entre les deux amants passe par le meurtre lui aussi symbolique de Lancelot et signe la victoire du Surmoi culturel sur les aspirations sensuelles des deux héros.

c. Le corps victime du Surmoi culturel

Lorsque les deux amants se retrouvent pour leur dernier face à face sur la tombe d'Arthur, Guenièvre décide d'utiliser pour la dernière fois ses talents de rhéteur afin de terrasser son amour pour Lancelot en réduisant à néant la passion de ce dernier à son égard. Guenièvre entame une longue diatribe contre Lancelot à qui elle reproche, par le biais d'une accumulation de questions rhétoriques, d'avoir osé la séduire. Ce faisant, Guenièvre se transforme en véritable bête de proie qui s'acharne sur sa victime et illustre la définition qu'elle avait donnée d'elle-même : « This tigress fair has claws » (KAT 32). Dès que Lancelot comprend quelle est l'intention de Guenièvre, il lui demande de lui porter l'estocade : « . . . rise up, I pray you love, / And slay me, then we shall be heal'd, / Per chance, in the aftertime by God above » (KAT 35). Pour ce faire, la reine retrouve une dernière fois sa maîtrise du logos et ses talents de rhéteur par le biais d'une parole létale reposant sur le mensonge :

> "Banner of Arthur – with black-bended shield
>
> Sinister-wise across the fair gold ground !
> Here let me tell you what a knight you are,
> O sword and shield of Arthur ! you are found
> A crooked sword, I think, that leaves a scar
>
> On the bearer's arm, so be he thinks it straight,
> Twisted Malay's crease beautiful blue-grey,
> Poison'd with sweet fruit ; as he found too late,
> My husband Arthur, on some bitter day !
>
> O sickle cutting hemlock the day long !
> That the husbandman across his shoulder hangs,
> And, going homeward about evensong,
> Dies the next morning, struck through by the fangs !
>
> Banner, and sword, and shield, you dare not die,
> Lest you meet Arthur in the other world,
> And, knowing who you are, he pass you by,

Taking short turns that he may watch you curl'd.

Body and face and limbs in agony,
Lest he weep presently and go away,
Saying, 'I loved him once', with a sad sigh –
Now I have slain him, Lord, let me go too, I pray.
[Launcelot *falls*. (KAT 36)

Dans cette citation, la reine compare Lancelot à de multiples lames tranchantes et fatales à l'image de ses propres paroles. Elle parvient à tuer symboliquement Lancelot et son amour pour elle ; cependant, le dernier vers de la citation montre qu'elle ne demeure pas insensible au meurtre langagier qu'elle vient de commettre. Elle s'est soumise à la volonté de Dieu en obligeant son amant à se détacher complètement d'elle afin de le rapprocher de celui-là. Pourtant, son empressement à s'éloigner peut être perçu comme un indice de son incapacité à faire complètement le deuil de son amour pour Lancelot et de la fragilité de sa conversion.

Le réveil de Lancelot après le départ de sa bien-aimée témoigne de sa conversion à Dieu grâce à deux symboles : le son d'une cloche et la blessure des mains du héros rappelant deux des cinq stigmates du Christ : « My head and hands were bleeding from the stone, / When I rose up, also I heard a bell » (KAT 37). David Staines conforte cette interprétation en soulignant les modifications apportées par rapport au texte de Malory[376]. En effet, dans l'hypotexte médiéval, le retentissement de la cloche se fait lors de la messe funéraire de la reine et l'évanouissement de Lancelot intervient lors de son enterrement : « And when she was put in the earth Sir Launcelot swooned, and lay long still . . . »[377]. Par conséquent, la modification opérée par Morris dans sa transposition permet à l'auteur de suggérer la mort de l'amour du héros par le biais de la parole létale de la reine.

Bien que les deux amants connaissent une conversion religieuse à la fin du poème, le doute demeure quant au bonheur apporté par cette renonciation. La conversion de Guenièvre se fait sous le poids de la peur de l'enfer et celle de Lancelot est obtenue par le biais du sacrifice de sa passion charnelle pour la reine. Le regard porté par les deux amants sur la foi chrétienne est loin d'être positif. Ainsi, lorsque Lancelot retrouve Guenièvre à Glastonbury, il ne reconnaît pas la reine convertie car elle lui semble être devenue une étrangère à ses yeux et à elle-même : « You are not Guenevere, but some other thing » (KAT 28). Le héros tient aussitôt la religion pour responsable de la perversion de sa bien-aimée :

Yea, she is mad : thy heavy law, O Lord,
Is very tight about her now, and grips
Her poor heart, so that no right word
Can reach her mouth ; so, Lord, forgive her now,

[376]. Staines, « Morris' Treatment of His Medieval Sources », 447.
[377]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 2)*, 527.

That she not knowing what she does, being mad,
Kills me in this way : Guenevere, bend low
And kiss me once ! For God's love kiss me ! . . . (KAT 28)

Dans cette citation, la religion est dénoncée comme un carcan qui étouffe Guenièvre (« heavy », « tight », « grips ») et la conduit à la folie. La supplique de Lancelot s'avère ironique dans la mesure où il implore Dieu de ramener la reine à la raison en l'éloignant de la voie religieuse. Sacrifier son amour charnel ne peut apparaître aux yeux de Lancelot que comme un péché et la force de sa conviction est telle qu'il n'imagine même pas que Dieu puisse demander un tel sacrifice. Morris utilise une référence intertextuelle à la Bible lorsque Lancelot demande à Dieu de pardonner Guenièvre qui l'assassine : c'est une utilisation déformée des paroles proférées par Jésus s'adressant à Dieu alors qu'il vient juste d'être crucifié (Luc 23,34). Ce faisant, Lancelot montre que, selon lui, la déraison est du côté de Guenièvre qui ne sait pas reconnaître son véritable Dieu et le sacrifie sur l'autel de la foi et de l'aveuglement.

Guenièvre abonde involontairement dans le même sens que Lancelot lorsqu'elle contraste la chaleur de sa passion avec la froideur et l'austérité de la religion chrétienne :

And every morn I scarce could pray at all,
For Launcelot's red-golden hair would play,
Instead of sunlight, on the painted wall,
Mingled with dreams of what the priest did say ;

Grim curses out of Peter and of Paul ;
Judging of strange sins in Leviticus ;
Another sort of writing on the wall,
Scored deep across the painted heads of us.

Christ sitting with the woman at the well,
And Mary Magdalen repenting there,
Her dimmed eyes scorch'd and red at sight of hell
So hardly 'scaped, no gold light on her hair. (KAT 33)

Guenièvre refuse de s'investir dans une religion dont le fondement est le sentiment de culpabilité : la Bible pour elle se résume à de perpétuelles accusations et à une chasse effrénée des péchés (« Grim curses », « Judging », « sins »). D'ailleurs, la notion de faute semble être un pilier du christianisme : elle traverse les âges, selon Guenièvre, à en juger par sa description des inscriptions sur les murs de l'église (« Scored deep across the painted heads of us ») et plane telle une épée de Damoclès au-dessus de la tête des croyants. De surcroît, sa mention du personnage de Marie Madeleine n'est pas anodine car cette femme connut elle aussi la volupté sexuelle et, selon la reine, sa peur de la damnation est la seule justification pour sa conversion comme pour la sienne. En raison de son sentiment de culpabilité et de son

désir de repentance, Marie-Madeleine s'oppose à Lancelot car ce dernier est décrit par Guenièvre comme un être lumineux grâce à ses cheveux (« red-golden hair ») alors que Marie-Madeleine est condamnée à l'austérité du repentir (« no gold light on her air »). Le Dieu d'amour du Nouveau Testament est devenu un Dieu accusateur qui amène à la conversion par la menace et se rapproche, par conséquent, du Dieu de colère de l'Ancien Testament.

Dans une autre illustration paratextuelle intitulée « He did Not Hear Her Coming as He Lay » et destinée à l'édition de *The Defence of Guenevere and Other Poems* de 1904, Jessie M. King représente la dernière rencontre entre Lancelot et Guenièvre à Almesbury. Dans ce dessin, les lignes géométriques dominent : en effet, deux axes se dégagent, l'axe horizontal de Lancelot penché sur le gisant d'Arthur et l'axe vertical incarné par Guenièvre. Cette dernière se distingue par la lourde masse noire de ses robes et de sa chevelure qui occupe le centre de l'œuvre. La reine esquisse un geste de bénédiction au-dessus de Lancelot dont le visage est écrasé sur la tombe d'Arthur. L'imposante figure de Guenièvre est placée dans l'axe d'une croix qui se détache à l'arrière-plan ; ce motif est d'ailleurs repris à foison dans le dessin par le biais de multiples croix alternant avec des motifs floraux pour lesquels l'influence d'Aubrey Beardsley et de l'Art Nouveau avait déjà été signalée lors de l'étude de « She Threw Her Wet Hair Backward from Her Brow ». La croix et les roses entourées d'épines fusionnent même au-dessus de la tête de Guenièvre, évoquant de la sorte la couronne d'épines portée par le Christ, et permettent au spectateur de faire un lien entre la Passion de Jésus et celle endurée par les personnages. Lancelot est écrasé par le poids du repentir de la reine et cette dernière crucifie son amour à regret.

De même, le tableau intitulé *Guenevere* (1911) peint par Eleanor Fortescue-Brickdale (1871-1945) représente la reine non plus écrasée par le poids de son péché et de la culpabilité mais face au repentir. En effet, il s'agit également d'une des rares représentations de la souveraine en habit de religieuse. Elle se promène dans le cloître le regard baissé en signe d'humilité et de résignation face à sa nouvelle condition de pénitente et porte un panier chargé de miches de pain, symboles eucharistiques. La reine se tient les bras légèrement écartés et la présence d'un pilier de bois dans son dos apparente aussi la scène à une crucifixion. L'artiste féminin semble avoir voulu elle aussi suggérer ainsi que la souveraine et son amour furent sacrifiés au nom des impératifs moraux de la société victorienne.

Le rôle des prêtres dans le développement de cette religion de la faute et de la culpabilité est dénoncé par la souveraine qui leur reproche leur hypocrisie et leur incapacité à juger sa passion pour Lancelot :

> And if the priest said anything that seemed
> To touch upon the sin they said we did,
> (This in their teeth) they looked as if they deem'd
> That I was spying what thoughts might be hid
> Under green-cover'd bosoms, heaving quick
> Beneath quick thoughts ; while they grew red with shame,
> And gazed down at their feet : while I felt sick,
> And almost shriek'd if one should call my name. (KAT 33-34)

La vision de son amour pour Lancelot en tant que péché est mise à distance par Guenièvre qui limite cette définition aux prêtres ; elle refuse de partager une telle opinion comme le montre l'emploi du pronom personnel « they » mis en opposition avec « we » grâce à l'utilisation de de mots essentiellement monosyllabiques avec un rythme iambique. Guenièvre refuse d'être jugée par ces hypocrites dont les pensées restent enfermées dans leur for intérieur comme le flux de leur parole est emprisonné entre parenthèses « (This in their teeth) ». La reine entre alors dans un cercle vicieux tentant de soulever le masque de ceux-là même qui l'observent afin de percer le mystère de sa vie. Les deux camps adverses finissent, cependant, par se rejoindre car tous deux partagent le même sentiment de culpabilité et la même peur d'être découverts. La répétition de l'adverbe « while » insistant sur la simultanéité permet de mettre en relief la similitude entre les clans adverses, bien que l'un des deux s'affiche comme le garant de la moralité. Guenièvre égratigne vivement la religion chrétienne et surtout ses représentants à qui elle reproche leur manque de clairvoyance : comme les chrétiens reprochèrent aux Juifs de ne pas avoir su reconnaître le Messie et de l'avoir tué, de même la reine reproche aux prêtres et à Dieu de ne pas avoir su voir la pureté de son amour au-delà de son voile de sensualité.

Par le biais de « The Defence of Guenevere », Morris propose donc une célébration du corps dans sa dimension sensuelle mais également esthétique grâce à la mise en lumière pour la première fois dans l'histoire des légendes arthuriennes du personnage de Guenièvre. A l'opposé, « King Arthur's Tomb » montre l'amertume de l'auteur face au terrassement de l'amour charnel de ses deux héros sur l'autel des impératifs moraux de la société qu'elle soit médiévale ou victorienne comme le fait remarquer Dennis R. Balch :

> That Arthur and Christian asceticism not only can but must, within the context of Arthurian legend, overcome Launcelot and the sensuous life he represents may be one reason why Morris did not utilize Arthurian material in a major way during his poetic career. Perhaps he realized that the Arthurian legends embodied a system of values contary to the values he himself was developing which would depend on the central importance of the individual sensual experience rather than a denial of man's animal nature.[378]

[378]. D. R. Balch, « Guenevere's Fidelity to Arthur in 'The Defence of Guenevere' and 'King Arthur's Tomb' ». *Victorian Poetry* 13.3-4 (1975) 70.

Quoi qu'il en soit, l'écho qui se crée entre « The Defence of Guenevere » et « King Arthur's Tomb » apparaît comme un trait distinctif de la réécriture de la matière de Bretagne par Morris qui fait de ses poèmes des tableaux organisés en diptyques élaborés sous l'influence de la peinture préraphaélite.

4. Une écriture picturale

a. Des poèmes organisés en diptyques

Les transpositions arthuriennes écrites par Morris se présentent comme des poèmes indépendants les uns des autres et traitent de différents aspects du drame arthurien. Néanmoins, quatre d'entre eux se font écho, tels des diptyques : ainsi, bien évidemment, « King Arthur's Tomb » est le dénouement de « The Defence of Guenevere » mais « Sir Galahad » et « The Chapel in Lyoness » s'articulent également autour de la question de la foi et de l'amour divin. Dans la première paire de poèmes le lecteur suit la progression de la reine de sa célébration de l'amour charnel au renoncement au profit de la religion. De même, dans le second diptyque, Galahad passe de l'expérience du doute à la capacité de redonner foi à Ozana et de faire partager au lecteur la destinée post-mortem de ce dernier grâce à une vision mystique :

> In the "Sir Galahad", that knight's attainment of the Sangreal is assured and in "The Chapel in Lyoness", the reader is given positive proof of the success of his quest when he is seen possessing the power to show Ozana the way to salvation and, indeed, to give him grace to achieve it. Galahad embodies spiritual love and can act the part of savior. . . . Thus "The Chapel in Lyoness" follows and fulfils "Sir Galahad, a Christmas Mystery" by indicating the conversion of Galahad from a self-concerned knight to one capable of imparting heavenly grace.[379]

Le lien entre chaque paire de poèmes est également perceptible à travers la réapparition de motifs. Il n'est qu'à citer celui de la cloche qui revient de façon récurrente dans la poésie de Morris comme le motif du carillon est un trait distinctif de la peinture de Dante Gabriel Rossetti, pour citer Laurence Roussillon-Constanty[380]. Par exemple, dans « The Defence of Guenevere », la reine est victime des apparences lorsqu'elle découvre Lancelot pour la première fois et entend son nom dans le concert de cloches célébrant la naissance du Christ, mais également celle de son amour : « 'Son of King Ban of Benwick', seemed to chime /

[379]. M. B. Raymond, « The Arthurian Group in The Defence of Guenevere and Other Poems », *Victorian Poetry* 1.4 (automne 1966) 216.
[380]. Roussillon-Constanty, *Méduse au miroir,* 61.

Along with all the bells that rang that day, / O'er the white roofs, with little change of rhyme » (DG 4). A l'opposé, dans « King Arthur's Tomb », la réapparition du motif de la cloche vient marquer la fin de la passion entre les deux amants et la conversion de Lancelot : « My head and hands were bleeding from the stone, / When I rose up, also I heard a bell » (KAT 37). De plus, au sein même de « King Arthur's Tomb », la connotation associée à la cloche reproduit l'évolution entre les deux poèmes précédemment cités. De fait, la première occurrence du terme « bell » fait référence à la volupté des sens liée à sa relation avec la souveraine, contrastant avec la renonciation finale attestée par la citation précédente :

> And she would let me wind
> Her hair around my neck, so that it fell
> Upon my red robe, strange in the twilight
> With many unnamed colours, till the bell
> Of her mouth on my cheek sent a delight
> Through all my ways of being. (DG 21)

D'autres motifs réapparaissent dans les deux poèmes « The Defence of Guenevere » et « King Arthur's Tomb » : la chaleur, le jardin, la chevelure, la beauté de Guenièvre. Le même constat peut être fait entre « Sir Galahad » et « The Chapel in Lyoness », comme le souligne Meredith B. Raymond :

> As in the first two poems, there is descriptive evidence linking this second pair. Both scenes are within a chapel ; Sir Galahad's weaknesses are overcome by a supernatural voice and Sir Ozana's by a supernatural kiss ; Galahad's mystical experience occurs near Christmas time, and Ozana has been in the chapel from Christmas Eve to Whitsunday ; Sir Percival's sister appears in the Galahad poem, and there is a strong likelihood that it is her golden tress about which Sir Ozana's wasted fingers twine. In addition, a deep concern for Launcelot and the presence of Sir Bors may be noted in both pieces.[381]

Le lecteur se trouve ainsi invité par Morris à envisager ses transpositions des légendes arthuriennes comme des diptyques, voire comme une série de tableaux à en juger par la réapparition du motif de la cloche à travers tous les poèmes qui se trouvent mis en résonnance les uns avec les autres.

Des échos entre tableaux se retrouvent au sein d'un même poème intitulé « Near Avalon ». David Staines met en relief la dimension picturale de ce poème : « The short *Near Avalon* is suggestive of Malory because of the reference to Avalon and Guenevere. Other than these references, the poem is a verbal painting of a still-life scene created by Morris in the light of his medieval reading »[382]. Morris crée un effet-tableau, pour reprendre l'expression de Liliane Louvel, grâce à l'accumulation de phrases nominales qui donnent à voir avec précision les différents éléments de la scène qu'il décrit :

[381]. Raymond, « The Arthurian Group in The Defence of Guenevere », 216-17.
[382]. Staines, « Morris' Treatment of His Medieval Sources », 451.

A ship with shields before the sun,
Six maidens round the mast,
A red-gold crown on every one,
A green gown on the last.[383]

Ce premier panneau haut en couleurs dépeint un bateau transportant des femmes et trouve son pendant dans un autre panneau qui constitue le deuxième volet de ce diptyque et met en scène la gent masculine :

A ship with sails before the wind,
And round the helm six knights,
Their heaumes are on, whereby, half blind,
They pass by many sights. (NA 229)

Afin de ne pas reproduire l'aveuglement des chevaliers et d'obtenir une vue complète du tableau que Morris nous met devant les yeux, le lecteur se doit de considérer les strophes de ce poème comme des volets se complétant les uns les autres. Pour guider le lecteur, le poème repose sur une structure symétrique : ainsi, le premier vers de la strophe liminaire et le premier de la troisième strophe présentent la même construction syntaxique : « A ship with shields before the sun », « A ship with sails before the wind. » Il en est de même pour le premier vers de la deuxième strophe qui annonce celui de la quatrième : « The fluttering green banners there » (NA 229) évoque « The tatter'd scarlet banners there » (NA 229). Enfin, les deuxième vers de la première et de la troisième strophes sont construits en chiasme : « Six maidens round the mast » s'oppose à « And round the helm six knights. »

Par le biais de l'effet miroir produit par ces deux tableaux, Morris tend à dresser un portrait de l'amour courtois figé dans une éternité artistique et esthétique : la scène est dominée par la noblesse des dames et la valeur guerrière des chevaliers. La *fine amor* est représentée symboliquement grâce à l'adoration fétichiste par les chevaliers des cheveux des Domnas : « Those six knights sorrowfully bear / In all their heaumes some yellow hair » (NA 229). Le motif de la chevelure apparaît aussi dans le premier panneau dominé par la présence féminine et crée de la sorte un lien entre ces deux tableaux : « The fluttering green banners there / Are wrought with ladies' heads most fair » (NA 229). Morris élabore une ode à la morale courtoise qui ne possède comme lien avec les légendes arthuriennes que la mention de la reine Guenièvre dont le portrait domine le bateau féminin : « And a portraiture of Guenevere / The middle of each sail doth bear » (NA 229). L'auteur fait de la reine la championne de la *fine amor* et de ce monde placé sous le signe de l'harmonie et de l'esthétisme.

[383]. W. Morris, « Near Avalon » dans *The Defence of Guenevere and other Poems* (Londres : Alexendre Moring, 1904) 229.

Morris crée donc des poèmes qui se répondent et se complètent, tels des diptyques, mais son écriture acquiert, cependant, une plus grande dimension picturale en raison de son analogie avec la technique de la peinture préraphaélite qui fait de l'attention aux couleurs et à la minutie des détails deux de ses traits distinctifs.

b. Une écriture préraphaélite

L'écriture de Morris se caractérise par un recours très fréquent à des touches de couleur, ce qui n'est pas sans rappeler la peinture de son ami Dante Gabriel Rossetti à qui, d'ailleurs, l'auteur dédie ces poèmes : « To my friend Dante Gabriel Rossetti painter I dedicate these poems. » Morris annonce la dimension très visuelle de sa poésie par la dédicace qui conforte l'analyse de Derrida selon laquelle « Il n'y a rien avant le texte, il n'y a pas de prétexte qui ne soit déjà un texte »[384]. La scène de la révélation du héros éponyme dans « Sir Galahad, a Christmas Mystery » s'avère haute en couleurs : « *Enter Two Angels in white, with scarlet wings ; also, Four Ladies in gowns of red and green ; also an Angel, bearing in his hands a surcoat of white with a red cross* » (SGCM 48). Beverly Taylor et Elisabeth Brewer montrent non seulement le lien entre la poésie de Morris et la peinture préraphaélite mais également avec l'art des enluminures du Moyen Âge dans lesquelles des couleurs vives dominent : « His memories capture the Pre-Raphaelite vision of the Middle Ages, in terms of bright colours of medieval manuscripts, red and blue and gold . . . »[385]. La vivacité des couleurs préraphaélites, mais surtout l'or des enluminures mentionnés par les deux critiques apparaît dans « A Good Knight in Prison » lorsque le narrateur se protège de la tyrannie de ses geôliers en les réduisant à l'état de personnages d'un livre de contes et transforme, par conséquent, l'horreur en plaisir artistique :

> . . . Why, all these things I hold them just
> Like dragons in a missal book,
> Wherein, whenever we may look,
> We see no horror, yea, delight
> We have, the colours are so bright ;
> Likewise we note the specks of white,
> And the great plates of burnish'd gold. (GKP 145)

Morris utilise la couleur pour rehausser sa poésie se conformant de la sorte à la définition donnée par John Ruskin du véritable peintre qui se doit d'être un coloriste hors pair : « Hence, as I have said elsewhere, the business of a painter is to paint. If he can colour, he is a painter, though he can do nothing else ; if he cannot colour, he is no painter, he may do everything

[384]. J. Derrida, *La Dissémination* (Paris : Editions du Seuil, 1972) 397.
[385]. Taylor et Brewer, *The Return of King Arthur*, 142.

else »[386]. Néanmoins, l'auteur a recours également à l'absence de couleur afin de mettre en relief dans « King Arthur's Tomb » le côté mortifère de la passion entre Guenièvre et Lancelot, mais également le rôle prédominant de la lumière en peinture :

> The stars shone out above the doubtful green
> Of her bodice, in the green sky overhead ;
> Pale in the green sky where the stars I ween,
> Because the moon shone like a star she shed
>
> When she dwelt up in heaven a while ago,
> And ruled all things but God ; the night went on,
> The wind grew cold, and the white moon grew low,
> One hand had fallen down, and now lay on
>
> My cold stiff palm ; there were no colours then
> For near an hour, and I fell asleep
> In spite of all my striving, even when
> I held her whose name make me leap. (KAT 22)

Les amants passent d'un décor dominé par la couleur verte, qui crée une harmonie entre Guenièvre et le ciel et confère ainsi à leur passion une dimension cosmique, à un cadre dans lequel le blanc et l'obscurité font de cette petite mort un signe annonciateur du sacrifice futur de leur relation.

En plus de sa dimension colorée, la poésie de Morris présente une autre caractéristique de la peinture préraphaélite en raison de son grand attachement aux détails, pour citer David Staines : « That world has passed through the worlds of Malory and Froissart and has become a distillation of elements in his sources that have been fused with his own pre-raphaelite desire for passionate and vividly realized detail »[387]. Ce faisant, l'auteur se conforme à *l'horror vacui* médiéval souligné par Laurence Roussillon-Constanty[388], mais aussi à nouveau aux recommandations de John Ruskin qui insiste sur la nécessité d'une représentation détaillée en matière de paysages, cette remarque s'appliquant à tout type de peinture préraphaélite : « . . . and when you have time and opportunity, some portions of a landscape may, as you gain greater skill, be rendered with an approximation almost to mirrored portraiture »[389]. Par conséquent, nulle surprise que Morris accorde également à l'infiniment petit une grande place dans ses poèmes comme en témoigne la citation suivante : « I see / On one broad yellow flower a bee / Drunk with much honey – » (GKP 146). L'auteur allie dans ces vers les deux caractéristiques de la peinture préraphaélite : couleur et minutie des détails.

---

[386]. J. Ruskin, John. *Selections from the Writings of John Ruskin (vol. 1)* (Orpington : George Allen, 1899) 186-87.
[387]. Staines, « Morris' Treatment of His Medieval Sources », 462-63.
[388]. Roussillon-Constanty, *Méduse au miroir*, 242.
[389]. Ruskin, *Selections from the Writings of John Ruskin (vol. 1)*, 163.

Dans « St Agnes' Convent », comme dans « Near Avalon », Morris donne une dimension visuelle à sa poésie grâce à une accumulation de phrases nominales qui plantent le décor de la scène, c'est-à-dire le couvent dans lequel Iseult vit recluse de même que ses environs, avec force détails :

> St Agnes' convent by the merry sea
> That dashes on the shore of Brittany,
> The tower that held our great bell, slim and red,
> The deep-sunk fearful moat that the sea fed
> Twice in a day ; the fair churchyard and good
> And therein over all the blessed rood,
> Mary and John as soldiers with gilt spears
> Stone-grey and moveless through these many years ;
> The hanging yellow flowers in the Church ;
> The watching from the walls the perilous lurch
> Of the o'erladen dromond as it turned
> To enter the glad harbour where there burned
> Those three coal fires every windy day ;
> The strong west wind that drove the summer hay,
> Driving my hair too all about my face
> That writing-room, each slim nun at her place
> Specking the vellum with the red and black ;
> Our fireside converse wherein was no lack
> Of talk of the world, of such a knight
> And how he sped, who was held most bright
> Of the court ladies, Arthur's wars and deeds – (SAC 68)

Morris ne se contente pas de créer un effet-tableau avec un décor visuel, auditif et haptique mais, au contraire, il juxtapose une multitude de tableaux alternant entre paysages et scènes d'intimité. Certes, les diverses toiles s'apparentent à des scènes statiques mais le mouvement de va-et-vient entre les différents lieux donne une *energeia* à la description et lui confère une dimension presque cinétique. Morris accumule des précisions au niveau descriptif ; par conséquent, l'attention préraphaélite aux détails se retrouve au niveau textuel grâce au foisonnement d'adjectifs qui viennent qualifier presque chaque nom présent dans le passage. Les adjectifs dans le texte correspondent aux détails picturaux et permettent de conférer aux différents éléments décrits précision et unicité laissant peu de place à l'imagination du lecteur sauf pour l'agencement des différents tableaux.

La dimension très picturale de la poésie de Morris est également suggérée par les talents de certains personnages qui se révèlent des doubles métatextuels de l'auteur. Il n'est qu'à citer le chevalier de « A Good Knight in Prison » qui se définit lui-même comme un peintre :

> I will go over now,
> Like one who paints with knitted brow,
> The flowers and all things one by one,

From the snail on the wall to the setting sun. (GKP 145)

La technique poétique et picturale qu'il décrit est, bien évidemment, une définition de la méthode préraphaélite en raison de l'extrême attention aux détails du narrateur. Dans « King Arthur's Tomb », Guenièvre fait également montre de talents picturaux dans sa capacité à convoquer devant les yeux de son auditoire et, par la même occasion, du lecteur des scènes appartenant au passé. La première évocation d'antan passe par une série de portraits :

. . . there, as I well know,

Rode Launcelot, the king of all the band,
And scowling Gauwaine, like the night in day,
And handsome Gareth, with his great white hand,
Curl'd round the helm-crest, ere he join'd the fray ;

And merry Dinadan with sharp dark face,
All true knights loved to see ; and in the fight
Great Tristram, and though helmed you could trace
In all his bearing the frank noble knight ;

And by him Palomydes, helmet off,
He fought, his face brush'd by his hair
Red heavy swinging hair . . . (KAT 34)

La précision des portraits effectués par Guenièvre vient de son utilisation de la même technique narrative qu'Iseult, c'est-à-dire l'emploi d'adjectifs qualificatifs à foison afin de mettre en relief les caractères distinctifs de chaque personnage. Il n'est qu'à noter le dernier vers qui accumule pas moins de trois adjectifs épithètes afin de décrire la chevelure de Palomydes lui conférant de la sorte couleur, texture, mais également mouvement.

Les talents de peintre de Guenièvre ne se cantonnent pas à la fidélité de ses portraits car ils viennent également de sa capacité à recréer devant les yeux de ses auditeurs la vivacité des scènes d'action auxquelles elle a assisté :

. . . O God, let me be there
A little time, as I was long ago !

Because stout Gareth lets his spear fall low,
Gauwaine and Launcelot, and Dinadan
Are helm'd and waiting ; let the trumpets go !
Bend over, ladies, to see all you can !

Clench teeth, dames, yea, clasp hands, for Gareth's spear
Throws Kay from out his saddle, like a stone
From a castle-window when the foe draws near :
'Iseult !' Sir Dinadan rolleth overthrown.

'Iseult !' again : the pieces of each spear
Fly fathoms up, and both the great steeds reel ;
'Tristram for Iseult !' 'Iseult !' and 'Guenevere'

The ladies' names bite verily like steel. (KAT 35)

Par le biais d'une hypotypose, qui passe par le remplacement des adjectifs nécessaires à l'élaboration des portraits à l'utilisation massive de verbes d'action, Guenièvre refait surgir des moments d'action énergique. La peinture vive de cette scène repose sur une évocation visuelle, mais aussi auditive, car Guenièvre, grâce à ses cris, parfait sa recréation de l'atmosphère des tournois d'autrefois à la cour d'Arthur. Le mouvement et le bruit sont omniprésents dans cette scène et Guenièvre est contrainte d'avoir recours à deux figures comparatives introduites par « like » afin de convertir le dire en voir mais aussi en entendre et justifie la définition de l'hypotypose par Liliane Louvel en tant que « lieu de forte concentration des figures »[390].

Un des aspects de l'écriture très visuelle élaborée par Morris vient de son recours fréquent dans ses poèmes à des didascalies. Ainsi, l'auteur situe ses écrits arthuriens à la frontière entre la poésie et le théâtre et donc, par conséquent, entre la poésie et la peinture car Jacqueline Lichtenstein souligne le lien étroit entre cette dernière et le théâtre qui sont deux arts visuels : « Les liens entre la peinture et le théâtre, qu'Aristote avait tissés dans sa *Poétique*, deviennent au XVII[e] siècle si étroits que chacun de ces deux modes de représentation sert indifféremment à métaphoriser l'autre, sans qu'il soit toujours possible d'établir une hiérarchie, de définir des préséances »[391]. Il n'est qu'à citer le tout premier vers de « King Arthur's Tomb » : « Hot August noon . . . » (KAT 19) : les trois premiers mots liminaires de ce poème font office de didascalies, bien qu'ils soient ici intégrés dans le corps du texte poétique, et servent à planter un décor non seulement visuel mais également haptique grâce à la chaleur.

Dans « Sir Galahad, a Christmas Mystery », l'auteur a recours à de véritables didascalies qui permettent de signaler au lecteur les va-et-vient des personnages, les changements de locuteurs, mais également de mieux visualiser la scène grâce à des indications très détaillées concernant les vêtements de couleurs portés par les personnages, par exemple. Les didascalies mettent en scène le décor pictural de la rencontre, mais également la dimension cinétique du passage qui consiste en l'armement progressif de Galahad par chaque sainte : « FIRST LADY, *putting on the hauberke* » (SGCM 49), « SECOND LADY, *girding him with the sword* » (SGCM 49), « THIRD LADY, *buckling on the spurs* » (SGCM 49), « FOURTH LADY, *putting on the basnet* » (SGCM 49), « ANGEL, putting on the crossed surcoat » (SGCM 49). Le passage montre la transformation du héros en véritable acteur de sa

[390]. Louvel, « Nuances du pictural », 180.
[391]. Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, 141.

foi capable de continuer sa quête grâce à l'*energeia* qui lui a été insufflée dans ce passage. Georges Lafourcade explique que l'utilisation des didascalies, et par conséquent d'une forme théâtralisée, est une originalité des transpositions de William Morris mêlant relation intertextuelle avec les hypotextes arthuriens et emprunt architextuel de la forme médiévale du mystère qui utilisait de naïves indications scéniques en anglais et en latin. Ainsi, la référence au « mystère », dans le titre d'un de ses poèmes arthuriens « Sir Galahad, a Christmas Mystery », doit être comprise dans son double sens d'énigme divine mais également de catégorie générique[392] :

> Mais ce qui apparaît comme la principale originalité de Morris – du moins dans les poèmes publiés en 1858 – c'est l'application de la forme si spéciale et si archaïque des anciens mystères ou miracles au traitement des légendes chevaleresques et plus particulièrement des romans bretons. Aucun des « romans » métriques que j'ai examinés ne présente, en effet, de parties dialoguées ; et, par ailleurs, les nombreux miracles ou moralités qui nous ont été conservés ont pour principaux sujets l'Ancien et le Nouveau Testament ou de simples allégories, parfois l'antiquité, jamais les légendes bretonnes. Mais Morris s'était délecté de cette littérature dramatique du Moyen Âge et, tout en conservant jalousement la forme, il en a renouvelé audacieusement les thèmes. C'est ainsi que *Sir Galahad*, *The Chapel in Lyoness*, *Rapunzel*, *A Good Knigt in Prison*, sont de purs « miracles » qui seraient plus ou moins inspirés de la *Morte D'Arthur*.[393]

Enfin, « The Chapel in Lyoness » est l'œuvre arthurienne qui se présente comme la quintessence de la poésie théâtrale et picturale de Morris car le poème utilise constamment des didascalies afin de mettre en scène des prises de paroles alternées qui s'avèrent être en fait une alternance de focalisations internes et de monologues intérieurs. La parole semble être figée comme celle d'Ozana, « My frozen speech would not well out » (CL 56), et supplantée par le regard. Le champ lexical scopique est, par conséquent, omniprésent – « see » (l. 21-75-87), « saw » (l. 59-69), « watched » (l. 36), « my eyes » (l. 60-64) – car Morris offre la confrontation entre plusieurs points de vue sur une même scène, c'est-à-dire l'agonie puis la mort de Sir Ozana Le Curé Hardy. L'étude des regards qui se croisent dans ce poème évoque le but défini par Louis Marin de chaque analyse de tableau : « Ecrire le tableau, d(écrire) ce tableau, c'est d'abord chercher du regard, des regards multiples, pluriels, secrets, scellés dans la texture et les figures de l'œuvre peinte, parce que les regards sont des traversées pures, génératrices d'espaces pluriels et singuliers »[394]. La dimension scopique du poème culmine

[392]. Bien que Morris revendique un lien architextuel avec les mystères médiévaux, d'un point de vue thématique il semblerait que son texte appartienne plutôt à la catégorie des miracles : en effet, ces derniers, postérieurs aux mystères, mettent en scène la vie des saints (ici Galahad) et les légendes au sujet d'intervention miraculeuses de la Vierge et non la Création de l'homme, la Chute et la Rédemption, thèmes bibliques de prédilection pour les mystères. Par conséquent, le lecteur comprendra que, par la suite, nous choisissions d'associer systématiquement les termes mystère et miracle dans notre analyse des poèmes de Morris et de Swinburne.

[393]. G. Lafourcade, *La Jeunesse de Swinburne (vol. 1)* (Strasbourg : Publications de la Faculté des Lettres à l'Université, 1928) 50.

[394]. Marin, *De la Représentation*, 195.

avec la mise en abyme de regards dans le vers suivant car Bors observe Galahad le regardant : « Galahad sits dreamily ; / What strange things may his eyes see, / Great blue eyes fix'd full on me ? » (CL 59). Malgré l'intimité du regard liant les deux personnages, ils demeurent des mystères l'un pour l'autre. Par conséquent, leur identité s'apparente à une anamorphose car elle ne cesse d'évoluer selon le regard qui leur est accordé, telle Guenièvre qui peut être envisagée sous le visage d'une pécheresse piétinant son devoir d'épouse et bafouant son honneur ou sous celui d'une femme réclamant tout simplement le droit au bonheur.

Les poèmes arthuriens de Morris furent très mal accueillis par les critiques de son époque car ils reprochaient à l'auteur d'être aussi détaché des préoccupations d'alors que ses camarades préraphaélites : « Morris's careful portrayal of medieval life was perceived by nineteenth-century critics and readers as a form of escapism, and *The Defence* was charged with all the faults of the Pre-Raphaelites : too much attention to minute detail, obscurity, affectation, and an obsession with a distant past that precluded any relevance to his own society »[395]. Au contraire, nous avons tenté de montrer que Morris propose des transpositions qui cachent derrière un masque médiévalisant un profond ancrage dans la société victorienne. Certes, en réhabilitant l'amour sensuel, l'auteur s'inscrit en faux par rapport aux modèles idéels de ses contemporains, mais il se fait, cependant, le porte-parole de modifications dans le rapport à la femme à une époque riche en évolution pour cette dernière dans le domaine de la propriété, de l'éducation, du divorce, du droit de vote, de l'accès au travail. Comme Tennyson et Arnold modifièrent les légendes arthuriennes sous l'influence du Surmoi culturel de la société victorienne, Morris fit de ses transpositions le miroir des prémisses d'une évolution sociale en faveur de la femme. De plus, les transpositions de Morris, et tout particulièrement « The Defence of Guenevere », visent à célébrer le triomphe de l'art, même au service de l'éloge de la sensualité et du péché, et donc sa capacité à envouter le lecteur par le biais de sa dimension poétique et picturale (évoquant une fois de plus l'*ut pictura poesis* d'Horace) afin de l'amener au-delà de la question du Vrai et du Bien. Par conséquent, la citation d'Horace doit être complétée par le mot d'ordre de Roger de Piles, chef de file des Rubénistes au XVII^{e} siècle, *Ut Rhetorica Pictura*[396] car l'art de Morris fait l'apologie de la couleur, du fard, de l'illusion, de la rhétorique, de la séduction, de la chair, en un mot de la surface du corps, du tableau et de la parole afin de faire éclater sa vérité sur la passion et sur l'art poétique. Charles Algernon Swinburne s'inscrit dans la droite lignée de l'auteur précédemment étudié par sa volonté de célébrer les corps et le désir grâce à ses transpositions

[395]. Struve, « The Public Life and Private Desires of Women », 15.
[396]. Voir l'analyse de J. Lichtenstein développée dans *La Couleur éloquente* au sujet du rapport établi depuis la pensée platonicienne jusqu'au XVII^{e} siècle entre rhétorique et peinture.

des légendes arthuriennes. Ces dernières témoignent, tout d'abord, de son attachement à l'art préraphaélite et au style de William Morris avant de s'en affranchir et d'offrir une ode cosmique à l'amour et à la force du destin.

II. CHARLES ALGERNON SWINBURNE : CAMELOT A L'EPREUVE DE LA DESTINEE

Swinburne (1837-1909) fut une autre grande figure littéraire de la période victorienne qui marqua ses contemporains par la qualité, notamment prosodique, de ses œuvres poétiques, mais aussi par leur contenu provocateur. Ainsi, dans *Atalanta in Calydon* paru en 1865, Swinburne n'hésita pas à rapprocher Dieu et le mal. De même, *Poems and Ballads* publiés à trois reprises en 1866, 1878 et 1889 allèrent à l'encontre de l'horizon d'attente du public victorien en proposant une célébration érotique de l'amour physique et de la sensualité. Ces audaces thématiques sont également présentes dans les écrits arthuriens de Swinburne qui sont au nombre de huit : « King Ban, a Fragment » (1857), « The Day Before the Trial » (1857-58), « Queen Yseult » (1857-58), « Joyeuse Garde » (1859), « Lancelot » (1860), « Tristram of Lyonesse » (1882), « Tristan und Isolde » (1883), « The Tale of Balen » (1896). Le style de Swinburne fut très influencé par deux figures prédominantes de la scène artistique et littéraire du XIX^{e} siècle. Il fut très lié à William Morris dont il s'inspira fortement pour ses transpositions arthuriennes écrites entre 1857 et 1860. Un autre de ses amis intimes fut Dante Gabriel Rossetti. Sa relation avec le chef de file de l'école préraphaélite est perceptible au niveau textuel grâce à une écriture haute en couleur et chargée en détails, notamment dans la première série de ses poèmes inspirés de la matière de Bretagne.

L'analyse des poèmes arthuriens de Swinburne vise à montrer l'évolution de son traitement des légendes arthuriennes : ses nombreux emprunts thématiques, génériques et stylistiques à Morris cèdent la place à une écriture beaucoup plus personnelle qui dépasse le maître dans sa condamnation de la religion et sa célébration du désir. Les héros de Swinburne remplacent alors le culte de la divinité chrétienne par celui de l'Eros et se distinguent du commun des mortels par leur acceptation stoïque de leur sort tragique.

A. L'INFLUENCE DE WILLIAM MORRIS

Dans les poèmes arthuriens écrits entre 1857 et 1860, l'influence de Morris est rendue perceptible par le biais de nombreux échos intertextuels et par la mise en résonnance de leurs deux styles : en effet, Swinburne copie l'écriture archaïsante et préraphaélite de son ami, ses emprunts architextuels au Moyen Âge, de même que la forme de ses poèmes. Son imitation est telle que Georges Lafourcade n'hésite pas à parler de pastiche, non du Moyen Âge, mais de la vision de cette période littéraire par Morris : « Mais la rapidité avec laquelle Swinburne se lance dans le pastiche montre bien qu'il reproduit le Moyen Âge 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 »[397].

1. Une multitude de références intertextuelles

« The Day Before the Trial » évoque la forme des miracles que Morris avait employée à plusieurs reprises dans « Sir Galahad, a Christmas Mystery » et « The Chapel in Lyoness » pour les plus remarquables. Swinburne transforme la copie des œuvres de Morris en un simulacre prosodique : « On voit jusqu'à quel point Swinburne avait poussé le pastiche ; il est même plus monotone dans sa versification que Morris et que les anciens miracles eux-mêmes, où il est très rare de voir un groupe de sept vers rimant ensemble, la « strophe » de trois ou quatre vers étant la règle »[398]. Quoi qu'il en soit, Swinburne, fidèle à la forme traditionnelle des miracles utilisée par Morris, a lui aussi recours à l'emploi de didascalies, comme le montre le premier vers du poème qui est une invitation au lecteur à lire le poème sous forme de monologue : « King Arthur says being alone »[399].

D'un point de vue thématique, « The Day Before the Trial » peut être présenté comme un écho à l'ensemble des œuvres arthuriennes de Morris dans la mesure où il nous permet d'avoir accès aux pensées les plus intimes d'Arthur qui abandonne son rôle de souverain tout-puissant, tel qu'il apparaît notamment dans les transpositions écrites par Tennyson, afin d'incarner celui du mari anéanti par l'indifférence de sa femme et qui permet enfin à sa douleur de s'exprimer. Comme Morris, Swinburne choisit de conserver l'épisode oblitéré par les autres auteurs victoriens de la condamnation au bûcher de Guenièvre par son propre époux : « The Day Before the Trial » est donc le pendant masculin de « The Defence of Guenevere ». Ici, Arthur se présente en souverain écrasé par le poids de sa responsabilité

[397]. Lafourcade, *La Jeunesse de Swinburne*, 41.
[398]. Lafourcade, *La Jeunesse de Swinburne (vol. 2)*, 53.
[399]. A. C. Swinburne, « The Day Before the Trial » dans Lafourcade, *La Jeunesse de Swinburne (vol. 2)*, 52.

royale – « I felt half sick, and on my head / The gold crown seemed not gold but lead . . . » (DBT 52) – et en être malheureux en raison de son amour unilatéral pour sa femme : « And I grow old in waiting here, / Grow sick with pain of Guenevere, / My wife, that loves not me » (DBT 52). Ce dernier vers apparaît à nouveau à la toute fin du poème et résume la souffrance d'Arthur qui se sent un exclu de l'amour, comme en témoigne la structure syntaxique du vers : en effet, la négation « not » crée une barrière infranchissable entre l'amour et le souverain.

Le désespoir du roi est renforcé par son amour grandissant pour Guenièvre étant donnée la beauté de plus en plus éclatante de sensualité de cette dernière :

> For all these years she grew more fair,
> More sweet her low speeches were,
> More long and heavy grew her hair,
> Not so much as other women wear. (DBT 52)

Comme dans les transpositions de Morris, Guenièvre acquiert une dimension fortement érotique grâce à la focalisation de l'auteur sur sa chevelure dont la connotation sexuelle, soulignée par Daniel Arasse au sujet de Marie-Madeleine, est également transposable au personnage de la souveraine arthurienne. Guenièvre est ancrée dans sa corporalité et la description de son incarnat par son époux apparaît comme le symptôme visible de son désir sous-jacent de Lancelot : « Was it pure blood that made her red / From brows to rounded chin ? » (DBT 52). A l'opposé, le sang du corps d'Arthur évoqué par le souverain lui-même n'est pas le symptôme de son désir mais celui de sa jalousie dévorante :

> Sometimes I knew she loved me not ;
> Down to my hands the blood went hot
> In a dull hate of Lancelot
> For all the praise of her he got,
> Being so pure of sin. (DBT 52-53)

« Lancelot » évoque « Sir Galahad, a Christmas Mystery » de Morris en raison de sa forme qui n'est pas sans rappeler également les mystères/miracles du Moyen Âge : ainsi, dans le texte de Swinburne, le lecteur découvre le héros éponyme s'adressant à un ange, envoyé de Dieu, et la présence de didascalies permet de suivre le déroulement du dialogue, comme ce fut le cas dans le poème de Morris qui mettait en scène la rencontre entre Galahad et un ange, puis avec quatre saintes. Le décor planté dès l'incipit du poème rappelle, quant à lui, le « Hot August noon » du poème « King Arthur's Tomb » de Morris du fait de la chaleur ; mais Swinburne amplifie le paysage desséché faisant de ce dernier le miroir expressionniste de la soif de sens métaphysique à laquelle le héros se trouve confronté :

> Very long and hot it was,

The dry light on the dry grass,
The set noon on lakes of glass,
All that summer time ;
And the great woods burnt and brown,
With dry tendrils dropping down,
And the sky's white rampart thrown
On the bare wall of a town,
Round breadths of oak and lime.
Thro' the woods I rode and rode,
No prayer of mine clomb up to God.[400]

Dans cette citation, le mouvement dominant est descendant, à l'image des prières de Lancelot incapables de monter jusqu'à Dieu et de franchir le rempart qui sépare l'humanité du monde divin. La mise en relief de « down » en fin du vers six est annoncée par une allitération en /d/, la dureté de cette dentale évoquant l'environnement qui entoure Lancelot. Tel le héros de « King Arthur's Tomb » de Morris qui fait le choix de se consacrer au culte de sa Domna Guenièvre, Lancelot se sent dans l'obligation de renier Dieu en raison de l'exigence du culte de ce dernier et de la sévérité de son jugement :

Ah, sweet Lord that art my Lord,
Thy light is sharp as any sword ;
My heart is strained as a cord
That a child may break. (L 65-66)

Par conséquent, Lancelot est même prêt à faire l'expérience de la solitude métaphysique affrontant le monde hostile l'environnant et le vide d'un ciel mis à nu :

Thro' the sad boughs rent on high
Naked burnt the great blind sky ;
Yet I did not pray to die,
For no pain that was. (L 63)

Lancelot jette un défi à ce Dieu insensible qui condamne son désir pour Guenièvre et le contraint à la solitude que le héros éponyme exprime en des termes pathétiques (« And none rides with me riding through / These brown wood walks so straight and few / For many nights and days » (L 64)) qui ne sont pas sans évoquer intertextuellement la voix de Galahad dans le poème de Morris : « But me, who ride alone . . . » (SGCM 43).

Néanmoins, Swinburne offre à Lancelot la possibilité de réconcilier, l'espace d'un instant, deux entités inconciliables : ainsi, tel Galahad dans « Sir Galahad : A Christmas Mystery » de Morris, le héros fait l'expérience d'un sommeil mystique qui lui permet de confronter Dieu et Guenièvre : « Swinburne employs the sleep-trance as a structural device to dramatize the dichotomy between the knight's desire to achieve the Grail and his illicit love

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

for Guenevere. In this state of heightened awareness, the significance of his life is revealed to him »[401]. Le héros fait, tout d'abord, la rencontre d'un ange lors de son sommeil mystique, comme Galahad de Morris, rencontre annonciatrice d'une autre révélation avec l'apparition du Graal et d'une porteuse de cette coupe divine :

> The blessed maiden looketh out
> White, with bared face and throat
> Leaned into the dark.
> On her hair's faint light and shade
> A large aureole is laid,
> All about the tresses weighed. (L 65)

Swinburne dote la porteuse du Graal d'une forte dimension charnelle, comme ses homologues Morris et Rossetti, car la description dans la citation précédente certes mentionne la pureté immaculée de sa peau blanche mais avant de souligner sa nudité et la sensualité de sa chevelure. Le portrait met en scène cet entre-deux à mi-chemin entre divin et charnel par le biais d'un entre-deux de lumière hésitant entre clarté et obscurité. L'érotique de la chevelure féminine contamine même l'objet divin du Graal par le biais de la comparaison suivante :

> Lo, the thin flames blown behind
> Tremble in the blowing wind
> As loose hair that girls unbind
> In a woody place. (L 65)

Ainsi, la sexualité latente de ces jeunes filles défaisant leur épaisse chevelure au fin fond des bois tend à convaincre Lancelot d'abandonner Guenièvre pour un amour divin, pas si dénué de carnalité. Cependant, Lancelot ne se soumet pas à la tentation divine car, telle Guenièvre élaborée par Morris, il résiste au repentir : « I tremble, but I cannot weep . . . » (L 66). De plus, il partage avec le personnage morrissien la peur de la rétribution divine, unique aiguillon de leur interrogation métaphysique.

La vision de l'ange et de la porteuse du Graal est progressivement chassée par la présence obscure de la reine qui témoigne de l'incapacité de Lancelot à renoncer à son amour courtois pour sa Domna :

> Lo, between me and the light
> Grows a shadow on my sight,
> A soft shade to left and right,
> Branched as a tree. (L 68)

La représentation de Guenièvre sous la forme d'un arbre indique que l'influence intertextuelle de Morris, et à travers lui de Malory, a été complétée par une référence hypopicturale : en

[401]. R. Cochran, « Swinburne's 'Lancelot' and the Pre-Raphaelite Medievalism ». *The Victorian Newsletter* 74 (automne 1988) 61.

effet, Swinburne s'est fortement inspiré d'un tableau de Rossetti intitulé *Launcelot at the Shrine of the Sanc Grael,* pour citer Rebecca Cochran :

> A more direct model, I would argue, is Rossetti's 1857 painting, "Launcelot at the Shrine of the Sanc Grael." While Malory emphasizes that Launcelot's inability to succeed on the Quest results from his adultery, nowhere in his medieval narrative does the knight receive in a symbolic vision the message that Guenevere is a fallen Eve. By contrast, Rossetti's painting suggests strongly Guenevere's role as Eve – or even the serpent itself – which Swinburne then transposes into verse.[402]

Dans ce tableau, la reine se tient les bras en croix faisant dos à l'arbre qui s'apparente à celui de la connaissance ; en effet, la reine évoque la figure d'Eve car elle tient dans la main gauche une pomme qu'elle vient juste de cueillir de cet arbre afin de l'offrir à Lancelot. Sa position vise à faire de son corps un écran infranchissable entre Lancelot endormi et le Saint Graal porté par un ange accompagné d'une colombe, symbole du Saint Esprit, qui se dresse à l'arrière-plan. La comparaison dans la toile de Rossetti entre Guenièvre et la mère de l'humanité trouve un écho dans le poème de Swinburne dans la description périphrastique de la reine dans les termes suivants : « evil thing » (L 68).

L'apparition de Guenièvre dans la vision de Lancelot se fait sous la forme d'une anamorphose. Ainsi, la reine est vue tout d'abord par le prisme de la religion qui fait d'elle un être menaçant et repoussant, dépourvu de sa sensualité habituelle : « For she hath no lips to kiss, / And no brows of balm and bliss / Bended over me » (L 68). Cependant, la reine retrouve petit à petit son véritable visage dans le regard de son amant qui, en refusant de renoncer à son amour pour Guenièvre, redonne à cette dernière sa dimension corporelle :

> But I see so fair she is,
> I repent me not in this ;
> And to kiss her but one kiss
> I would count it for my bliss
> To be troubled so . . . (L 69)

De même, l'attribut de la pécheresse, c'est-à-dire la pomme, perd son caractère menaçant afin d'acquérir un fort potentiel de séduction : « And the apples golden-great / Shine about her there » (L 69). Le portrait final de Guenièvre par Lancelot résume l'évolution de sa représentation car elle est décrite en termes antithétiques ; le regard de la religion fait d'elle un être obscur alors que le regard de son amant la nimbe de lumière, et les deux se tissent dans un lien inextricable qui fait toute la complexité du personnage :

> And her eyes in some old dream
> Woven thro' with shade and gleam
> Stare against me till I seem
> To be hidden in a dream,

[402]. Cochran, « Swinburne's 'Lancelot' », 58.

To be drowned in a deep stream
Of her dropping hair. (L 70)

Le rapprochement fait par l'auteur entre la chevelure et l'eau évoque le « complexe d'Ophélie » de Gaston Bachelard comme en atteste la citation suivante : « . . . il apparaît bien clairement que ce n'est pas la forme de la chevelure qui fait penser à l'eau courante, c'est son mouvement. La chevelure peut être celle d'un ange du ciel : dès qu'elle *ondule*, elle amène naturellement son image aquatique »[403]. D'ailleurs, la mention dans la citation de Swinburne de la chevelure, mais également de la noyade fait du personnage shakespearien d'Ophélie une ombre mortifère qui plane sur le vers et qui vient illustrer la pensée suivante de Bachelard : « L'image synthétique de l'eau, de la femme et de la mort ne peut pas se disperser »[404]. Par conséquent, la reine offre un asile aussi bien onirique que mortifère à Lancelot mais l'intrication de ces deux identités antithétiques est rendue perceptible par le biais d'une allitération en /d/ qui court sur les trois derniers vers de la citation créant de la sorte une unité sonore. Le portrait antinomique de Guenièvre est à l'image du style plus personnel que Swinburne développera à la suite de sa période préraphaélite, notamment dans ses deux grands poèmes arthuriens « Tristram of Lyonesse » et « The Tale of Balen », c'est-à-dire un goût marqué pour les oxymores visant à montrer que la réalité ne saurait être appréhendée une fois pour toutes et s'apparente à un tableau anamorphotique qui met en exergue la pluralité dans l'unité.

Contrairement au personnage de Galahad élaboré par Morris, la fin de la vision extatique de Lancelot le ramène à une réalité bien morne. Ainsi, Galahad passe du doute à la volonté inébranlable de continuer sa quête du Graal, alors que Lancelot passe de l'hésitation au désespoir. En effet, la vision finale de Guenièvre se fait sous les traits d'une reine usée par leurs années de relation adultère, autrement dit une évocation intertextuelle du personnage de la reine créée par Morris dans « King Arthur's Tomb » :

And her face grows grey and long
And harsh breaths come thro' her song
And her heart is worn with wrong,
As is plain to see.
Should I die, no help it were
Now men say she is not fair,
For the pain she seems to wear
In grey cheeks and waning hair ;
All my love avails not her,
And she loves not me. (L 73)

[403]. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, 117.
[404]. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, 117.

Le fardeau des tourments que Guenièvre doit affronter est rendu perceptible grâce à une reprise anaphorique de « And » dans les trois premiers vers dont le but est de montrer que leur amour s'est transformé en souffrance écrasant la reine sous le poids des ans et de la culpabilité, telle son homologue morrissienne.

« Queen Yseult », poème inachevé, présente, lui aussi, de nombreuses similitudes avec les écrits de Morris, notamment dans la forme, pour citer Georges Lafourcade : « La strophe de 3 vers à rime plate est évidemment empruntée à Morris (*Blanche, The Willow and the red Cliffe*) qui l'a lui-même tirée de Thornton Romances (*Sir Perceval*) »[405]. Il en est de même pour la langue employée : Swinburne utilise de nombreux archaïsmes comme en témoignent les exemples suivants : « mine own wert thou »[406], « I wot » (QY 17), « well I ween » (QY 17), « I wis » (QY 32), …

« Queen Yseult » s'apparente également aux poèmes arthuriens de Morris en raison de son traitement de l'héroïne éponyme qui évoque celui de Guenièvre dans « The Defence of Guenevere » et « King Arthur's Tomb ». Comme dans « The Day Before the Trial », Swinburne reprend le topos de la chevelure de la reine et pousse l'équation entre cheveux et sexualité à l'extrême. D'ailleurs, tout au long du poème, la reine semble être résumée à sa chevelure :

> Ever as her face grew fair
> In a light of growing hair
> Grew the tresses bright and bare.
> For no crown the maiden had,
> But with tresses golden-glad
> Was her perfect body clad.
> And no gems the maiden wore
> But the bright hair evermore
> All her warm white limbs before. (QY 23)

La nudité décrite dans la citation précédente et la rime masculine hair/bare reprise tout au long du poème attestent de la forte connotation sexuelle que les cheveux acquièrent sous la plume de Swinburne. Par conséquent, Yseult est réduite par l'auteur à sa dimension sensuelle car elle est à plusieurs reprises désignée par cette synecdote qui limite son identité à sa chevelure : « While abode the hair of gold / By the king so lean and cold . . . » (QY 33), ou bien par cette hypallage qui attribue ses sentiments à ses cheveux : « As they saw the weeping hair » (QY 57). Dans ces citations, les noms propres sont oblitérés et les personnages sont désignés soit par une synecdote pour Yseult, soit par une périphrase pour Mark. Dans les deux cas,

[405]. Lafourcade, *La Jeunesse de Swinburne (vol. 2)*, 181.
[406]. Swinburne, « Queen Yseult » dans *The Complete Works of Algernon Charles Swinburne (vol. Poetical Works)* 12.

néanmoins, l'identité des personnages, comme dans la physionomie médiévale, ne saurait être séparée de leur corps.

Cependant, le lien étroit établi entre chevelure et sensualité féminine n'est pas l'apanage d'Yseult d'Irlande. Ainsi, les cheveux d'Yseult de Bretagne sont également mentionnés lors de sa nuit de noces et symbolisent sa nudité : « And the singing-maidens there / Led the bride with tresses bare, / Singing bridal songs of her » (QY 49). Lorsque Tristram écarte les cheveux du corps de son épouse, il manifeste de la sorte son refus d'accorder au corps virginal d'Yseult de Bretagne son accès à la sexualité, la cantonnant au monde de l'innocence infantile :

> Then a pleasure bright and mild
> Smoothed her sweet face, and she smiled,
> Sleeping as a maiden child.
> And his hands for love of her
> From the throat and shoulders bare
> Parted off the ruffling hair. (QY 52)

Nulle surprise, par conséquent, que ce poème soit l'occasion pour Swinburne de reprendre le motif, développé dans *Lancelot ou le chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes, de l'adoration fétichiste des cheveux de la Domna, topos repris avant lui par William Morris dans « The Chapel in Lyoness » : « And so loved he her least tress . . . » (QY 25).

Le corps est donc incontournable dans le poème de Swinburne, comme il le fut aussi pour Morris dans « The Defence of Guenevere ». D'ailleurs, Yseult se retrouve dans la même position inconfortable que Guenièvre, c'est-à-dire face à des détracteurs menés par Mark qui, comme dans les hypotextes médiévaux, souhaitent lui faire subir l'épreuve du fer brûlant afin de la contraindre à avouer sa relation avec Tristram. Telle l'héroïne de Morris, la beauté du corps de la reine apparaît comme l'un des principaux arguments de sa défense ; par conséquent, le corps s'immisce inexorablement au sein du discours. Le deuxième vers chaque strophe de la citation suivante, situé dans une position intermédiaire à la fois à part –car entre parenthèses – mais également au cœur de chaque tercet, se transforme en une sorte de didascalie rompant dans chaque strophe le discours de la reine afin de donner des indications sur son apparence physique, sa gestuelle et l'intensité sonore du passage :

> And she said, "This love put by
> (In a holy voice and high)
> Shall not perish tho' I die
>
> "And when men shall praise him dead
> (Both her cheeks flushed royal-red)
> All my story shall be said.
>
> "For I shall not blush to know

(And she rose up, speaking so)
That men speak of this my woe.

“For that I love Tristram well
(And her voice rang like a bell)
Is no shame for them to tell.
“Since indeed no shame it were
(Said she, shaking back her hair)
That one loved him thrice as fair.

For such knight was never seen
(Spake most loftily the Queen)
Since a noble man has been.

“For the wars he warred of old
(Straight she drew the hair of gold)
In all people will be told.

“So by Tristram the good knight
(All her face was full of light)
Shall I stand in all men’s sight.

“Hair and eyes and smile and speech
(Soft she wove it, plait and pleach)
Gave it to Sir Tristram each.

“Men would praise me oft in place
(Wondrous was her lighted face)
For my smile and spoken grace.
“Many singers sang of me
(Stately stood she, as a tree)
For pure heart and courtesy.

“Thought and grace and loving heart
(She looked with lips apart)
All I gave to be his part.

“Now there is no more to say
(Said she softly as one may)
Tho’ I die for him ere day.” (QY 59-61)

Dans ce passage des références intertextuelles aux écrits de Morris sont une fois encore perceptibles : tout d’abord, l’utilisation du motif de la cloche pour qualifier la voix d’Yseult évoque ce vers extrait de « King Arthur’s Tomb » : « . . . till the bell / Of her mouth on my cheek sent a delight » (KAT 21) ; de même, le mouvement de tête de la reine lui permettant de rejeter ses cheveux en arrière rappelle, bien évidemment, l’extrait suivant de « The Defence of Guenevere » : « She threw her wet hair backward from her brow » (DG 1). Comme ce fut le cas pour Morris, Swinburne mêle étroitement mise en scène du corps et du discours, ce qu’atteste le rapport d’égalité que l’auteur élabore entre les qualités physiques et discursives d’Yseult : « Hair and eyes and smile and speech ». Pour Yseult, comme pour

Guenièvre, le corps de leur discours servant la défense de leurs amours respectives se résume au discours de leur corps et la présence au cœur de chaque tercet d'une indication physique dans le long plaidoyer d'Yseult précédemment cité signale au lecteur qu'il ne saurait y avoir de discours en dehors de la vérité épidermique des corps.

Le corps d'Yseult apparaît donc comme la clé de son identité, mais également comme celle de sa relation avec Tristram. Ainsi, alors que le héros se trouve déchiré entre son désir pour la reine et sa volonté de résister à leur passion stérile, Yseult pallie l'anéantissement physique de son compagnon en le portant sur son dos. Georges Lafourcade souligne que cet épisode n'appartient pas au corpus médiéval des légendes arthuriennes mais semble être un emprunt par l'auteur à une autre tradition littéraire :

> Mais il faut plutôt reconnaître ici l'épisode bien connu du page Eginhard porté dans les bras d'Emma sous l'œil courroucé de Charlemagne. Il importait de signaler cette audacieuse transposition à la légende de Tristan d'une tradition du XII[e] siècle se rapportant à Charlemagne ; Swinburne avait pu la rencontrer dans William of Malmesbury ; en tous cas, artistiquement, sa présence est pleinement justifiée.[407]

Swinburne confère de la sorte à la reine des qualités masculines, innovant par rapport aux hypotextes médiévaux, et justifie la comparaison récurrente de sa main à une flèche, attribut traditionnellement masculin (« Arrow-straight her perfect hand » (QY 21)), de même que la description de son cou tel un phallus lors de l'épreuve du soutien de Tristram (« All her neck was strained and red ») :

> Then she raised him tenderly,
> Bore him lightly as might be,
> That was wonderful to see.
>
> So they passed by trail and track,
> Slowly, in the night all black,
> And she bore him on her back.
>
> As they twain went along,
> Such great love had made her strong,
> All her heart was full of song.
>
> Pausing, she breathed sharply there ;
> And about her, bowed and bare,
> Flashed and fell the golden hair.
>
> Pausing, round her body sweet
> Rolled the ripe hair to her feet ;
> Forth she bare him as was meet. . . .
>
> Till she stood on the strewn floor
> Right within the chamber door,
> With the weight of love she bore. (QY 36)

[407]. Lafourcade, *La Jeunesse de Swinburne (vol. 2)*, 46.

Yseult, transformée en Saint Christophe de l'amour courtois portant Eros sur les épaules, affirme son rôle de pilier du couple qu'elle forme avec Tristram et l'épisode permet de faire résonner le mot « bare » dans une antanaclase qui fait de la nudité de la reine (« bowed and bare, / Flashed and fell the golden hair »), autrement dit de sa corporalité sensuelle, le fondement de son existence et de celle de Tristram (« Forth she bare him as was meet »).

A l'opposé d'Yseult d'Irlande se dresse le personnage antinomique d'Yseult de Bretagne qui, même si elle se distingue par sa pureté (« snow-pure » (QY 46)), n'en demeure pas moins également très fortement ancrée dans sa corporalité, en l'occurrence virginale. Dès son apparition lors de la nuit de noces, Yseult est décrite avec les attributs de la Vierge Marie : « Her blue robe along the hem / Coloured like a lily's stem, / She put off and gave to them » (QY 49). Ainsi, le bleu est la couleur mariale par excellence, pour citer Michel Pastoureau : « . . . en Occident ce bleu est peu à peu devenu la couleur des cieux, de la Vierge puis des rois »[408] ; de même, le lys est un autre attribut iconographique de Marie. Bien qu'Yseult désire ardemment se défaire de sa nature virginale, Tristram lui refuse cet accès à la maturité sexuelle et l'enferme dans un corps hybride de femme/enfant déifié : « Then he kissed her hair and head / For the sweet words she had said ; / And in kissing her he prayed » (QY 52). Par conséquent, le corps vibrant d'Yseult se transforme sous le regard de celui qui se refuse à devenir son amant en un corps marmoréen dans lequel le désir restera à jamais pétrifié – « And the maiden in his sight / Lay beside him, very bright, / Like a sleeper, straight and white » (QY 51) – à l'image du reflet froid et rigide, indice proleptique, qu'elle avait contemplé en attendant son époux : « By the mirrored steel she stood » (QY 49).

Deux formes d'amour se trouvent donc mises en opposition à travers la représentation antinomique des corps féminins. L'exclusion d'Yseult de Bretagne de l'amour sensuel la préserve des tourments physiques et moraux auxquels les deux héros sont confrontés : le désir mêle délice et souffrance dès son apparition – « As they drank in love and truth, / Lo, there grew in heart and mouth / As a hot and bitter drouth » (QY 28) – et détruit les corps et les âmes en les contraignant à l'expérience du manque. Dans la citation suivante l'auteur multiplie les synonymes exprimant le désir (« thirst », « yearn », « pine ») :

> And he thirsted for her eyes
> As a bird that bleeds and flies
> For the fountain where it dies.
>
> And he yearned to touch her hand,
> As a river drawn thro' sand

[408] . M. Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur* (Paris : Editions du Seuil, 2002) 39.

Thirsts to reach the smooth green land.

And he pined to kiss her mouth,
As a rose in dewless drouth
For the warm rains of the south.

So for thirst of her sweet look
And the hair that shone and shook,
Night or day he could not brook.

Néanmoins, malgré les souffrances occasionnées, Yseult, comme Guenièvre chez Morris, célèbre la supériorité du culte du corps et du plaisir, au détriment de la religion chrétienne placée sous le sceau de la culpabilité. La reine commence par faire l'expérience du doute quant à l'existence de Dieu qui l'amène vers la prière et un semblant de repentir :

Then she prayed, if any heard,
And the air about her stirr'd
As the motions of a bird.
And she thought an angel came,
Poised his wings of painted flame,
And spoke bitterly her name.
For she bowed before his look,
And her heart such trembling took,
That her limbs with weeping shook. (QY 57)

Cependant, contrairement à son homologue arthurien chez Morris, l'humiliation et la culpabilité expérimentée dans la scène précédente la conduisent à un rejet définitif d'une religion condamnant les corps et le désir : « Then she rose and did not pray » (QY 57).

« Joyeuse Garde » est, lui aussi, un écho des poèmes de Morris et, tout particulièrement, de « King Arthur's Tomb », bien que la forme évoque également les pentamètres dépourvus de quatrains de « St Agnes' Convent » du même auteur. Ainsi, l'incipit du texte de Swinburne plante encore une fois un décor à la chaleur suffocante comme dans « Lancelot », rappelant le début de « King Arthur's Tomb » de Morris :

The sun was heavy ; no more shade at all
Than you might cover with a hollow cup
There was in the south chamber ; wall by wall,
Slowly the hot noon filled the castle up.[409]

De plus, Iseult, le personnage principal de ce poème inachevé, n'est pas sans évoquer la reine Guenièvre, héroïne de « The Defence of Guenevere » et de « King Arthur's Tomb », étant donné son abandon sensuel à la volupté : « One hand among the rushes, one let play / Where the loose gold began to swerve and droop / From his fair mantle to the floor, she lay » (JG

[409]. A. C. Swinburne, « Joyeuse Garde » dans *The Complete Works of Algernon Charles Swinburne (vol. 6)* (Londres : William Heinemann, 1925) 104.

104). Sa position lascive témoigne de son culte du plaisir dont la description dans les vers suivants ne pouvait que choquer les mœurs victoriennes :

> . . . she was patiently fulfilled
> With a slow pleasure that slid everwise
> Even into hands and feet, but could not build
> The house of its abiding in her eyes,
> Nor measure any music by her speech. (JG 104)

Néanmoins, comme le suggère la citation précédente, le plaisir d'Iseult est constamment placé sous le sceau du manque et, par conséquent, de la torture physique et morale :

> Her grave shut lips were glad to be in sight
> Of Tristram's kisses ; she had often turned
> Against her shifted pillows in the night
> To lessen the sore pain wherein they burned
> For want of Tristram ; her great eyes had grown
> Less keen and sudden, and a hunger yearned
> Her sick face through, these wretched years agone. (JG 104)

Telle Guenièvre dont la beauté est usée par les tourments liés à son amour pour Lancelot dans « King Arthur's Tomb », Iseult fait l'expérience de la volupté mais également de la culpabilité et de la peur. Ainsi, son abandon au sommeil aux côtés de son amant est symboliquement troublé par la présence de mouches :

> Between the sunlight came a noise of flies
> To pain sleep from her, thick from peach to peach
> Upon the bare wall's hot red level, close
> Among the leaves too high for her to reach. (JG 104)

Le choix par l'auteur de la mouche pour troubler le bonheur sensuel des deux amants n'est pas anodin et Lucia Impelluso souligne la connotation négative associée par la culture chrétienne à cet insecte :

> Dans la Bible, le Deuxième Livre des Rois cite le dieu Baal Zebub, nom qui signifie littéralement « Baal des mouches », ancienne divinité syriaque à la tête d'essaims de mouches et maître de la destruction et de la putréfaction. La culture chrétienne ne pouvait donc tirer du nom de ce terrible dieu qu'une signification néfaste et diabolique, d'autant plus que dérive aussi de ce nom celui de Belzébuth, l'une des nombreuses appellations du démon. En outre, comme la mouche a pour caractéristique de voleter et de bourdonner sans cesse, elle évoque l'idée du tourment et de la torture, et donc de la Passion du Christ.[410]

Le tourment apporté par le bourdonnement de la mouche, hors de portée de la main d'Iseult, annonce un autre tourment, celui lié à la honte en raison de son abandon de la morale chrétienne au profit du plaisir :

> . . . I am weak
> And cannot answer if you help me not,
> When the shame catches on my brow and cheek."

[410]. Impelluso, *La Nature et ses symboles*, 336.

For in the speaking all her face grew hot,
And her mouth altered with some pain, I deem
Because her word had stung like a bad thought
That makes us recollect some bitter dream.
She bowed to let him kiss her, and went on :
"All things are changed so, will this day not seem
Most sad and evil when I sit alone
Outside your eyes ? Will it not vex my prayer
To think of laughter that is twin to moan,
And happy words that make not holier ? (JG 105)

Comme Guenièvre dans « King Arthur's Tomb », Iseult connaît les affres de la culpabilité et se trouve amenée à mettre en balance sa félicité avec Tristan et le vide divin que cette dernière implique. Par conséquent, le titre du poème « Joyeuse Garde » paraît bien ironique car le bonheur des deux amants est loin d'être sans nuages et n'est jamais exempt de souffrance. Cependant, le regard porté par le narrateur dans la citation précédente rappelle le jugement compatissant à l'égard de Guenièvre du narrateur de « The Defence of Guenevere ». Ainsi, bien que la reine Iseult soit présentée comme un être dont les sentiments restent mystérieux et l'objet de conjectures (« I deem »), le narrateur ne crée pas moins un rapprochement entre cet être et le reste du commun des mortels par le biais d'une comparaison (« like a bad thought / That makes us recollect some bitter dream ») reposant sur l'emploi du pronom « us » : ce dernier nous rappelle à tous notre faiblesse et, par conséquent, notre incapacité à jeter la première pierre à Iseult.

Les deux amants subissent, comme Lancelot et Guenièvre dans la poésie de Morris, les foudres de la société qui contrecarre leur projet de quiétude sensuelle. Les accusations portées par Gauwain dans « The Defence of Guenevere » sont remplacées par la suspicion de Mark qui cherche par tous les moyens à réduire leur passion à néant :

. . . men say the king
Hath set keen spies about for many a mile,
Quick hands to get them gold, sharp eyes to see
Where your way swerves across them. This long while
Hath Mark grown older with this hate of me,
And now his hand for lust to smite at us
Plucks the white hairs inside his beard that he
This year made thicker. (JG 105)

Qu'il s'agisse du couple de Lancelot et Guenièvre célébré par Morris ou de celui de Tristan et Iseult chez Swinburne, l'amour ne saurait amener autre chose que le tourment en raison du regard réprobateur ou de la bassesse de la société entourant les amants ; nulle surprise, par conséquent, que le vin d'amour qui conduisit Tristan et Iseult à la passion ne se transforme en vin d'amertume sous le poids de la peur et de la culpabilité :

. . . and then
Our wine grow bitter at the golden rim
And taste of blood and tears, not sweet to drink
As this new honey wherein juices swim
Of fair red vintage. (JG 105)

Tous les poèmes précédemment étudiés appartiennent à la première période de transposition des légendes arthuriennes de Swinburne et témoignent de la profonde influence de Morris à travers l'élaboration de personnages similaires, un style archaïsant, l'emploi de la forme médiévale des miracles et de nombreuses références intertextuelles. De plus, l'écriture de Swinburne se rapproche également de celle de son homologue Morris car elle ajoute au médiévalisme une dimension préraphaélite qui repose sur une attention toute particulière aux détails mais aussi la prédominance de couleurs vives.

2. Une écriture préraphaélite ?

L'écriture préraphaélite de Swinburne repose, bien évidemment, sur une attention minutieuse aux détails. Il n'est qu'à citer la description infiniment précise du tombeau des parents de Tristram qui fait de ce passage une ekphrasis donnant à voir la finesse des décors :

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,
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. (QY 18-19)

L'ekphrasis de ce passage donne au lecteur une vision à la fois macroscopique et microscopique de l'édifice et crée de la sorte un mouvement constant du regard illustré tout particulièrement par l'élan ascendant puis descendant du vers « Climbing still to creep and fall ». De même, Swinburne brosse le portrait du gisant de la mère de Tristram en des images 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)

Le portrait détaillé de la mère défunte de Tristram met en exergue sa divinisation qu'illustre l'analyse de la vision d'un tombeau faite par 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 »[411]. La beauté atemporelle de Blancheflour redonnant un semblant de vie à ce corps défunt trouve cependant une limite dans le dernier vers lorsque l'emploi du pronom « it » vient inexorablement rappeler la nature d'objet de cette effigie alors que les vers précédents avaient été dominés par l'adjectif possessif « her ».

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

> 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,
> Or carven acorn cup. (L 63)

La beauté naturelle décrite dans la citation est une beauté colorée à découvrir qui ne s'offre pas comme une évidence à l'œil du spectateur et 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

[411]. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris : Les Editions de Minuit, 1992) 25.

lecteur à déceler une référence visuelle à la forme de la cupule du gland dans la forme même de la lettre c reprise par le biais d'une allitération. Dès lors, l'adjectif « carven » peut être vu non seulement comme qualifiant la cupule mais aussi métatextuellement l'écriture de l'auteur qui sculpte et ciselle ses vers afin de solliciter synesthésiquement l'ouïe et la vue de son lecteur.

Swinburne propose de nombreux portraits de ses héroïnes arthuriennes dans lesquels prédominent les couleurs vives de la peinture préraphaélite. Ainsi, il n'est qu'à citer la description pathétique de la mort de la mère de Tristram dans « Queen Yseult » qui fait la part belle aux couleurs que l'auteur associe de façon antithétique et paradoxale avec le blanc :

> 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)

La prédominance de la couleur blanche, justifiée par le prénom même de la mère de Tristram, est une référence à la technique picturale des Préraphaélites qui peignaient sur une couche de blanc afin de faire ressortir les couleurs. Mais elle est également une illustration du goût de Swinburne pour le blanc et ses nuances souligné par Lafourcade :

> 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 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 consument, sa face est aveuglée et brûlée.[412]

Les quelques couleurs de la palette de Swinburne utilisées lors de la description de la mort de la mère de Tristram, c'est-à-dire le rouge et le vert, sont complétées par le 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 ;

[412]. Lafourcade, *La Jeunesse de Swinburne (vol. 2)*, 538.

‘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)

Ce tableau brossé avec les 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 »). Cependant, la principale couleur dominant le passage est le jaune qui pare le portrait de la reine de toutes les nuances dorées d’un paysage de champ de blé sous la lumière d’un soleil d’été. La description de la beauté d’Yseult met en exergue son harmonie par le biais d’une construction prosodique symétrique dans les trois premiers vers qui reposent sur l’utilisation de mots monosyllabiques et sur la présence d’un rythme iambique dans chaque deuxième partie de vers. De plus, le portrait synesthésique de la reine s’adresse à plusieurs sens du lecteur : il cherche à charmer la vue par le biais d’une multitude de couleurs et de comparaisons visuelles, mais également l’oreille du lecteur grâce à la comparaison de la voix de la reine à la douceur d’une chanson suggérée par l’harmonie prosodique de la première strophe.

Le portrait de l’autre reine, Guenièvre, n’est pas placé sous la douceur de la couleur dorée mais, au contraire, le poème intitulé « Lancelot » offre un dégradé de rouges qui apparaît, tout d’abord, dans une description du paysage entourant le héros éponyme :

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)

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. 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)

La prédominance de couleurs éblouissantes dans la citation évoque la peinture préraphaélite ; cependant, le flou qui se dessine dans ce passage tend à mettre à mal la précision des traits de la peinture de cette école et se rapproche, au contraire, de celle de Joseph Mallord William Turner également dans son exaltation de la lumière : « Chez Turner, la lumière joue un rôle prépondérant, au point de tout dissoudre »[413]. Ici, le soleil couchant nimbe Guenièvre d'une auréole de rouge qui efface les traits de son visage (« All the tender shapen head / Dimly blurred with golden red »). La description précédente dominée par une comparaison sanglante confère à la reine une dimension létale et mortifère culminant dans la métaphore qui semble faire de la pâleur de Guenièvre le signe de son appartenance au monde des morts et, par conséquent, place sa relation avec Lancelot sous des auspices des plus funestes.

Pourtant, les deux amants font l'expérience d'un instant de bonheur synesthésique et extatique par le biais d'une fusion cosmique avec le monde les 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)

Les personnages font alors l'expérience du Sublime face au spectacle grandiose de la nature qui appelle la définition du *Sublime dynamique* élaborée par Emmanuel 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'avançant 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

[413]. W. Beckett, *Histoire de la peinture*. Trad. D. Alibert-Kouraguine et G. Pierson (Paris : Editions Solar, 1994, 1995, 2002) 266.

> 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 nature.[414]

Afin de faire de ce soleil couchant une manifestation du Sublime conduisant à une épiphanie, Swinburne lui confère une dimension menaçante, notamment en le parant de rouge. Ce paysage, cependant, témoigne encore une fois de l'éloignement de Swinburne de la peinture des préraphaélites afin de se rapprocher de celle de Turner : le flou envahit la représentation à l'image de ces flocons de neige teintés de rouge (« 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/ présente dans le passage suivant : « . . . the sunset lines that flee / On the flats of fiery sea / Far below us . . . ». Un des traits caractéristiques du style de Swinburne qui transparaît dans l'association des flocons de neige et du feu contribue également à donner naissance au Sublime car, selon Isabelle Thomas-Fogiel, la figure de rhétorique qui exprime le mieux le Sublime est l'oxymore[415]. Cette « vague figure » est « . . . l'indice du passage d'une esthétique de la figuration à une esthétique du sublime . . . »[416] : elle permet d'échapper au carcan 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 évanescente »[417].

« King Ban : a Fragment » apparaît comme un poème arthurien à part dans la première série de transpositions écrites entre 1857 et 1860. En effet, l'influence de Morris, d'un point de vue thématique et stylistique, est beaucoup moins sensible que dans les autres poèmes. Ainsi, Swinburne s'inspira directement d'un hypotexte qui n'avait pas été exploité par Morris : le *Lancelot en prose.* Ce dernier permit à l'auteur de se pencher sur les origines du héros de Camelot et d'offrir le récit inachevé de son enfance sous la forme de vers blancs épiques. Ce poème peut être considéré comme le texte annonciateur du véritable style swinburnien car « King Ban : a Fragment » ne présente comme lien intertextuel avec la poésie arthurienne de Morris que l'emploi d'archaïsmes. A nouveau, le style de Swinburne s'affranchit de l'influence préraphaélite afin d'imposer 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

[414]. E. Kant, *Critique de la faculté de juger* (Paris : Gallimard, 1985) 203.
[415]. I. Thomas-Fogiel, « Figure et défiguration : la problématique du Sublime » dans *Vagues figures ou les promesses du flou. Actes du 7e colloque du Cicada 5, 6, 7 déc. 1996*. Ed. B. Rougé (Pau : Publications de l'université de Pau, 1999).
[416]. Thomas-Fogiel, « Figure et défiguration », 37.
[417]. Thomas-Fogiel, « Figure et défiguration », 33.

The grey flats to such cruel white as shone
Iron against the shadow of the sky
Blurred out with its blind stars . . . [418]

Les couleurs vives de l'écriture préraphaélite se transforment en blanc et en gris, témoignant une fois de plus, du goût de Swinburne pour le blanc et ses dégradés mentionné par Lafourcade, et s'effacent afin de mettre en exergue la personnification du feu élaborée par l'auteur. La virulence des adjectifs et des comparaisons présents dans cet extrait annonce les écrits ultérieurs de l'auteur, notamment sa sensibilité au Sublime de la nature ; de plus, 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 témoigne d'une évolution dans le mode de représentation de l'auteur s'affranchissant de l'influence de Morris. Ainsi, le tableau de Turner intitulé *The Burning of the Houses of Parliament*[419] (1835) peut être considéré comme une source hypopicturale : certes, le passage est dominé par l'absence de couleurs vives, mais la violence du feu et le ciel voilé par la fumée dans le poème n'est pas sans évoquer l'œuvre de Turner.

Les transpositions arthuriennes précédemment étudiées témoignent de l'influence de William Morris et de Dante Gabriel Rossetti sur l'écriture de Swinburne pour mieux s'en détacher et la dépasser. Des indices témoignent de l'émergence de l'authentique style swinburnien qui est tout particulièrement développé dans « The Tale of Balen » et « Tristram of Lyonesse », œuvres réalisées lors de la maturité artistique de l'auteur. Ces dernières mettent en scène le véritable héros swinburnien, c'est-à-dire un être au sort tragique qui, cependant, accepte de relever les défis lancés par le destin avec stoïcisme.

B. LA DEFINITION DE L'HEROÏSME SELON SWINBURNE : ENTRE TRAGEDIE ET STOÏCISME

1. Balen, le parangon de la grandeur chevaleresque

Comme pour la transposition arthurienne écrite par Matthew Arnold, Swinburne tisse des liens architextuels avec la tragédie antique. « The Tale of Balen » présente une ressemblance avec les tragédies antiques grâce à la présence de Merlin qui, comme le fait remarquer Antony H. Harrison, semble jouer le rôle du chœur antique grec en raison de sa présence tout au long de la tragédie et de ses commentaires éclairés sur le cours des évènements :

[418]. A. C. Swinburne, « King Ban, a Fragment » dans *The Complete Works of Algernon Charles Swinburne* (vol. 1) (Londres : William Heinemann, 1955) 385.
[419]. J. M. W. Turner, *The Burning of the Houses of Parliament*, The Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

> Throughout the poem Merlin serves as a self-appointed liaison between Arthur and Balen. Formally, he mediates between *The Tale*'s Arthurian materials and those concerned exclusively with Balen. He thus becomes an extension of the narrator but, like the chorus in a Greek tragedy, remains indirectly involved in events and emotionally engaged with them.[420]

Le lien architextuel avec la tragédie grecque naît aussi de l'insistance de l'auteur sur les sentiments de crainte et de pitié que l'histoire des deux frères maudits est censée faire naître chez le spectateur selon les principes aristotéliciens. D'ailleurs, ces deux sentiments sont mentionnés par Arthur qui commande à Balen de partir en quête d'un chevalier inconnu et le pousse sur le chemin tragique de l'aventure : « But even for fear's and pity's sake . . . »[421]. A l'approche du dénouement de l'histoire, après que les deux frères Balen et Balan se sont porté mutuellement leurs coups mortels, la jeune fille qui les avait conduits sur le lieu de leur fratricide réapparaît dans cette scène hautement pathétique et semble incarner le double du lecteur car elle laisse couler des larmes de pitié : « . . . and she, as one that hears, / Bowed her bright head : and very tears / Fell from her cold fierce eyes » (TB 231). La pitié dont fait montre la jeune fille est un signe de la *catharsis* dont elle fait l'expérience car l'aventure tragique des deux frères lui permet, comme au lecteur, de purger ses pulsions destructrices par le biais de ce spectacle pathétique.

Cependant, le principal trait de la tragédie que le lecteur retrouve dans la transcription arthurienne proposée par Swinburne est la mise en scène d'un héros dont le péché de démesure, *hybris*, le conduit à sa perte. En l'occurrence dans « The Tale of Balen », le héros éponyme est un chevalier très différent de la réécriture proposée par Tennyson. En effet, le poète lauréat visait à représenter une identité schizoïde partagée entre le Surmoi incarné par Balan et le Çà incarné par Balin. Chez Swinburne, Balen devient un héros tragique poussé par sa confiance démesurée en lui-même et en son sort qui l'invite à relever tous les défis :

> Again emphasizing the hero's virility and eschewing moralization, Swinburne's later contribution to Victorian versions of Arthurian legend, "The Tale of Balen" (1896), counters Tennyson's "Balin and Balan" (1885) by placing the knight's "wrath" and "pride" in the ennobling frame of tragedy, where they can be read as *hamartia* and *hubris* rather than deadly sins. Swinburne's elevation of Tristram and Iseult's illicit passion and Balen's character flaws through the genre of tragedy offers a revisionary portrayal of these heroes which corrects what he sees as Arnold's and Tennyson's inartistic because effeminate representations.[422]

---

[420]. A. H. Harrison, « 'For Love of This My Brother' : Medievalism and Tragedy in Swinburne's *The Tale of Balen* ». *Texas Studies in Literature and Language* 2.25 (été 1983) 484.

[421]. A. C. Swinburne, « The Tale of Balen » dans *The Poems of Algernon Charles Swinburne* (vol.4) (Londres : Chatto and Windus, 1904) 199.

[422]. T. E. Morgan, « The Poetry of Victorian Masculinities » dans *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Ed. J. Bristow (Cambridge : Cambridge University Press, 2000) 216.

D'ailleurs, le titre du poème de Swinburne évacue la scission psychique suggérée par Tennyson afin de faire du personnage un héros à part entière.

La transposition que propose Swinburne est donc à l'opposé de celle du poète lauréat étant donné que « The Tale of Balen » vise à célébrer la chevalerie médiévale sublimée par l'héroïsme tragique des héros qui s'inscrivent, selon l'auteur, dans la droite lignée des personnages de Malory :

> The composition of *Balen* was also partly a response to Tennyson's retelling of the story, published ten years before. Swinburne meant his tale to be more faithful to Malory, whose version, Swinburne implied in the "Dedicatory Epistle," rivals Homer in its representation of the power of fate in human life . . . Swinburne's well-known private rivalry with and occasional derision of Tennyson surely accounted for some of Swinburne's desire to disabuse the public of its mistaken ideas about Malory's virtues. More importantly, he wished to rescue Malory's daring energies from Tennyson's domestication.[423]

Par conséquent, les dernières lignes du poème s'apparentent à une conclusion élégiaque qui permet de rappeler la visée correctrice du poème par rapport à l'œuvre de Tennyson :

> This is the tale that memory writes
> Of men whose names like stars shall stand,
> Balen and Balan, sure of hand,
> Two brethren of Northumberland,
> In life and death good knights. (TB 233)

Cet objectif avait d'ailleurs été annoncé dès la dédicace du poème adressée à la mère de l'auteur : en effet, Swinburne présage une renaissance de la légende arthurienne de Balin et Balan grâce à sa transposition par le biais d'une métaphore printanière. Cette dernière plante dès la dédicace le topos littéraire du cycle des saisons qui sera une constante du poème, comme dans *Idylls of the King* :

> Since the old wild tale, made new, found grace,
> When half sung through, before your face,
> It needs must live a springtide space,
> While April suns grow strong. (TB 155)

Dès lors, cette dissémination des figures métaphoriques du poème dès la dédicace permet d'illustrer à nouveau, comme ce fut le cas pour les poèmes de Morris dédiés à Dante Gabriel Rossetti, la pensée de Derrida selon laquelle la dédicace ne saurait être considérée comme « un hors texte »[424].

L'*hybris* de Balen, digne d'un héros de tragédie antique, naît de son arrogance et de sa volonté de défier tout ce qui peut lui résister comme le temps qui passe, la mort et le destin. Son *hybris* apparaît de façon récurrente tout au long du poème et est mentionnée dès la

[423]. Riehl, « Swinburne's Doublings », 8.
[424]. Derrida, *De la Grammatologie,* 227.

première description du personnage : ainsi, il ne semble faire qu'un avec l'esprit renaissant du printemps qui l'envahit et le pousse à défier la temporalité et la mort :

> And all his life of blood and breath
> Sang out within him : time and death
> Were even as words a dreamer saith
> When sleep within him slackeneth,
> And light and life and spring were one. (TB 157)

Balen est présenté dans cet extrait comme une source de vie insolente qui l'amène à braver les plus terribles aventures :

> And Balen, as a warrior bound
> On search where hope might fear to sound
> The darkness of the deeps of doubt,
> Made entrance through the guardless gate
> As life, while hope in life grows great,
> Makes way between the doors of fate
> That death may pass thereout. (TB 218)

Le véritable ennemi que ce héros pourrait rencontrer n'est pas la mort mais le doute que l'auteur dépeint sous les traits terrifiants d'une profonde obscurité (« The darkness of the deeps of doubt »). La dureté de l'allitération en /d/ confère à ces tréfonds une dimension mortifère signalant au lecteur que la mort du héros ne pourrait émaner que de l'abandon de son courage audacieux qui empêcherait son nom de passer à la postérité. D'ailleurs, le héros swinburnien conserve sa grandeur tragique, soulignée par la dimension cosmique des vers trois et quatre de la citation suivante, dans son agonie même qui témoigne, comme sa vie durant, de son *hybris* :

> So, dying not as a coward that dies
> And dares not look in death's dim eyes
> Straight as the stars on seas and skies
> Whence moon and sun recoil and rise,
> He looked on life and death, and slept. (TB 232)

Le courage impertinent de Balen consiste, paradoxalement, en sa capacité à regarder le destin en face avec une confiance aveugle en l'avenir.

L'*hybris* de Balen le conduit à de nombreuses actions impétueuses qui entraînent des conséquences dévastatrices pour le héros, mais aussi pour tout le royaume arthurien. Dès l'apparition de Balen à la cour d'Arthur, sa conduite fougueuse le mène au crime et lui attire les foudres du roi :

> Swift from his place leapt Balen, smote
> The liar across his face and wrote
> His wrath in blood upon the bloat
> Brute cheek that challenged shame for note
> How vile a king-born knave might be. (TB 160)

La nature impétueuse de Balen est évoquée dans cette citation par la rapidité du rythme créée par l'emploi quasiment exclusif de mots monosyllabiques qui suggère la vivacité de mouvement du chevalier bondissant à l'image de l'œil du lecteur sautant de mots en mots. Le rythme chez Swinburne, qu'il soit chaotique ou mélodieux, est inextricablement lié au sens du vers et illustre cette citation d'Henri Meschonnic :

> Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours. Le rythme est organisation du sens dans le discours. S'il est une organisation du sens, il n'est plus un niveau distinct, juxtaposé. Le sens se fait dans et par tous les éléments du discours.[425]

De nombreux autres morts jalonnent le chemin du fougueux Balen et le conduisent à un enchaînement de fautes tragiques : l'assassinat du frère du roi Pellam, prémisse à la blessure de ce dernier et à la destruction tout entière de son château et de ses terres décrite en des termes apocalyptiques :

> So dire
> The stroke was, when his heart's desire
> Struck, and had all its fill of hate,
> That as the king fell swooning down
> Fell the walls, rent from base to crown,
> Prone as prone seas that break and drown
> Ships fraught with doom for freight. (TB 212)

Swinburne utilise l'image de la mer afin de suggérer l'action dévastatrice du héros couplée à l'inexorabilité du destin. Malgré sa responsabilité dans l'apparition de la « Terre Gaste », Balen se refuse à tout sentiment de culpabilité et confronte son arrogante cécité à la clairvoyance de Merlin :

> And Balen rose and set his eyes
> Against the seer's as one that tries
> His heart against the sea's and sky's
> And fears not if he lives or dies . . . (TB 212)

Le topos de la vision et de l'aveuglement est un motif récurrent de « The Tale of Balen » et apparaît comme une clé de lecture du personnage. L'*hamartia* commise par le héros n'est pas simplement sa succession de meurtres et de blessures commis en raison de sa confiance aveugle en son destin ; en effet, cette dernière est renforcée par son incapacité à voir au-delà des apparences. De fait, Balen est conduit sur le chemin de l'aventure et de la mort par sa mauvaise lecture du sens des visages et des objets rencontrés. Ainsi, lorsqu'une belle jeune fille arrive à la cour d'Arthur portant une épée présentée comme le moyen

[425]. H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (Paris : Verdier, 1982) 70.

d'obtenir la gloire éternelle, Balen se laisse séduire par l'apparence charmante de ce corps de femme :

> Beneath a royal mantle, fair
> With goodly work of lustrous vair,
> Girt fast against her side she bare
> A sword whose weight bade all men there
> Quail to behold her face again. (TB 162)

Cependant, quelques indices sont offerts au lecteur afin de déceler la véritable nature cachée derrière ce masque : l'apparition en tête de vers de « Beneath » montre qu'il s'agit d'une invitation à une lecture en profondeur. De plus, la place de « fair » en contre-rejet indique que la beauté gracieuse de la dame n'est que périphérique, alors que la fourrure de son manteau s'apparente à un indice de sa bestialité latente, de même que l'épée qu'elle porte témoigne de son pouvoir phallique. Par conséquent, tandis que Balen défie le ciel en retirant l'épée de la ceinture, Merlin, unique détenteur de clairvoyance du poème, tente d'ouvrir les yeux du héros sur le maléfice caché derrière un masque de pureté virginale :

> "The falsest damosel she is
> That works men ill on earth, I wis,
> And all her mind is toward but this,
> To kill as with a lying kiss
> Truth, and the life of noble trust. (TB 173)

La jeune fille, dont la haine trouve son origine dans sa concupiscence, possède comme alliée la Dame du Lac, traditionnelle bienfaitrice d'Arthur. La volonté de Swinburne de se démarquer des transpositions élaborées par Tennyson en restant fidèle à l'hypotexte de Malory est particulièrement perceptible grâce à sa recréation du personnage qui présente la même ambiguïté que l'héroïne médiévale : en effet, la Dame du Lac est à la fois celle qui permet à Arthur d'accéder à la tête du royaume en lui fournissant Excalibur, mais également la meurtrière de la mère de Balen et Balan. L'ambivalence du personnage est illustrée grâce au portrait dressé par Swinburne qui met en exergue son regard fuyant et menaçant à l'opposé de son apparente beauté :

> For as he bound him thence to fare,
> Before the stately presence there
> A lady like a windflower fair,
> Girt on with raiment strange and rare
> That rippled whispering round her, came.
> Her clear cold eyes, all glassy grey,
> Seemed lit not with the light of day
> But touched with gleams that waned away
> Of quelled and fading flame. (TB 169)

Le champ lexical dominant est celui de l'apparence insaisissable (« seemed », « like », « waned away », « fading ») justifiée par la confrontation entre deux points de vue antithétiques sur le personnage : celui d'Arthur qui révère la bienfaitrice du royaume et celui de Balen qui fait d'elle un être monstrueux : « This water-snake of poisonous tongue » (TB 171). Le flou qui entoure à nouveau le personnage évoque le flou pictural de Turner, que nous avons déjà eu l'occasion de souligner au niveau de l'écriture de l'auteur. Ce halo qui se retrouve également au niveau de la caractérisation des personnages vise à effacer les contours précis de la typologie taxinomique proposée par Tennyson au sujet de la féminité.

Tout au long du poème, les êtres se révèlent sous des visages méconnaissables. Il n'est qu'à citer le personnage de Merlin qui multiplie les apparitions auprès de Balen incapable de lever le voile de l'apparence. D'ailleurs, lorsque le mage se présente aux deux frères sur le chemin de l'aventure, cet épisode rappelle l'apparition de Jésus Christ aux deux fidèles sur la route d'Emmaüs (Luc 24 13-32) :

> . . . Again they spied from far draw near
> The presence of the sacred seer,
> But so disguised and strange of cheer
> That seeing they knew not him. (TB 185)

Une fois de plus dans le poème, vision ne rime pas avec révélation. Il en est de même dans l'épisode biblique car Jésus apparaît devant ses fidèles qui ne le reconnaissent pas de prime abord : « Mais leurs yeux étaient empêchés de le reconnaître » (Luc 24-16)[426]. Les deux hommes marchent aux côtés du Messie ressuscité déplorant sa mort et doutant de sa nature divine ; ce n'est que lorsque Jésus rompt le pain que leurs yeux se décillent : « Alors leurs yeux s'ouvrirent et ils le reconnurent ; mais il disparut de devant eux » (Luc 24-31). Balen et Balan ne parviennent à la découverte de l'identité de Merlin que lorsque ce dernier rompt avec eux le secret des évènements futurs les conduisant sur le chemin de la tragédie et de la gloire.

L'aveuglement des deux frères trouve son point culminant lors de leur affrontement final, « the blind and fateful fight » (TB 226), exemple d'ironie tragique par excellence. Ainsi, Swinburne insiste sur la nuit dans laquelle les deux combattants sont plongés en raison de leur ignorance : « . . . But dark the visors were as night / That hid from Balen Balan's face, / And his from Balan . . . » (TB 225). La proximité des deux noms dans l'avant-dernier vers montre le lien gémellaire de Balen et Balan tout en mettant en relief leur tragique aveuglement. Dès lors, « The Tale of Balen » peut être lu comme l'occasion pour l'auteur d'amener le lecteur à réfléchir métatextuellement sur l'acte de lecture en lui montrant combien les interprétations

[426]. *La Sainte Bible*, 804.

peuvent être erronées, comme ce fut le cas pour Tennyson, victime selon Swinburne d'une erreur d'interprétation quant à la valeur des personnages des hypotextes médiévaux. Voir ou lire ne signifie pas déchiffrer. Par conséquent, afin d'aider le lecteur dans sa quête herméneutique, de nombreux indices proleptiques concernant le dénouement jalonnent le récit. Balen, le héros tragique à l'orgueil démesuré, ne cesse de punir ironiquement des personnages qui font montre de la même *hybris* que lui. Ses actions rétributrices commencent par le meurtre du roi d'Irlande, Launceor :

> . . . but fain would Mark have known
> The strong knight's name who had overthrown
> The pride of Launceor, when it shone
> Bright as it now lay dark. (TB 185)

Le destin funeste qui conduit Launceor de la grandeur vers la décadence n'est que l'annonce de la propre fin du héros dont la force chevaleresque hors pair finira par être réduite à néant. Balen agit donc comme instrument de *némésis* afin de punir l'orgueil du roi d'Irlande et le conduire malgré lui vers l'humilité.

Il en est de même pour la cour tout entière du roi Pellam dont l'*hybris* est rendue perceptible dans la périphrase suivante : « that place of pride » (TB 208). La stérilité de ce lieu de démesure est d'ailleurs annoncée par la description expressionniste de l'atmosphère entourant le château lors de sa première apparition devant les yeux de Balen :

> Above it seemed the sun at noon
> Sad as a wintry withering moon
> That shudders while the waste wind's tune
> Craves ever none may guess what boon,
> But all may know the boon for dire.
> And evening on its darkness fell
> More dark than very death's farewell,
> And night about it hung like hell,
> Whose fume the dawn made fire. (TB 203)

Dans ce lieu démoniaque, Balen est introduit telle la main de Dieu (« as God's fire-fraught thunder » (TB 209)) afin de punir les membres de la cour de Pellam, pour commencer Garlon, double de Launceor et par conséquent de Balen, qui finit assassiné par ce dernier. Tous ces doubles de Balen jouent le rôle de miroirs dans lesquels, cependant, le héros est incapable de déceler son image et celle de son avenir. L'ironie tragique de l'aventure culmine, comme nous l'avons déjà signalé, lors de l'affrontement final de Balen avec Balan : une fois de plus, seul le lecteur est amené à déchiffrer les indices qui sont pourtant offerts aux personnages, alors que Balen et Balan sont condamnés au vide herméneutique et à l'inaptitude à déceler leur double qui se dresse en face d'eux. De fait, Balan, fourvoyé par le changement

de bouclier qu'a opéré son frère avant de se rendre au combat, est incapable de dépasser le stade de la lecture afin d'accéder à celui de l'interprétation :

> The two swords girt that Balen bare
> Gave Balan for a breath's while there
> Pause, wondering if indeed it were
> Balen his brother, bound to dare
> The chance of that unhappy quest :
> But seeing not as he thought to see
> His shield, he deemed it was not he,
> And so, as fate bade sorrow be
> They laid their spears in rest. (TB 225)

Néanmoins, la cécité de Balen est le pivot paradoxal de la grandeur chevaleresque du héros de Swinburne : seul son aveuglement permet au protagoniste de trouver la force de braver le destin, ce qui constitue la véritable définition de l'héroïsme : « In each case the characters conform to Swinburne's concept of the hero – one who recognizes the overwhelming power of fate, accepts its inevitability, and assumes responsibility for his actions »[427]. Ce paradoxe est une illustration de la pensée stoïcienne qui met en scène un monde gouverné par l'*heïmarmênê* (le destin) et la *pronoïa* (la providence) rejetant le hasard du monde épicurien. Dès lors, tout l'enjeu de l'éthique stoïcienne est la tension existant « entre la reconnaissance fataliste de l'ordre cosmique et le volontarisme de l'épreuve de soi . . . »[428]. Balen, en héros stoïcien, se trouve pris au piège de ce conflit entre la soumission à l'inexorabilité du destin et l'audace qui le pousse, toutefois, à défier ce dernier, bien que ce combat soit perdu par avance.

L'omniprésence et la toute-puissance de la fatalité dans le poème est perceptible dans la forme de ce dernier tout d'abord : Martin Bidney souligne que la forme de la ballade utilisée par Swinburne pour « The Tale of Balen » – reposant sur l'utilisation de très fréquentes répétitions, de termes monosyllabiques qui confèrent au poème une simplicité lexicale – permet de faire un lien avec « The Lady of Shalott » de Tennyson du point de vue formel mais aussi thématique car les deux œuvres visent à mettre en exergue la force du destin :

> The sense of all things flowing toward a preordained, ineluctable terminus allies Swinburne's re-creation of a medieval tale with Tennyson's, and it allies their stanza forms, even though Swinburne also invigorates many of his "Lady of Shalott" stanzas with the frenzy of sealike sword clash. In the end all things flow to the sea, on which one gazes calmly.[429]

---

[427]. R. Cochran, « Swinburne's Fated Lovers in *Tristram of Lyonesse* ». *Tristania : a Journal Devoted to Tristan Studies* 1-2. 13 (automne 1987- printemps 1988) 53.
[428]. C. Godin. *Dictionnaire de philosophie* (Paris : Editions du Temps, 2004) 1255.
[429]. M. Bidney, « Virtuoso Translations as Visions of Water and Fire : the Elemental Sublime in Swinburne's Arthurian Tale and Balmont's Medieval Georgian Epic ». *MLQ (Modern Language Quaterly)* 4.59 (déc. 1998) 434.

Telle la Dame d'Escalot condamnée à la mort après avoir bravé le destin, Balen est lui aussi, en tant que héros tragique, condamné par son *hybris* au trépas. De plus, la forme répétitive de ballade est complétée par la mention récurrente du cycle et de l'inexorabilité du temps qui passe : ainsi, chaque chapitre s'ouvre sur un moment de la journée ou sur une saison différente qui nous conduisent du matin jusqu'à la nuit et du printemps jusqu'à l'hiver de la mort des deux héros. Enfin, Rebecca Cochran fait remarquer que l'organisation de « The Tale of Balen » se démarque des hypotextes médiévaux : en effet, l'enchaînement des évènements se veut chronologique contrairement au *Morte D'Arthur* qui mêle prolepses prophétiques, notamment par le biais du personnage de Merlin, et analepses comme au début du livre 2 rappelant la difficile arrivée au pouvoir d'Arthur :

> Swinburne restructures the opening of the Balin episode in Malory in order to tell the story chronologically. He also deletes those prophecies of Merlin which are irrelevant to Balen's story and which Malory uses as linking devices to episodes recounted much later in his narrative. For instance, Merlin's prediction of the Quest and of his own entrapment is omitted. In this way, Swinburne tightens the structure and presents a self-contained tale that heightens its tragic sublimity by accenting the inevitable chain of events.[430]

Swinburne met constamment en exergue le lien unissant fatalement la vie et la mort qui revient tel le refrain de cette ballade arthurienne ; d'ailleurs, malgré son aveuglement tragique, Balen perçoit dès le début ce rapport inextricable :

> But alway through the bounteous bloom
> That earth gives thanks if heaven illume
> His soul forefelt a shadow of doom,
> His heart foreknew a gloomier doom,
> Than closes all men's equal ways. (TB 158)

Le roi Arthur dans « The Tale of Balen » fait l'expérience de la même intuition lors de sa confrontation avec son fils adultère Mordred. Ainsi, Swinburne est le seul auteur victorien à avoir conservé cet épisode hypotextuel scandaleux, pour le public de lecteurs du XIX^{e}, de la relation du souverain de Camelot avec la reine Morgause, épouse du roi Lot, à l'origine de la naissance de celui qui le conduira à la mort. La fin du roi Lot est l'occasion de la réunion sur la même scène de tous les personnages de cette tragédie parallèle à celle de Balen et leur confrontation met en relief la complémentarité entre Eros et Thanatos :

> The splendour of her sovereign eyes
> Flashed darkness deeper than the skies
> Feel or fear when the sunset dies
> On his that felt as midnight rise
> Their doom upon them, there undone
> By faith in fear ere thought could yield
> A shadow sense of days revealed,

[430]. R. Cochran, « An assessment of Swinburne's Arthuriana » dans *King Arthur through the Ages (vol. 2)*. Ed. V. M. Lagorio et M. Leake Day (New York : Garland Publishing Inc., 1990) 77-78.

The ravin of the final field,
The terror of their son. (TB 195)

Le passage révèle une fois de plus l'importance de la thématique du regard car celui de la reine devient le miroir proleptique de sa destinée et de celle d'Arthur, c'est-à-dire l'accomplissement inexorable du destin. Pourtant, Arthur et Morgause se distinguent de leur compagnon Balen dans la mesure où la fatalité est pour eux une source de terreur et d'angoisse :

And glorious was the funeral made,
And dark the deepening dread that swayed
Their darkening souls whose light grew shade
With sense of death in birth. (TB 195)

La pesante allitération en /d/ du passage conduit à deux oxymores qui lient inexorablement la vie et la mort (« light grew shade », « death in birth »). La peur de ce cycle infernal contraste avec l'acceptation sans retenue du cours des évènements par Balen dont la grandeur stoïque lui confère la force de s'écrier « Be it life or death, my chance I take . . . » (TB 224) et fait de la sorte écho à l'*Amor Fati* nietzschéen[431] souligné par Sébastien Scarpa au sujet des œuvres, mais également de la vie de l'auteur : « . . . la doctrine de l'*amor fati* […] gouverne l'œuvre de Swinburne comme elle a gouverné son existence, c'est-à-dire la volonté d'approuver la vie dans la totalité de ses aspects physiologiques, affectifs et tragiques »[432].

L'héroïsme de Balen réside donc dans sa paradoxale volonté de défier le destin tout en acceptant d'être le jouet de ce dernier et évoque, par conséquent, la définition de l'héroïsme par Nietzsche dans *Le Gai Savoir* : « 268. Qu'est-ce qui rend héroïque ? Aller à la fois au-devant de sa suprême souffrance et de sa suprême espérance »[433]. D'ailleurs, la fragilité de la destinée du chevalier, et à travers lui de tous les hommes, est évoquée par le biais de sa comparaison à un roseau « like a rain-bruised reed » (TB 225). Cette image n'est pas sans rappeler la philosophie de Pascal qui fait de l'homme l'être le plus fragile mais dont la grandeur naît de sa pensée. Pour Swinburne, l'homme est également un roseau fragile mais dont la grandeur vient de son combat paradoxalement don quichottesque et lucide contre le destin comparé à un vent destructeur : « Aloud and dark as hell or hate / Round Balen's head the wind of fate / Blew storm and cloud from death's wide gate . . . » (TB 214). La nature devient alors le théâtre, mais également le spectateur indifférent, de l'affrontement entre

[431]. « *Amor Fati* : que ceci soit désormais mon amour ! Je ne ferai pas de guerre contre la laideur ; je n'accuserai point, je n'accuserai pas même les accusateurs. Détourner le regard : que ceci soit ma seule négation ! Et à tout prendre : je veux à partir d'un moment n'être plus autre chose que pure adhésion ! » F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*. Trad. P. Klossowski (Paris : Gallimard, 1967) 177.
[432]. S. Scarpa, *Algernon Charles Swinburne et les enjeux post-romantiques de la création*. Thèse de doctorat. (Grenoble : Université Stendhal, 2007) 229.
[433]. F. Nietzsche, *Le Gai savoir* (Paris : Gallimard, 1967) 172.

l'homme et le destin alors que la victoire de ce dernier ne peut être évitée. Ainsi, les jours se succèdent de manière impassible méprisant les joies et les malheurs de l'espèce humaine dont la vie n'est qu'éphémère :

> Each day that slays its hours and dies
> Weeps, laughs, and lightens on our eyes,
> And sees and hears not : smiles and sighs
> As flowers ephemeral fall and rise
> About its birth, about its way,
> And pass as love and sorrow pass,
> As shadows flashing down a glass,
> As dew-flowers blowing in flowerless grass,
> As hope from yesterday. (TB 175)

Le rythme iambique des vers cinq, six et sept concourt à renforcer la structure symétrique de « About its birth, about its way » composé de quatre pieds dans chaque hémistiche, à l'image de la régularité cyclique implacable des jours qui s'enchaînent.

La même inexorabilité est également perceptible chez un autre élément naturel pris à témoin par l'auteur de la fragilité de la vie humaine : « . . . the sea's own sovereign word / That mocks our mortal ken . . . » (TB 191). Comme les jours qui se succèdent indifférents, la mer écrase de son bruit assourdissant le cri de la détresse humaine. D'ailleurs, Swinburne utilise l'image de la mer dans un autre passage de « The Tale of Balen » afin de décrire la violence du combat entre Balen et Launceor à l'image de la force du destin qui écrase les combattants :

> As the arched wave's weight against the reef
> Hurls, and is hurled back like a leaf
> Storm-shrivelled, and its rage of grief
> Speaks all the loud broad sea in brief,
> And quells the hearkening hearts of men,
> Or the crash of overfalls
> Down under blue smooth water brawls
> Like jarring steel on ruining walls,
> So rang their meeting then.
>
> As wave on wave shocks, and confounds
> The bounding bulk whereon it bounds
> And breaks and shattering seaward sounds
> As crying of the old sea's wolves and hounds
> That moan and ravin and rage and wail,
> So steed on steed encountering sheer
> Shocked, and the strength of Launceor's spear
> Shivered on Balen's shield, and fear
> Bade hope within him quail. (TB 177)

L'extrait est dominé, comme toute la poésie de Swinburne, par une surdétermination auditive dominée par la pesanteur liée à l'omniprésence de mots monosyllabiques, d'assonances,

d'allitérations, de polyptotes et de répétitions. L'oreille du lecteur, noyée par tous ces sons répétitifs, se trouve de la sorte confrontée à un constant sac et ressac sonore (« hurls » / « hurled back », « wave on wave », « bounding » / « bounds », « steed on steed ») pour suggérer le mouvement de va-et-vient épique de leur combat. De même, le rythme à prédominance iambique des vers « That moan and ravin and rage and wail, / So steed on steed encountering sheer / Shocked » recrée le galop des chevaux avant la brusque entrée en contact illustrée par la rupture prosodique mise en relief par le rejet de « Shocked ». Ce dernier s'inscrit dans une allitération en /ch/ présente dans les mots « sheer », « shocked », « shivered » et « shield » permettant au lecteur d'entendre, de surcroît, par le biais de cette chuintante, le souffle des deux combattants qui essaient de faire plier le destin en leur faveur. La force écrasante de ce dernier est suggérée par la saturation sonore mais aussi par la présence de l'image effrayante de la mer détruisant tout sur son passage qui évoque la définition du Sublime par Edmund Burke dans *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. En effet, le Sublime acquiert une dimension sombre, terrifiante sous la plume de ce philosophe : « Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du sublime, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir »[434]. Le choix de l'image aquatique n'est pas anodin car Burke souligne que la confrontation avec la mer est celle qui est la plus à même de faire naître le sentiment du Sublime : « Des nombreuses causes de cette grandeur, la terreur qu'inspire l'océan est la plus importante »[435].

Swinburne dresse par le biais de « The Tale of Balen » un tableau très sombre de la condition de l'homme terrassé par l'inexorabilité du temps qui passe et de la mort. Cependant, l'auteur tente de conférer au héros médiéval chevaleresque une gloire littéraire éternelle grâce à la paradoxale volonté de Balen de défier le destin tout en acceptant son inéluctabilité et s'inscrit en adéquation avec l'analyse donnée par Sébastien Scarpa de l'intérêt de Swinburne pour le Moyen Âge :

> Toutefois, contrairement à Scott, Southey, Coleridge, Ruskin, Carlyle ou même Morris, qui furent tous des médiévalistes passionnés, Swinburne ne concevait pas le Moyen Âge comme une période harmonieuse au cours de laquelle l'Occident jouissait d'une stabilité culturelle, politique et sociale. Bien au contraire, ce qu'il idéalisait dans cette ère

[434]. E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Trad. B. Saint Girons (Paris : Librairie philosophique, 1990, 1998) 84.
[435]. Burke, *Recherche philosophique*, 102.

> méconnue, c'était l'héroïsme tragique dont quelques hommes surent faire preuve en ces temps chaotiques d'obscurantisme et d'oppression religieuse.[436]

L'auteur offre la même double dimension tragique et stoïque à deux autres héros médiévaux, Tristram et Iseult, victimes également, selon lui, de la main de Tennyson.

2. L'amour transcendé par le destin

Comme « The Tale of Balen », les transpositions de Swinburne de la légende de Tristan et Iseult présentent un fort lien architextuel avec la tragédie antique. De fait, une fois de plus, Swinburne fait du destin la clé de l'existence de ces personnages et ses deux poèmes « Tristan und Isolde », mais surtout « Tristram of Lyonesse », s'apparentent à une démonstration de la toute-puissance de la fatalité. Ainsi, dans « Tristan und Isolde », le destin est mentionné en tout début et toute fin de poème dans une structure syntaxique construite en chiasme montrant de la sorte son omniprésence et le piège auquel la condition humaine se trouve condamnée : « Fate, out of the deep sea's gloom, . . . / More deep than the wide sea's womb, / Fate »[437]. Le poème, en raison de l'emploi de la forme germanique des noms des personnages, s'apparente à un hommage à l'opéra de Wagner qui influença l'auteur, notamment au sujet du rôle dominant à accorder au destin. Dans ce minuscule poème, Swinburne réutilise la fusion métaphorique au cœur de « Tristram of Lyonesse », composé un an auparavant, entre le poids du destin et l'image écrasante des vagues. Ce lien est illustré au niveau prosodique par le style à la fois oxymorique de l'auteur, évoquant de la sorte le flux et le reflux de la mer, et répétitif, tel le mouvement cyclique des vagues. De plus, la présence de la mer crée un autre écho intertextuel avec l'opéra de Wagner dont l'Acte I s'ouvre sur les flots, en tant que théâtre de la tragédie des deux amants, et se clôt dans le dernier acte par le chant final d'Isolde sur le corps de Tristan défunt (*Liebestod*) appelant de ses vœux l'accomplissement du destin, c'est-à-dire la mort comparée à une noyade des sens dans un bonheur synesthésique ultime.

Le dernier chapitre de « Tristram of Lyonesse » commence par une ode lyrique au destin qui fait de ce dernier l'alpha et l'oméga de l'existence humaine :

> Fate, that was born ere spirit and flesh were made,
> The fire that fills man's life with light and shade ;
> The power beyond all godhead which puts on
> All forms of multitudinous unison,
> A raiment of eternal change inwrought
> With shapes and hues more subtly spun than thought,

[436]. Scarpa, *Algernon Charles Swinburne*, 50.

[437]. A. C. Swinburne, « Tristan und Isolde » dans *The Poems of Algernon Charles Swinburne in Six Volumes*. (vol. 5) (Londres : Chatto and Windus, 1904) 138.

Where all things old bear fruit of all things new
And one deep chord of change unchanging, shadow and light
Inseparable as reverberate day from night ;
Fate, that of all things save the soul of man
Is lord and God since body and soul began ;
Fate, that keeps all the tune of things in chime ;
Fate, that breathes power upon the lips of time . . . [438]

Dans cette citation, le destin est décrit comme l'instance supérieure qui préside au changement éternel, la vie et la mort ne cessant d'alterner selon un plan immuable et inexorable comme le jour et la nuit se succèdent. Afin de traduire ce paradoxe de l'existence condamnée à un cycle constant, l'auteur utilise un polyptote oxymorique « change unchanging » ; de même, la construction cyclique du poème vient renforcer ce retour du même caché derrière le masque du changement. En effet, le premier et le dernier chapitres s'évoquent l'un l'autre : le Prélude est une ode lyrique à l'amour, alors que le dernier chapitre est une ode au destin. Néanmoins, ces deux chapitres sont construits symétriquement et présentent de nombreux échos comme en témoigne l'incipit du poème qui n'est pas sans rappeler le début du dernier chapitre cité précédemment :

Love, that is first and last of all things made,
The light that has the living world for shade,
The spirit that for temporal veil has on
The souls of all men woven in unison,
One fiery raiment with all lives inwrought
And lights of sunny and starry deed and thought,
And always through new act and passion new
Shines the divine same body and beauty through,
The body spiritual of fire and light
That is to worldly noon as noon to night . . . (TL 5)

Amour et destin sont donc mis en résonnance par le biais de répétitions mais aussi de structures syntaxiques symétriques. David G. Riede remarque que cette composition en écho ne se limite pas aux deux premiers chapitres mais concerne l'ensemble du poème :

> The overall structure, moreover, is antiphonal in the same sense as that of "By the North Sea". In addition to the awesome antiphonal response of the first forty-four lines of the "Prelude" in the first forty-four of the final book, "The Sailing of the Swan", the poem continually picks up and metamorphoses images clusters and ideas. Allusions to Merlin's imprisonment by Nimue, for example, run throughout the poem, subtly shifting meaning in different contexts. Swinburne said he was "stimulated" by the music of Wagner when writing *Tristram of Lyonesse*, and his statement is not surprising, for even more than in "Hesperia", *Erechtheus*, or "On the Cliffs", the verse reverberates with the continually present, continually metamorphosing leitmotives of the Wagnerian opera.[439]

[438]. A. C. Swinburne, « Tristram of Lyonesse » dans *The Poems of Algernon Charles Swinburne* (vol. 4) (Londres : Chatto and Windus, 1904) 133.
[439]. D. G. Riede, *Swinburne. A Study of Romantic Mythmaking* (Charlottesville : University Press of Virginia, 1978) 190.

Finalement, le destin vient supplanter l'amour dans son rôle de force dominante de l'existence humaine. D'ailleurs, le poème se clôt sur l'assertion de la toute-puissance de la destinée, représentée symboliquement par le pouvoir de la mer qui vient engloutir les corps des deux amants, comme la fatalité avait fait d'eux durant leur vie des fétus de paille ballotés par les flots :

> . . . till at last
> On these things too was doom as darkness cast :
> For the strong sea hath swallowed wall and tower,
> And where their limbs were laid in woful hour
> For many a fathom gleams and moves and moans
> The tide that sweeps above their coffined bones
> In the wrecked chancel by the shivered shrine. (TL 150-51)

La circularité du poème dominé par la présence du destin vise à montrer que la vie des hommes se résume à être le jouet de la Fortune et à être à la merci de sa roue qui élève puis conduit à sa perte chaque vie[440] :

> So rolls the great wheel of the great world round,
> And no change in it and no fault is found,
> And no true life of perdurable breath,
> And surely no irrevocable death.
> And day after day night comes that day may break,
> And day comes back for night's reiterate sake.
> Each into each dies, each of each is born :
> Day past is night, shall night past not be morn ? (TL 55)

Le pouvoir destructeur de la roue de la destinée est suggéré par la lourdeur prosodique du premier vers qui se termine par la succession de trois mots monosyllabiques accentués et par la répétition de « great » dans le même vers mettant en exergue la toute-puissance de la Fortune. Enfin, le mouvement circulaire de cette roue est représenté par l'intrication dans les quatre derniers vers du jour et de la nuit – comme dans l'Acte II de l'opéra de Wagner reposant sur cette même opposition – qui illustre le goût de Swinburne pour les associations antinomiques tout particulièrement développé dans « Tristram of Lyonesse », pour citer Rebecca Cochran :

> The "Prelude" also introduces, through its extensive use of oxymoronic phrases and paradoxes, another major theme : everything in the universe is dependent on and nourished by its complementary opposite. . . . Because this interdependency is cyclical – one thing must die so that its opposite may live – change does and does not exist. Swinburne makes special use of seasonal and diurnal rhythms to illustrate this unalterable but edifying pattern in nature.[441]

[440]. Cette référence mythologique à Fortune évoque un tableau d'Edward Burne-Jones intitulé *The Wheel of Fortune* (1875) représentant la déesse qui se dresse de toute sa grandeur et écrase les corps d'un esclave, d'un roi et d'un poète par le biais de l'immense roue qu'elle manipule.
[441]. Cochran, « An assessment of Swinburne's Arthuriana », 70.

Le destin domine donc l'amour mais il supplante également Dieu dans sa toute-puissance. Ainsi, l'ode lyrique consacrée au destin s'avère également être une diatribe acerbe contre le Dieu des chrétiens que Swinburne accuse de simonie accordant son amour ou son pardon en échange de compensations financières ou de prières :

> Fate that in gods's wise is not bought and sold
> For prayer or price of penitence or gold ;
> Whose law shall live when life bids earth farewell,
> Whose justice hath for shadows heaven and hell ;
> Whose judgement into no god's hand is given,
> Nor is its doom not more than hell or heaven . . . (TL 134)

De plus, le destin est présenté avec un visage beaucoup plus compatissant envers Tristram et Iseult car, bien qu'il soit responsable de leur sort tragique, il leur accorde la mort en tant que délivrance à leurs tourments, comme le remarque Antony H. Harrison : « Fate in the end is a far more benevolent deity than man's God or than men can understand. It bestows death and promises no punishment for joy . . . . Fate alone, in fact, promises the traditionally desired consummation to courtly passion : release »[442]. A l'opposé, Dieu, sous la plume de Swinburne, est dénué de pitié se complaisant dans l'humiliation de ses fidèles ; ce qui explique le rejet de celui-là par Iseult préférant confier sa vie au destin :

> For haply, seeing, my heart would break for fear,
> And my soul timeless cast its load off here,
> Its load of life too bitter, love too sweet,
> And fall down shamed and naked at thy feet,
> God, who wouldst take no pity of it . . . (TL 83)

Par conséquent, nulle surprise que Dieu devienne l'allié d'Iseult de Bretagne dans sa quête de vengeance motivée par son « ressentiment », que Nietzsche qualifie de morale des faibles[443], afin de réparer son humiliation par Tristram :

> "How long, till thou do justice, and my wrong
> Stand expiate ? O long-suffering judge, how long ?
> Shalt thou not put him in mine hand one day
> Whom I so loved, to spare not but to slay ? (TL 107)

Pour Swinburne, l'homme semble être devenu l'ombre de lui-même dominé par ce Dieu de colère qui le condamne à une religion de la peur et de la culpabilité :

> That sovereign shadow cast of souls that dwell
> In darkness and the prison-house of hell
> Whose walls are built of deadly dread, and bound
> The gates thereof with dreams as iron round,
> And all the bars therein and stanchions wrought
> Of shadow forged like steel and tempered thought

[442]. A. H. Harrison, « Swinburne's *Tristram of Lyonesse* : Visionary and Courtly Epic » dans *Tristan and Isolde : a Casebook.* Ed. J. Tasker Grimbert (New York : Garland Publishing Inc, 1995) 318.
[443]. Voir Nietzsche, *La Généalogie de la morale*. Ed. Jacques Deschamps (Paris : Nathan, 1981).

And words like swords and thunder-clouded creeds
And faiths more dire than sin's most direful deeds :
That shade accursed and worshipped, which hath made
The soul of man that brought it forth a shade
Black as the womb of darkness, void and vain,
A throne for fear, a pasturage for pain,
Impotent, abject, clothed upon with lies,
A foul blind fume of words and prayers that rise,
Aghast and harsh, abhorrent and abhorred,
Fierce as its God, blood-saturate as its Lord . . . (TL 136)

Sa condamnation virulente de la religion est une nouvelle référence à la philosophie de Nietzsche et, tout particulièrement, à un passage du *Gai savoir* dans lequel l'auteur invite les hommes à se débarrasser définitivement de Dieu : « Après que le Bouddha fut mort, on montra encore des siècles durant son ombre dans une caverne – ombre formidable et effrayante. Dieu est mort : mais telle est la nature des hommes que des millénaires durant peut-être, il y aura des cavernes où l'on montrera encore son ombre. Et quant à nous autres – il nous faut vaincre son ombre aussi ! »[444]. La citation de Swinburne repose sur l'omniprésence du champ lexical des profondeurs obscures dans lesquelles les hommes demeurent prisonniers, incapables de s'extraire du piège des illusions entretenues par la religion. Seuls les héros swinburniens comme Tristram et Iseult acceptent de supplanter le culte désormais vide de la religion par celui de la Fortune. Ce passage témoigne d'un des aspects de la personnalité et de l'art de Swinburne qui choqua tant ses contemporains, c'est-à-dire son antithéisme virulent (« . . . anti-theism is the most sincere and consistent strain in the work of [Swinburne] »[445]), qui fait de son œuvre un écho à celle de Nietzsche célébrant la « mort de Dieu » et l'avènement du Surhomme.

Le poids de la destinée, cette force maîtresse des œuvres arthuriennes de Swinburne, est rendue également perceptible par la présence d'ironie tragique, comme ce fut le cas dans « The Tale of Balen » lorsque les deux frères incapables de se reconnaître se tuent mutuellement. Ici, l'ironie naît, bien sûr, de l'absorption du philtre qui conduit Tristan et Iseult, bien malgré eux, à la passion. En effet, l'auteur insiste sur l'absence d'amour chez les deux êtres avant leur geste fatal : « Yet was not love between them, for their fate / Lay wrapt in its appointed hour at wait, / And had no flower to show yet, and no sting . . . » (TL 17). En cela, Swinburne se rapproche de la version élaborée par Wagner qui pousse, toutefois, le trait à son paroxysme lorsque dans l'Acte I le philtre qu'Isolde souhaite faire boire à Tristan est

444. Nietzsche, *Le Gai savoir,* 125.
445 . H. J. C.Grierson, *Swinburne* (Londres : Green and Co, 1953, 1959) 10.

celui de la mort afin de le punir d'avoir assassiné Morholt, son promis. Dans la version de Swinburne, Tristram demande innocemment à Iseult de porter un toast avec elle :

> For Tristram being athirst with toil now spake,
> Saying, Iseult, for all dear's love's labour's sake
> Give me to drink, and give me for a pledge
> The touch of four lips on the beaker's edge. (TL 36)

En posant leurs lèvres innocentes sur la coupe, les héros ignorent que c'est leur mort qu'ils embrassent sous l'emprise du destin. D'ailleurs, l'image des quatre lèvres unies sera à nouveau utilisée par Swinburne lors de leur dernier baiser : une fois de plus, l'auteur joue sur la circularité en créant un écho entre leur premier et leur dernier geste d'amour : « And their four lips became one silent mouth » (TL 148).

Lors de l'épisode du philtre, Swinburne choisit de modifier sa source hypotextuelle, *Sir Tristrem* publié par Sir Walter Scott, car c'est la main innocente d'Iseult qui verse l'aphrodisiaque contrairement au texte médiéval[446], et à la version de Wagner, qui font de Brangwain l'agent du destin, pour citer Rebecca Cochran :

> Swinburne alters from his source the manner in which the liquid is consumed, as well as its meaning, because he sees in it the potential for a complex symbol. In *Tristram of Lyonesse* it is Iseult, not Brangwain, who accidentally serves the drink intended for her and Mark on their wedding night. This version is more plausible than the original episode, since there is no evidence that Iseult is aware of the power of the potion. Moreover, because Iseult in ignorance and innocence seals the fate of herself and Tristram, the tragic irony of the scene is intensified.[447]

L'ironie tragique de l'épisode du philtre vient surtout du fait qu'il fait suite à l'évocation et la méditation de l'histoire de Morgause et d'Arthur par les deux amants. En effet, comme dans « The Tale of Balen », Swinburne mentionne la relation adultère entre le souverain de Camelot et l'épouse du roi Lot. Cependant, dans « Tristram of Lyonesse », Swinburne souligne que la relation adultère entre Arthur et Morgause se double d'un inceste car cette dernière n'est autre que sa demi-sœur. Iseult se lamente sur le sort de ces deux êtres à la stature royale qui se retrouvent piégés par le destin et la future épouse du roi Marc n'hésite pas à condamner la lâcheté de Dieu qui n'est pas intervenu afin d'éviter cette *hamartia* :

> And as one moved and marvelling Iseult said :
> "Great pity it is and strange it seems to me
> God could not do them so much right as we,
> Who slay not men for witless evil done ;
> And these the noblest under God's glad sun
> For sin they knew not he that knew shall slay,
> And smite blind men for stumbling in fair day.
> What good is it to God that such should die ?

446. Erceldoune, *Sir Tristrem,* 102.
447. Cochran, « Swinburne's Fated Lovers », 55.

Shall the sun's light grow sunnier in the sky
Because their light of spirit is clean put out ?" (TL 25)

Antony H. Harrison remarque le lien architextuel avec la tragédie antique que cet épisode permet de renforcer car les réflexions compatissantes émises par Tristram et Iseult au sujet de la mésaventure d'Arthur et de Morgause jouent la même fonction que celle du chœur grec :

> The first discussion is placed as a prelude to Tristram and Iseult's drinking of the love potion, and serves much the same function as a foreboding chorus would in a Greek tragedy. Here unaware of the ironic significance of their conversation for their own lives, Tristram and Iseult openly speculate on the accidental relationship between Arthur and Morgause, whose "sin", like that predestined for Tristram and Iseult, was both unavoidable and fatal.[448]

Néanmoins, l'ironie tragique n'est pas uniquement représentée par l'épisode de la mésaventure d'Arthur et de Morgause précédant celle de Tristram et Iseult, car tous les personnages clés du poème en sont aussi victimes : Iseult de Bretagne se méprend sur l'attachement à son nom de Tristram : « "This name of mine was worn of one long dead, / Some sister that he loved . . . » (TL 65). Les remerciements adressés à Dieu par Marc après la nuit de noces qu'il pense avoir passée avec son épouse toute rose encore du plaisir que lui offrit son amant sont des plus ironiques et transforment Marc en roi naïf et ridicule :

And the king waking saw beside his head
That face yet passion-coloured, amourous red
From lips not his, and all that strange hair shed
Across the tissued pillows, fold on fold,
Innumerable, incomparable, all gold,
To fire men's eyes with wonder, and with love
Men's hearts . . . .
And the king marvelled, seeing with sudden start
Her very glory, and said out of his heart ;
"What have I done of good for God to bless
That all this he should give me, tress on tress,
All this great wealth and wondrous ? Was it
That in mine arms I had all night to kiss,
And mix with me this beauty ? . . .
Have I not sinned, that in this fleshly life
Have made of her a mere man's very wife ? (TL 42-43)

L'ironie tragique de la scène naît, bien évidemment, des auto-accusations de Marc qui se reproche d'avoir péché en ne respectant pas la beauté divine du corps d'Iseult. Ce faisant, il justifie le rejet de la religion par Swinburne en raison du plaisir constamment entaché par la culpabilité des croyants et contraire à l'affirmation inébranlable des plaisirs hédonistes incarnés par Tristram et Iseult : « On note alors une sorte de « déromantisation » du désir qui n'est plus à l'Autre inaccessible, soit à une jouissance impossible, et donc, au manque –

[448]. Harrison, « Swinburne's *Tristram of Lyonesse* : Visionary and Courtly Epic », 313-14.

comme chez Keats ou Shelley par exemple –, mais *s'affirme* bien plutôt comme l'agent de plaisirs hédonistes »[449]. Swinburne oppose à la mort de ce Dieu de la culpabilité les corps puissants de désir de Tristram et Iseult qui font du bonheur des sens leur unique morale et religion.

Enfin, un autre exemple d'ironie tragique dans le poème vient de l'enchaînement des évènements. Ainsi, le chapitre cinq consacré essentiellement au monologue nocturne d'Iseult d'Irlande se lamentant à Tintagel de l'absence de Tristram se déroule pendant la nuit de noces de ce dernier avec Iseult de Bretagne :

> And ere full day brought heaven and earth to flower,
> Far thence, a maiden in a marriage bower,
> That moment, hard by Tristram, oversea,
> Woke with glad eyes Iseult of Brittany. (TL 86)

Deux chapitres plus tard, l'ironie tragique bafoue Iseult de Bretagne cette fois-ci lorsque son monologue de femme abandonnée par son époux correspond avec les derniers instants de bonheur vécus par Tristram et Iseult à Joyeuse Garde :

> That same full hour of twilight's doors unbarred
> To let bright night behold in Joyous Gard
> The glad grave eyes of lovers far away
> Watch with sweet thoughts of death the death of day
> Saw lonelier by the narrower opening sea
> Sit fixed at watch Iseult of Brittany. (TL 105-06)

L'amour sans limite des amants trouve pour cadre le soir couchant accueilli dans sa plénitude alors que la soif de vengeance d'Iseult de Bretagne ferme son cœur à l'image de l'estuaire auquel elle fait face.

Comme dans « The Tale of Balen », l'affiliation avec la tragédie antique naît de la toute-puissance du destin mais elle vient également de la caractérisation des personnages : Tristram et Iseult présentent la même *hybris* que Balen dans leur volonté de défier le destin, ici à travers la force de leur amour, tout en montrant la même résignation stoïcienne face à l'*heïmarmênê*. Le chapitre I, présentant *in medias res* les personnages, permet de mettre en exergue leur prédisposition à une stature héroïque bien avant leur absorption du philtre d'amour. Ce faisant, Swinburne se détache des principes aristotéliciens de la tragédie qui recommande de mettre en scène des protagonistes qui ne sont pas « incomparablement vertueux et justes »[450] afin de ne pas entraver une certaine identification du lecteur avec ces derniers, processus favorisant la *catharsis*. Ainsi, dès sa première apparition, l'auteur offre un indice quant à la capacité d'Iseult d'affronter les évènements par le biais de sa position face

[449]. Scarpa, *Algernon Charles Swinburne*, 11.
[450]. Aristote, *Poétique*, 122.

au soleil : « . . . Sat with full face against the strengthening light / Iseult . . . » (TL 13). Il en est de même pour Tristram qui, quelques vers plus loin, fait la démonstration de sa vaillance physique, mais aussi morale, lors d'une lutte acharnée contre la mer démontée, se soldant par la victoire du héros :

> Then Tristram girt him for an oarsman's place
> And took his oar and smote, and toiled with might
> In the east wind's full face and the strong sea's spite
> Labouring ; and all the rowers rowed hard, but he
> More mightily than any wearier three. (TL 34)

Swinburne, grâce à la répétition de « full face », unit les deux personnages dans leur grandeur tragique. D'ailleurs, Iseult refuse à Tristram l'exclusivité du courage lors de cet épisode et s'affirme comme son égale dans la lutte à mains nues contre la destinée :

> And Iseult rose up where she sat apart,
> And with her sweet soul deepening her deep eyes
> Cast the furs from her and subtle embroideries
> That wrapped her from the storming rain and spray,
> And shining like all April in one day,
> Hair, face, and throat dashed with the straying showers,
> She stood the first of all the whole world's flowers,
> And laughed on Tristram with her eyes, and said,
> "I too have heart then, I was not afraid." (TL 35)

Dans une illustration paratextuelle intitulée « How Sir Tristram Drank of the Love Drink »[451] pour *Le Morte D'Arthur* (1893-94) réalisée par Aubrey Beardsley (1872-1898), l'artiste met en scène Tristram et Iseult prêts à boire l'aphrodisiaque dans un face à face figé, Iseult semblant incarner, par le biais de sa chevelure serpentine, une Méduse pétrifiante pétrifiée. En dépit de leurs tenues japonisantes différentes et de leurs chevelures antithétiques, brune pour Tristram et blanche pour Iseult, les deux héros présentent les mêmes traits androgynes. Beardsley fait donc d'eux des personnages identiques unis dans leur grandeur. D'ailleurs, l'illustration se caractérise par sa forte verticalité qui témoigne de l'admiration de l'artiste pour les œuvres japonaises présentant le même format tels les *hashira-e*, « ces hautes estampes verticales suspendues dans les alcôves ou aux piliers de bois des demeures japonaises »[452], ou les *kakemono*, rouleaux en hauteur prévus pour être suspendus dans le *tokonoma* (alcôve)[453]. La ligne de fuite de l'illustration conduit le spectateur à l'arrière-plan, derrière les personnages dressés face à face, constitué par un étroit panneau japonais qui représente en quelque sorte l'axe de symétrie de l'œuvre et de la ressemblance de Tristram et Iseult. Ce panneau sert de support à une représentation de la mer, témoin de la tragédie du

[451]. Voir annexe 5, p. 410.
[452]. L. Lambourne, *Japonisme : échanges culturels entre le Japon et l'Occident* (Paris : Phaidon, 2006) 67.
[453]. Lambourne, *Japonisme*, 209.

philtre et puissance naturelle constamment associée à la fatalité dans la poésie de Swinburne. Tristram invite Iseult à boire l'aphrodisiaque, comme dans le poème de l'auteur victorien il montre à la reine la voie héroïque à suivre dans un affrontement sans peur et sans détours du cours des évènements. Le courage tragique des personnages célébré par Swinburne semble trouver un équivalent pictural dans une sorte de couronnement symbolique grâce à deux énormes fleurs ornant les panneaux de l'arrière-plan et placées au-dessus des têtes de Tristram et Iseult.

La capacité des protagonistes à faire face au destin est présentée comme leur apanage, ainsi qu'en témoigne l'épisode de l'enlèvement d'Iseult par Palomydes qui souligne le courage de cette dernière contrastant fortement avec la faiblesse de son époux et de celle de toute la cour :

> And he bowed
> His head, and wept : and all men wept aloud,
> Save one, that heard him weeping : but the queen
> Wept not : and statelier yet than eyes had seen
> That ever looked upon her queenly state
> She rose, and in her eyes her heart was great
> And full of wrath seen manifest and scorn
> More strong than anguish to go thence forlorn
> Of all men's comfort and her natural right. (TL 45)

La force de caractère de Tristram et d'Iseult les conduit à développer une foi sans borne dans l'avenir. Ce constat est tout particulièrement vrai pour Tristram qui, du début de l'aventure jusqu'à son lit de mort, ne cesse d'espérer et, par conséquent, de présenter le même péché d'*hybris* que son compagnon tragique Balen. Ainsi, alors qu'il attend la venue de sa bien-aimée en terre de Bretagne, il ne doute pas de son arrivée imminente :

> And Tristram lay at thankful rest, and thought
> Now surely life nor death could grieve him aught,
> Since past was now life's anguish as a breath,
> And surely past the bitterness of death.
> For seeing he had found at these her hands this grace,
> It could not be but yet some breathing-space
> Might leave him life to look again on love's own face. (TL 147)

L'espoir impertinent de Tristram le conduit à penser qu'il est en son pouvoir de faire plier le destin à sa volonté à l'image de la syntaxe dans le vers six contorsionnée par l'auteur. Ce dernier manipule une accumulation de mots monosyllabiques articulés autour de la négation afin d'aboutir au rejet de cette dernière (« It could not be but »). Nulle surprise, par conséquent, que l'amour né entre les deux héros soit à l'image de leur espoir défiant le temps et la mort :

> But like a babbling tale of barren breath

Seemed all report and rumour held of death,
And a false bruit the legend tear-impearled
That such a thing as change was in the world.
And each bright song upon his lips that came,
Mocking the powers of change and death by name,
Blasphemed their bitter godhead, and defied
Time, though clothed round with ruin as kings with pride,
To blot the glad life out of love . . . (TL 49)

L'allitération en /b/ du premier vers suggère au niveau sonore le mépris des amants comblés par leur bonheur sylvestre et aveuglés par leur *hybris*. Un autre moment de bonheur extatique correspond à leur retraite à Joyeuse Garde où leur amour à nouveau témoigne, sans aucune entrave, de sa démesure laissant présager dans la citation suivante le même dénouement funeste que lors de la mésaventure mythologique d'Icare : « Such might of life was in them, and so high / Their heart of love rose higher than fate could fly » (TL 94).

Pourtant, comme Balen, les amants accompagnent leur démesure tragique d'une résignation stoïque acceptant le destin dans son intégralité, comme en témoigne le long monologue de Tristram exilé en Bretagne. Ce dernier glorifie l'*heïmarmênê* et refuse avec obstination l'idée que le cours des évènements puisse être changé célébrant une fois de plus l'*Amor Fati* nietzschéen :

Let that which is be, and sure strengths stand sure,
And evil or good and death or life endure,
Not alterable and rootless, but indeed
A very stem born of a very seed
That brings forth fruit in season . . . (TL 58)

La soumission au destin consiste donc en l'acceptation stoïcienne d'une mise à l'épreuve par la vie qui permet aux personnages de révéler leur stature héroïque. Dans une toile de John William Waterhouse intitulée *Tristan and Isolde with the Potion* (1916), les héros éponymes représentés face à face, comme dans l'illustration de Beardsley, incarnent l'ambivalence de la définition du héros swinburnien. Ainsi, Tristan personnifie l'audace de ce héros par la position de son pied porté en avant ; alors qu'Isolde offre son visage d'une pâleur mortifère au souffle du vent qui fait virevolter son voile à l'image du destin emportant les deux amants soumis dans sa course tragique.

Cependant, cette soumission à la fatalité est surtout illustrée dans un tableau d'Herbert Draper (1864-1920) intitulé *Tristram and Yseult* (1901) dans lequel les deux amants sont peints juste après leur absorption du philtre. La reine se tient debout, les bras ouverts, les yeux semi-clos dans une position quasi extatique semblant témoigner de l'offrande de sa vie à la fatalité. Cette dernière est symbolisée par le vent qui soulève la coiffe d'Yseult, comme dans

le tableau de Waterhouse précédemment mentionné, mais également par les tourbillons qui ornent son corsage, indices proleptiques des tourbillons de tourments dans lesquels les amants vont être précipités. Christine Poulson souligne le côté théâtral du tableau établissant un lien tout particulier avec la mise en scène de l'opéra de Wagner :

> Yet the picture not only has a strongly "histrionic" flavour but also contains several elements apparently from stage production of the opera. Wagner's belief in the total work of art, which would be the art of the future, led him to control the staging of his operas as closely as every other element ; yet the staging of *Tristan und Isolde* was surprisingly conventional, given the absolute novelty of the work in every other respect. Bauer writes of "the historicist magnificence" of the set designs and costumes ; typical of this tendency was the set design for Act One of the original Munich production which consisted of a pavilion whose crimson draperies were drawn back to show the open deck of the ship. In Draper's picture the foreground and background are divided in a similar way with the drapery being provided by the sweep of the sail. Most interesting of all is the way in which the carved animal's head that appeared on the stern on stage is featured here on the post to which the sail is lashed.[454]

Les amants de Draper témoignent donc par leur position de leur soumission stoïque au destin alors que la théâtralité de cette peinture permet de rappeler leur dimension tragique et d'offrir la vie de ces êtres exceptionnels en pâture au regard du spectateur de cette scène mise en abyme dans la toile.

Le long monologue de Tristram en Bretagne lui permettant d'exprimer son acceptation sans faille du destin lui offre en retour une acceptation sans faille par le monde environnant dans une harmonie cosmique :

> So seemed all things to love him, and his heart
> In all their joy of life to take such part,
> That with the live earth and the living sea
> He was as one that communed mutually
> With naked heart to heart of friend to friend . . . (TL 62)

Les échos présents dans le dernier vers par le biais de répétitions représentent syntaxiquement la symbiose fusionnelle à laquelle le héros est parvenu avec la nature et le cycle de la vie. Or, cette dernière culmine lors du bain épiphanique de Tristram dans la mer de Bretagne :

> And mightier grew the joy to meet full-faced
> Each wave, and mount with upward plunge, and taste
> The rapture of its rolling strength, and cross
> Its flickering crown of snows that flash and toss
> Like plumes in battle's blithest charge, and thence
> To match the next with yet more strenuous sense ;
> Till on his eyes the light beat hard and bade
> His face turn west and shoreward through the glad
> Swift revel of the waters golden-clad,
> And back with light reluctant heart he bore
> Across the broad-backed rollers in to shore . . . (TL 128)

[454]. C. Poulson, « "That Most Beautiful of Dreams" : Tristram and Isoud in British Art of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries » dans *Tristan and Isolde : a Casebook,* 351.

L'épisode permet à Tristram d'affronter le Sublime et d'incarner le Surhomme nietzschéen qui trouve dans l'adversité sa raison d'être au monde et l'occasion d'exprimer sa Volonté de Puissance[455]. Ce passage est un des exemples de la poésie de l'auteur victorien illustrant le « complexe de Swinburne », développé par Gaston Bachelard dans *L'Eau et les rêves,* et qui met en exergue la lutte que constitue la nage :

> Cette image dynamique fondamentale est donc une sorte de *lutte en soi*. Plus que quiconque, le nageur peut dire : le monde est ma volonté, le monde est ma provocation. C'est moi qui agite la mer. . . . psychanalysons l'orgueil du nageur qui rêve à sa prochaine prouesse. Nous nous rendrons compte que sa pensée est une *provocation imagée*. Déjà dans sa rêverie, il dit à la mer : « Une fois de plus, je vais nager contre toi, je vais lutter, fier de mes forces neuves, en pleine conscience de mes forces surabondantes contre tes flots innombrables. » Cet exploit rêvé par la volonté, voilà l'expérience chantée par les poètes de l'eau violente. Elle est moins faite de souvenirs que d'anticipations. L'eau violente est un schème de courage.[456]

Dans la citation précédente de Swinburne, la lutte contre les flots est particulièrement suggérée par la présence du champ lexical de la bataille et par la prédominance d'un rythme essentiellement iambique qui évoque celui des mouvements en deux temps du héros dans l'eau. L'« orgueil du nageur » mentionné par Bachelard représente symboliquement pour Swinburne la volonté tragique de ses héros de soumettre la fatalité. Cependant, la deuxième partie de la citation montre que ce bain cosmique se solde par la résignation stoïcienne de Tristram à l'inexorabilité du destin et, à la fin de cet épisode, Tristram se trouve préparé à l'acceptation de la mort dont l'omniprésence tout au long du poème, comme dans l'opéra de Wagner, témoigne du passage de Swinburne à la modernité. Par conséquent, la nage symbolise la dimension à la fois tragique du héros dont la démesure le conduit à défier les flots, mais également stoïcienne car la nage implique de se laisser porter par l'eau.

En cela, le rapport ambivalent à la mer peut être considéré comme une représentation métatextuelle du rapport du lecteur à l'écriture de Swinburne. En effet, Lafourcade décrit la poésie de l'auteur victorien comme ayant « quelque chose du mouvement brutal et inépuisable de la mer »[457] et oblige le lecteur à lutter contre le ballotement du style oxymorique afin d'essayer d'en maîtriser le sens. Tristram incarne le double de l'auteur lorsqu'il compose un

[455]. La volonté de puissance ne signifie pas la volonté de domination des autres mais consiste en un développement de la volonté individuelle qui implique une profonde connaissance et maîtrise de soi. « La volonté de puissance cherche constamment un surcroît de puissance. La volonté de puissance est une notion dynamique que la préposition « de » en français tend à gommer : la volonté de puissance est une volonté *pour* la puissance (*zur Macht*), pour un surplus de puissance. La volonté de puissance nietzschéenne est différentiellement hierarchisée. Nietzsche distingue une volonté de puissance affirmative, libre, joyeuse et créatrice et une volonté de puissance négative, contrainte, triste et envahie par le ressentiment. Le nihilisme représente l'aboutissement de la volonté de puissance négative, le dionysiaque est l'expression de la volonté de la puissance affirmative. » Godin, *Dictionnaire de la philosophie*, 1417.

[456]. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, 225-26.

[457]. Lafourcade, *La Jeunesse de Swinburne (vol. 2)*, 555.

premier poème à l'attention d'Iseult, écho intratextuel à l'ode à l'amour qui ouvre « Tristram of Lyonesse » :

> Love, is it morning risen or night deceased
> That makes the mirth of this triumphant east ?
> Is it bliss given or bitterness put by
> That makes most glad men's hearts at love's high feast ?
> Grief smiles, joy weeps, that day should live and die. (TL 31)

Ce passage hautement antinomique, et dont le rythme est dominé dans les deux derniers vers par une accumulation de mots monosyllabiques rendant la progression de la lecture particulièrement difficile, illustre les flots tumultueux de la poésie de l'auteur que le lecteur se doit d'essayer de dompter. D'ailleurs, Iseult n'hésite pas à reprocher à Tristram la dimension hermétique de sa poésie qu'elle semble rapprocher du *trobar clus* des troubadours : « "Nay", said Iseult, "your song is hard to read" » (TL 32). Peut-être faut-il voir dans cette réponse d'Iseult un clin d'œil de la part de l'auteur en direction du lecteur évoquant l'ironie romantique des frères Schlegel, par exemple[458], ou bien le concept de métalepse développé par Genette, c'est-à-dire une frontière complètement floutée entre les mondes intra et extra diégétiques[459]. Pourtant, la poésie de Swinburne est également une invitation à se laisser tout simplement porter par ses flots prosodiques comme le suggère Denis Bonnecase :

> L'image de la mer comme espace du poétique reste, de façon remarquable, un percept, voire un affect, car rien n'y est dit d'autre que la parole obscure de la poésie et de ceux qui la transmettent. Sa signification reste indécise du fait même de sa pluralité. Voilée et virtuelle, elle est affaire de lecture et d'interprétation, prise dans le silence de la plénitude, d'un absolu excédant la parole. S'annoncent alors une pratique de la suggestion et, dans le mouvement du poème s'écrivant, l'attente d'une lecture co-créative qui irait (« usward ») jusqu'à faire éclore le poète dans le lecteur. Telle pourrait être, d'ailleurs, la raison de cet art du prolixe et du diffus, du diversifié et du contradictoire, du purement sonore et purement rythmique, qui caractérise l'écriture swinburnienne. Lire Swinburne (au-delà, une grande partie des poètes modernes, peut-être) consisterait moins à expliquer mots, vers et figures qu'à se laisser porter par les vagues de leurs entrelacs.[460]

Les héros de Swinburne, qu'il s'agisse de Balen et de son frère ou de Tristram et Iseult, présentent donc la même dualité de caractère reposant sur leur *hybris* tragique et leur soumission stoïcienne et invitent le lecteur à transposer cette ambivalence à l'épreuve de la lecture. Tous témoignent de l'inexorabilité du destin qui supplante Dieu et dépasse la force de l'amour. Pourtant, paradoxalement, « Tristram et Iseult » met en scène la transformation des héros éponymes, par l'entremise de la fatalité, en deux serviteurs fanatiques de la religion de

[458]. L'ironie romantique est perceptible lorsque l'auteur commente sur l'œuvre qu'il est en train d'écrire faisant montre à la fois de génie créateur et de distance critique.

[459]. « Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit ». Genette, *Figures III*, 245.

[460] . D. Bonnecase, « Seuils, mer, rivages ». *Etudes anglaises* 1.57 (janv-mars 2004) 5-6.

l'amour les conduisant à braver la morale, en raison de leur culte forcené de l'érotisme, ne trouvant de bonheur que dans une communion épiphanique avec la nature.

C. LA RELIGION DE L'AMOUR

1. Le culte de l'érotisme

Comme nous l'avons déjà souligné, Iseult d'Irlande choisit de rejeter la religion chrétienne après avoir dû affronter le même déchirement – entre son amour terrestre et sa soif de spiritualité – que la reine Guenièvre de Morris. Ainsi, comme elle, elle redoute de conduire son amant en enfer ; néanmoins, le dénouement de son questionnement religieux se solde par un rejet pur et simple de Dieu :

> Shall I more love thee, Lord, or love him less –
> Ah miserable ! though spirit and heart be rent,
> Shall I repent, Lord God ? shall I repent ?
> Nay, though thou slay me ! . . . (TL 78)

L'amour qu'Iseult porte à son amant rime avec exclusivité, d'où la mise en conflit dans le premier vers entre « more » et « less » car un quelconque attachement à Dieu représenterait une trahison pour Tristram aux yeux de la reine. Par conséquent, Iseult choisit de sacrifier celui qu'elle considère comme une divinité sans compassion et distante comme en témoigne le rejet dans le troisième vers de la citation suivante : « I that am none, and cannot hear or see / Or shadow or likeness or a sound of thee / Far off . . . » (TL 77). Iseult d'Irlande laisse ce Dieu incapable d'amour à sa rivale, Iseult de Bretagne, qui pousse le Dieu de colère de l'Ancien Testament à son paroxysme, le transformant en instrument de vengeance et de destruction manipulé par la noirceur de son ressentiment décrit par le biais d'une métaphore filée cataclysmique :

> For that sweet spirit of old which made her sweet
> Was parched with blasts of thoughts as flowers with heat
> And withered as with wind of evil will ;
> Though slower than frosts or fires consume or kill
> That bleak black wind vexed all her spirit still.
> As ripples reddening in the roughening breath
> Of the eager east when dawn does night to death,
> So rose and stirred and kindled in her thought
> Fierce barren fluctuant fires that lit not aught,
> But scorched her soul with yearning keen as hate
> And dreams that left her wrath disconsolate. (TL 104)

Ce passage est un des multiples exemples de la maîtrise prosodique hors pair de l'auteur. Chaque vers contribue à faire naître chez le lecteur une vision horrifiée de la haine d'Iseult. Le passage est dominé par la récurrence de mots monosyllabiques créant un rythme chaotique

qui suggère l'explosion de haine d'Iseult à l'égard des amants comme dans le deuxième vers : ce dernier vient définitivement mettre à mal la douceur du personnage mentionné dans le vers précédent. De même, la force des multiples allitérations présentes dans le passage est mise en relief par leur place dans les syllabes accentuées et fait du ressentiment d'Iseult une explosion sonore.

Rejetant cette religion de la colère, de la haine et de la jalousie, Tristram et Iseult choisissent d'ériger leur culte de l'Amour qui repose sur la célébration des corps et du désir : « Love, that is flesh upon the spirit of man / And spirit within the flesh whence breath began » (TL 5). La construction en chiasme de la citation précédente fait de la chair l'alpha et l'oméga de la religion des deux amants dont la spiritualité trouve sa racine dans leur corps et fait écho à la pensée de Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : « Mais l'homme éveillé à la conscience et à la connaissance dit : « Je suis tout entier corps, et rien d'autre ; l'âme est un mot qui désigne une partie du corps »[461]. Leur credo se place donc aux antipodes de la moralité chrétienne qu'Iseult n'hésite pas à bafouer en parodiant la prière traditionnellement adressée par les croyants à la Vierge afin de célébrer sa pureté : « Blest am I beyond all born women even herein, / That beyond all born women is my sin, / And perfect my transgression . . . » (TL 78). Ici, ironiquement, Iseult utilise ces paroles afin de célébrer son péché, son culte du corps et des plaisirs hédonistes et affirmer, se faisant de la sorte le porte-parole de l'antithéisme de l'auteur, qu'il n'existe pas d'autre Dieu qu'Eros et que, malgré la volonté du Dieu des chrétiens de séparer Tristram et Iseult, leur union de corps et d'âme ne saurait être défaite par la moralité religieuse : « I am he indeed, thou knowest, and he is I. / Not man and woman several as we were, / But one thing with one life and death to bear » (TL 81). La victoire des amants se trouve attestée dans la citation précédente en raison de l'incapacité de Dieu, désigné par le pronom « thou », à empêcher que les pronoms « he » et « I » construits en chiasme dans le premier vers, afin de remplacer Tristram et Iseult, ne se transforment en « we » et « one » dans les vers suivants.

La religion du corps célébrée par les deux amants implique un apprentissage de l'érotisme. Ainsi, dans le premier chapitre avant l'épisode du philtre, Iseult est décrite sous les traits d'une femme-enfant ignorante de l'amour :

> Her flower-soft lips were meek and passionate,
> For love upon them like a shadow sate
> Patient, a foreseen vision of sweet things,
> A dream with eyes fast shut and plumeless wings
> That knew not what man's love or life should be,
> Nor had it sight nor heart to hope or see

[461]. Nietzsche, Friedich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Trad. G. Bianquis (Paris : Flammarion, 1996, 2006) 72.

What thing should come, but childlike satisfied
Watched out its virgin vigil in soft pride
And unkissed expectation; and the glad
Clear cheeks and throat and tender temples had
Such maiden heat as if a rose's blood
Beat in the live heart of a lily-bud. (TL 14)

Certes, le passage insiste sur la virginité et l'innocence de l'héroïne mais il ne lui refuse pas, néanmoins, une nature passionnée car Swinburne fait d'Iseult une jeune fille sur le point de s'épanouir, comme le suggère la présence du juvénile dieu Cupidon aux ailes déplumées et de l'image du bouton de rose sur le point d'éclore présente dans les deux derniers vers. D'ailleurs, le topos de la femme-fleur est constamment repris par l'auteur tout au long de ce premier chapitre afin d'insister sur l'innocence gracile d'Iseult, non dénuée cependant de sensualité et de sexualité, qui sera cueillie par Tristram :

Between the small round breasts a white way led
Heavenward, and from slight foot to slender head
The whole fair body flower-like swayed and shone
Moving, and what her light hand leant upon
Grew blossom-scented : her warm arms began
To round and ripen for delight of man
That they should clasp and circle : her fresh hands,
Like regent lilies of reflowering lands
Whose vassal firstlings crown star and plume,
Bow down to the empire of that sovereign bloom,
Shone sceptreless, and from her face there went
A silent light as of a God content . . . (TL 14-15)

La poésie de Swinburne, à l'image de celle du décadentisme, montre un intérêt tout particulier pour le topos de la fleur qui permet d'allier beauté de la forme mais également conscience de l'évanescence du plaisir et de la vie à travers la fragilité du règne végétal : « Le décadentisme vit dans l'obsession de la fleur : mais on s'aperçoit bien vite que ce qui attire dans la fleur, c'est la pseudo-artificialité d'une orfèvrerie naturelle, la capacité de se styliser, de devenir ornement, gemme, arabesque, le sens de la fragilité et de la dégénérescence qui traverse le monde végétal, le rapide passage qui s'effectue en lui de la vie à la mort »[462]. L'image de la femme-fleur permet donc à Swinburne d'allier beauté, érotisme mais également du suggérer le destin funeste d'Iseult et de contribuer à inscrire le texte de Swinburne dans la modernité en raison de la dimension mortifère qui se cache même derrière un masque de fraîcheur.

Bien avant le philtre, Iseult est une amoureuse latente qui attend d'être initiée à la passion et à l'érotisme : « Love – this thing, this, laid hand on her so strong / She could not choose but yearn till she should see » (TL 33). En cela, elle se distingue des représentations

[462]. U. Eco, *Histoire de la beauté* (Paris : Editions Flammarion, 2004) 342.

élaborées par d'autres artistes victoriens comme John Duncan (1866-1945) qui réalisa une toile intitulée *Tristan and Isolde* (1912). Dans cette œuvre, dominée par des entrelacs celtiques à l'image de l'union future des deux amants sur le point de boire l'aphrodisiaque, Iseult est représentée sous les traits pubères d'une femme enfant, pour citer Christine Poulson : « In John Duncan's *Tristan and Isolde*, 1912, Isould has the prettiness of a fairy-tale princess and a childlike appearance which is remote from the powerful, passionate, and strong-willed woman of Wagner's conception »[463]. Iseult de Swinburne se rapproche du personnage désirant élaboré par Wagner (après l'absorption du philtre), bien que dans le premier chapitre son discours reste marqué par le sceau de l'innocence et de l'ignorance juvénile, comme en témoigne sa préoccupation au sujet de la taille des femmes à la cour d'Arthur :

> "Ah," said Iseult, "is she more tall than I ?
> Look I am tall ;" and struck the mast hard by,
> With utmost upward reach of her bright hand ;
> "And look, fair lord, now, when I rise and stand,
> How high with feet unlifted I can touch
> Standing straight up ; could this queen do thus much ? (TL 21)

La rencontre entre Tristram et Iseult permet alors à cette dernière de découvrir sa stature héroïque, consistant en sa capacité à faire face au destin, mais également à découvrir sa nature sensuelle. Ainsi, Tristram, en double intradiégétique de l'auteur, fait résonner à ses oreilles un langage hautement érotique grâce à un poème mis en abyme célébrant la fusion des corps :

> The breath between my lips of lips not mine,
> Like spirit in sense that makes pure sense divine,
> Is as life in them from the living sky
> That entering fills my heart with blood of thine
> And thee with me, while day shall live and die. (TL 32)

Ce poème annonce ironiquement la fusion des deux amants qui clôt la fin du premier chapitre par l'image de leurs lèvres unies dans un baiser : « Their heads neared, and their hands were drawn in one . . . / And their four lips became one burning mouth » (TL 38).

Cependant, Iseult n'est pas le seul être féminin à présenter ce désir latent qui ne demande qu'à être révélé sous la main de Tristram. Son homologue de Bretagne, Iseult aux Blanches Mains, souhaite elle aussi découvrir les joies de l'amour et se débarrasser de sa virginité présentée comme un fardeau : « The virginal soft burden of her name » (TL 65). Le souhait d'Iseult de Bretagne n'est pourtant pas comblé car Tristram ne ressent pas le même désir que son épouse. Ironiquement, Swinburne joue sur la polysémie du mot « yearn » qu'il emploie pour décrire l'attitude de Tristram lors de sa nuit de noces :

[463]. Poulson, « "That Most Beautiful of Dreams" », 354-55.

So in her bride-bed lay the bride : and he
Drew nigh, and all the high sad heart in him
Yearned on her, seeing the twilight meek and dim
Through all the soft alcove tremblingly lit
With hovering silver, as a heart in it
Beating, that burned from one deep lamp above,
Fainter than fire of torches, as the love
Within him fainter than a bridegroom's fire,
No marriage-torch red with the heart's desire,
But silver-soft, a flameless light that glowed
Starlike along night's dark and starry road
Wherein his soul was traveller. (TL 73-74)

L'approche de Tristram de sa bien-aimée dans l'intimité obscure de cette alcôve amène tout d'abord le lecteur à lire « Yearned » dans le sens du désir ; cependant, la faible flamme qui éclaire la scène, à l'image de la passion du héros pour son épouse, finit par détourner le lecteur de cette interprétation et se solde par l'association du verbe avec son autre sens, « s'apitoyer ». Swinburne bafoue donc, une fois de plus, les modèles idéels de la société victorienne, selon lesquels la virginité et la chasteté sont des biens suprêmes, en faisant d'Iseult de Bretagne un personnage pathétique méritant la pitié du lecteur, en sus de celle de Tristram, en raison de sa condamnation à l'ignorance sexuelle.

Etant donnée la prédominance du désir et de la sexualité, nulle surprise que le style de Swinburne soit particulièrement chargé en images érotiques capables de choquer un public de lecteurs victoriens et évoque, encore une fois, l'opéra de Wagner dont l'érotisme est analysé comme suit par Christine Poulson :

> The two operas that excited most controversy in the 1882 season were *Die Walküre*, because of the incest between Siegmund and Sieglinde, and *Tristan und Isolde*, in part because of its subject, but also because of the deeply erotic nature of the music. This was expressed in musical forms of extraordinary novelty that seemed, as Baudelaire wrote of *Tannhaüser*, to express the "onomatopoeic dictionary of love." The swooning rapture of the lovers finds its counterpart in the music's chromaticism, its continuous modulation, and avoidance of cadence. The musical climax of the opera, Isolde's *Liebestod*, its long delayed resolution, has an orgasmic force in which the conflicts and oppositions of the opera are dissolved in the finality of death. Bryan Magee's view that there is no "more erotic work in the whole of great art" scarcely seems exaggerated.[464]

L'érotisme de l'opéra de Wagner se retrouve au niveau de l'écriture du poème de Swinburne comme en témoignent de nombreux passages particulièrement suggestifs ; les rencontres des deux héros, après l'absorption du philtre, sont l'occasion pour l'auteur de décrire le zèle avec lequel Tristram et Iseult célèbrent leur religion des corps et de la sexualité :

Here he caught up her lips with his, and made
The wild prayer silent in her heart that prayed,
And strained her to him till all her faint breath sank

[464]. Poulson, « "That Most Beautiful of Dreams" », 344-45.

And her bright limbs palpitated and shrank
And rose and fluctuated as flowers in rain
That bends them and they tremble and rise again
And heave and straighten and quiver all through with bliss
And turn afresh their mouths for a kiss,
Amorous, athirst of that sweet influent love . . . (TL 52-53)

Swinburne utilise une métaphore florale afin de suggérer l'amour des deux amants dans la forêt. La religion que vénère Iseult (« The wild prayer silent in her heart that prayed ») est un culte des sens effréné. Pourtant, l'auteur finit par pudiquement déplacer la forte charge érotique de la scène d'amour entre Tristram et Iseult à la nature par le biais d'une comparaison qui met en exergue la volupté apportée par une pluie pénétrante. L'auteur crée un rythme frénétique grâce à l'accumulation de verbes érotiques reliés par la répétition de « and ». Ce dernier sert d'articulation au mouvement montant et descendant qui domine l'extrait et évoque un va-et-vient sexuel. Le rythme de ce va-et-vient s'accélère dans les vers six et sept avant de se relâcher dans le vers suivant qui traduit l'état de béatitude des amants dont le désir a été métaphoriquement assouvi.

Cependant, les passages chargés en connotations sexuelles ne se limitent pas aux rencontres entre les deux amants. Ainsi, Iseult, avant le philtre, connaît une extase orgasmique sous la caresse du soleil levant qui semble la dénuder et la pénétrer corps et âme célébrant de la sorte son éveil à la féminité :

And as the young clouds flamed and were undone
About him coming, touched and burnt away
In rosy ruin and yellow spoil of day,
The sweet veil of her body and corporal sense
Felt the dawn also cleave it, and incense
With light from inward and with effluent heat
The kindling soul through the fleshly hands and feet.
And as the august great blossom of the dawn
Burst, and the full sun scarce from sea withdrawn
Seemed on the fiery water a flower afloat,
So as a fire the mighty morning smote
Throughout her, and incensed with the influent hour
Her whole soul's one great mystical red flower
Burst, and the bud of her sweet spirit broke
Rose-fashion, and the strong spirit at a stroke
Thrilled, and was cloven, and from the full sheath came
The whole rose of the woman red as a flame . . . (TL 27)

Le passage décrit une relation sexuelle cosmique entre Iseult et le soleil, indice proleptique de la prochaine défloraison par Tristram de la reine dont la féminité est décrite comme un bourgeon de fleur s'épanouissant sous l'effet du désir. La chaleur érotique du soleil sur sa peau s'unit au feu du désir qui l'envahit de l'intérieur et la conduit à la volupté. Tristram

connaît également la même relation orgasmique avec un élément naturel lors de son bain cosmique dans la mer : le contact des flots avec le corps de Tristram acquiert une dimension également fortement érotique car la mer se transforme en un corps de femme vibrant pénétré par le héros :

> And toward the foam he bent and forward smote,
> Laughing, and launched his body like a boat
> Full to the sea-breach, and against the tide
> Struck strongly forth with amorous arms made wide
> To take the bright breast of the wave to his
> And on the lips the sharp sweet minute's kiss
> Given of the wave's lip for a breath's space curled
> And pure as at the daydawn of the world.
> And round him all the bright rough shuddering sea
> Kindled, as though the world were even as he,
> Heart-stung with exultation of desire . . . (TL 127-28)

L'écriture érotique de Swinburne permet de suggérer au niveau du texte le culte du corps et du désir que les deux amants ont érigé en religion ; cette dernière peut être résumée par l'oxymore suivant « their spirit in sense » (TL 95) qui souligne toute la contradiction de leur spiritualité mais surtout toute la grandeur de leur amour. De plus, les précédentes citations qui montrent Tristram et Iseult savourant une relation charnelle avec le soleil ou la mer témoignent d'une autre spécificité de leur amour inscrit dans une relation fusionnelle avec le monde naturel environnant.

2. Une harmonie cosmique avec la nature

La nature est présentée par Swinburne, toujours marqué par l'héritage romantique, comme l'alliée des amants qui les accueille en son sein bienveillant et leur permet d'intensifier leur expérience émotionnelle. Ainsi, la fin de Merlin, en raison de l'intervention de Nimue, n'est plus comparée à un crime, comme ce fut le cas dans la poésie de Tennyson, mais à un moment épiphanique qui permet au magicien de connaître une béatitude éternelle. Par conséquent, le personnage de Nimue reconquiert ses lettres de noblesse car, sous la plume de Swinburne, elle quitte la catégorie des viles prostituées à laquelle Tennyson l'avait condamnée afin de devenir une sorte de sainte capable de retrouver son rôle nourricier, notamment auprès de Lancelot :

> . . . Wherefore his youth like age was wise and wan,
> And his age sorrowful and fain to sleep ;
> Yet should never sleep never, neither laugh nor weep,
> Till in some depth of deep sweet land or sea
> The heavenly hands of holier Nimue,
> That was the nurse of Launcelot, and most sweet
> Of all that move with magical soft feet

Among us, being of lovelier blood and breath,
Should shut him in with sleep as kind as death . . . (TL 28-29)

Le motif de l'histoire de Merlin et de Nimue réapparaît cycliquement tout au long du poème, tel un leitmotiv de l'opéra wagnérien, à des moments stratégiques et double, par conséquent, la tragédie de Tristram et Iseult. La première référence au bonheur extatique de Merlin a lieu avant l'absorption du philtre et invite les amants à envisager l'amour et la mort comme des expériences de joie extrême à appeler de leurs vœux. La deuxième référence à Merlin et à Nimue a lieu lors de la présence de Tristram et Iseult à Joyeuse Garde, espace protégé leur permettant de donner libre cours à leur passion, alors que la dernière mention des magiciens apparaît lors du dernier chapitre lorsque Tristram blessé attend la mort comme une délivrance.

Le trépas de Merlin, tant envié par Tristram, consiste en fait en une mort de son être afin d'aboutir à une renaissance avec la nature :

. . . The great good wizard . . .
Takes his strange rest at heart of slumberland,
More deep asleep in green Broceliande
Than shipwrecked sleepers in the soft green sea
Beneath the weight of wandering waves : but he
Hath for those roofing waters overhead
Above him always all the summer spread
Or all the winter wailing : or the sweet
Late leaves marked red with autumn's burning feet,
Or withered with his weeping, round the seer
Rain, and he sees not, nor may heed or hear
The witness of the winter : but in spring
He hears above him all the winds on wing
Through the blue dawn between the brightening boughs,
And on shut eyes and slumber-smitten brows
Feels ambient change in the air and strengthening sun,
And knows the soul that was his soul at one
With the ardent world's, and in the spirit of earth
His spirit of life reborn to mightier birth
And mixed with things of elder life than ours . . . (TL 98)

La mort devient un doux sommeil dans le berceau de la nature qui permet à Merlin de faire l'expérience de l'éternité symbolisée par le passage immuable des saisons. L'extrait se caractérise par la douceur harmonique des allitérations et des assonances ; de plus, Rikky Rooksby remarque la longueur de la phrase citée dans le passage précédent : l'absence de point permet à l'auteur de suggérer l'éternité et l'universalité de la béatitude accordée à Merlin par Nimue :

> The timelessness of this state is aptly rendered by the sheer length of the sentence and its many rich clauses, a grammar that allows Swinburne to melt the seasons one into another without the strong break that a full stop might create. It is a grammar of boundlessness, just as Merlin's mind is unconstrained in its awareness. Despite the initial metaphor of a "sleep" for his condition, a long sequence of verbs – 'takes… hears… feels… knows…

> hears… hears' – makes it quite plain to the reader that Merlin is not insentient. The sense of harmony and beauty throughout also leaves us with the impression of a state of being of almost unutterable fullness, even though it might appear active.[465]

L'âme de Merlin défunt devient, paradoxalement, un corps actif vibrant avec les sons et les sensations procurés par la nature : ainsi, le monde des idées (« he knows ») repose sur la vérité des sens (« hears », « feels »).

Merlin fusionne donc avec la nature grâce à son amour pour Nimue qui consiste, lui aussi, en une fusion entre leurs deux corps et âmes :

> Yea, heart in heart is molten, hers and his,
> Into the world's heart and the soul that is
> Beyond or sense or vision ; and their breath
> Stirs the soft springs of deathless life and death,
> Death that bears life and change that brings forth seed
> Of life to death and death to life indeed,
> As blood recircling through the unsounded veins
> Of earth and heaven with all their joys and pains. (TL 99)

La circularité du rythme du destin alternant entre vie et mort est illustrée par l'alternance quasiment incantatoire entre « life » et « death » et par l'utilisation du participe présent « recircling » qui évoque, par sa racine, à la fois ce mouvement circulaire éternel et l'encerclement par la nature des amants et qui porte dans son préfixe la trace de la renaissance à laquelle ils sont de la sorte conduits. D'ailleurs, David G. Riede souligne la présence récurrente de ce préfixe dans la poésie de Swinburne : « It must be noted at some point that Swinburne's myth of cyclical return in song makes him the most prolific user of the prefix *re* the language has ever known – just as Hardy, tormented by his agnosticism, was the most prolific user of *un*, and Wordsworth, pioneering the subconscious, the most persistent user of *under* »[466].

L'amour que revendiquent Tristram et Iseult connaît la même harmonie cosmique avec la nature que Merlin et Nimue lors des moments les plus érotiquement fusionnels du poème. Ainsi, la forêt offre un cadre protecteur à la retraite amoureuse des deux amants : « . . . but sweet earth / Fostered them like her babes of eldest birth, / Reared warm in pathless woods and cherished well » (TL 48). Mais, surtout, l'épisode permet à l'auteur de suggérer l'harmonie du couple avec le monde naturel par le biais d'une harmonie musicale, comme en témoigne la citation suivante :

> And all that hour unheard the nightingales
> Clamoured, and all the woodland soul was stirred,

---

[465]. R. Rooksby, « The Algernonicon, or thirteen ways of looking at *Tristram of Lyoness* » dans *The Whole Music of Passion : New Essays on Swinburne*. Ed. R. Rooksby et N. Shrimpton (Hants : Scolar Press, 1993) 81.
[466]. Riede, *Swinburne*, 193.

> And depth and height were one great song unheard,
> As though the world caught music and took fire
> From the instant heart alone of their desire. (TL 52)

David G. Riede rappelle la suprématie de la musique dans la pensée artistique de Swinburne que sa poésie tend, par le biais de son constant jeu sur les sonorités et le rythme, à évoquer :

> The most notable quality of his verse, its remarkable euphony, expresses in form what Swinburne was attempting to express in content, for music, as he said in a memorable passage in "The Triumph of Time," has the power of bringing all things into unity. . . . Swinburne, though for very different reasons from Pater's, saw all art aspiring to the condition of music – his highest term of critical approbation is harmony – and . . . he saw the essence of all things characterized by the sounds they make. Throughout his career his poetry expresses the Paterian idea of the supremacy of music among the arts and merges it with his own idea of music as the soul of art.[467]

Tout au long de « Tristram of Lyonesse », la musique prédomine ; d'ailleurs, les deux forces qui gouvernent le monde sont elles-mêmes présentées en des termes musicaux. Ainsi, l'amour et le destin sont comparés à des chefs d'orchestre : « Love, that keeps all the choir of lives in chime » (TL 5), « Fate, that keeps all the tune of things in chime » (TL 133). De plus, le style de Swinburne évoque la musique de l'opéra de Wagner *Tristan und Isolde* par sa circularité et son érotisme, mais également par la longueur de ses passages, comme lors de la description du bonheur extatique et cosmique de Merlin citée précédemment : « Even the most unmusical of listeners would be aware of Wagner's remarkably long, unbroken passages held together by the subtle and continual metamorphoses of the central themes, or leitmotifs. The syntax of Swinburne's poetry follows the same pattern . . . »[468]. D'autres exemples du lien avec le style wagnérien peuvent être trouvés dès l'ouverture de « Tristram et Iseult », lors du prélude, lorsque l'auteur évoque l'au-delà auquel les amants sont amenés par le biais de leur amour létal :

> Hath love not likewise led them further yet,
> Out through the years where memories rise and set,
> Dome large as suns, some moon-like warm and pale,
> Some starry-sighted, some through clouds that sail
> Seen as red flame through spectral float of fume,
> Each red with the blush of its own special bloom
> On the fair face of its own coloured light,
> Distinguishable in all the host of night,
> Divisible from all the radiant rest
> And separable in splendour ? (TL 6-7)

Cet au-delà des amants est évoqué par la longueur de la phrase de Swinburne qui amène le lecteur au-delà des conventions syntaxiques. Cet extrait illustre également la manipulation par l'auteur de motifs, en l'occurrence ici du topos de l'opposition entre l'obscurité et la lumière,

[467]. Riede, *Swinburne*, 75-76.
[468]. Riede, *Swinburne*, 76.

leitmotif au cœur de l'opéra *Tristan und Isolde*, que Swinburne décline grâce à des références à la luminosité des astres mais surtout en faisant rimer « light » avec « night » afin de mieux les mettre en contraste.

La relation entre les deux amants et la mer permet, elle aussi, de parler d'harmonie qu'elle soit cosmique ou bien musicale. De fait, la mer offre à la fin du poème un sein maternel dans lequel Tristram et Iseult connaissent un repos éternel :

> And round the sleep that fell around them then
> Earth lies not wrapped, nor records wrought of men
> Rise up for timeless token : but their sleep
> Hath round it like a raiment all the deep ;
> No change or gleam or gloom of sun and rain,
> But all time long the might of all the main
> Spread round them as round earth soft heaven is spread
> And peace more strong than death round the dead. (TL 149)

La répétition de « round » dans ce passage permet d'évoquer l'enveloppement maternel des deux amants par la mer. Ce repos n'est pas sans rappeler celui de Merlin : en effet, comme le magicien, Tristram et Iseult connaissent une mort qui s'apparente à un sommeil mais, cette fois-ci, au cœur de l'océan et non de la terre. De même, lorsque Tristram fait l'expérience d'un bain cosmique et épiphanique lui permettant d'accepter son destin funeste, la mer est décrite en des termes maternels :

> . . . but with a cry of love that rang
> As from a trumpet golden-mouthed, he sprang,
> As toward a mother's where his head might rest
> Her child rejoicing, toward the strong sea's breast
> That non may gird nor measure . . . (TL 127)

Le face à face entre Tristram et l'immensité aquatique lui permet d'approcher le Sublime au plus près car la nage représente la possibilité d'un véritable corps à corps avec la grandeur de la nature.

Chez Swinburne, le Sublime de l'océan s'offre sous la forme d'un effet-tableau impressionniste synesthésique alliant détails auditifs, scopiques et haptiques :

> 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)

Le Sublime de la nature est mis ici en relief par l'utilisation de couleurs sombres et de lumières fugitives, à l'image de l'éclair qui fend l'obscurité du ciel, comme le recommande

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 »[469]. L'évanescence des mouvements de lumière dans le passage est suggérée au niveau textuel par le rythme rapide créé par l'accumulation de verbes monosyllabiques dans « Flash, loom and laugh ». Les jeux de lumière insaisissables et les touches de couleur impressionnistes du passage permettent une fois encore de rapprocher cet effet-tableau de la peinture de Turner qui faisait également de la mer une de ses principales sources d'inspiration. Le flou de la poésie musicale de Swinburne et de la peinture de Turner sont confrontés par J. D. Rosenberg dans les termes suivants :

> '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 color over outline, light over form, music over meaning.[470]

Enfin, dans le dernier vers de l'extrait du poème, les éléments naturels acquièrent une identité anthropomorphe, technique régulièrement utilisée par Swinburne, 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.

Cependant, l'harmonie cosmique née de l'union de Tristram avec le Sublime maritime ne se contente pas d'une harmonie picturale car elle est évoquée aussi par le biais d'une comparaison musicale :

> So awhile
> He watched the dim sea with a deepening smile,
> And felt the sound and savour and swift flight
> Of waves that fled beneath the fading night
> And died before the darkness, like a song
> Through the loud air of some triumphant day,
> Sink through his spirit and purge all sense away
> Save of the glorious gladness of his hour
> And all the world about to break in flower
> Before the sovereign laughter of the sun . . . (TL 126)

Tristram face à mer apparaît comme le double de Swinburne qui tente, à travers sa poésie, de célébrer l'harmonie cosmique entre l'homme et la nature. Denis Bonnecase fait de la mer le symbole de l'art poétique et de sa musicalité :

---

[469]. Burke, *Recherche philosophique*, 134.
[470]. J. D. Rosenberg, « Swinburne », *Victorian Studies* 11 (1967) 149.

> La mer est un motif majeur de la création swinburnienne non seulement parce qu'elle s'inscrit dans ce complexe propre au poète dont Gaston Bachelard a fait la magistrale description, mais, surtout, parce que réceptacle de Sapho et de son inspiration, elle vient symboliser le poème (sa multiplicité sonore et harmonique) ainsi que l'idéal du poétique. Il faudrait ici prendre en compte certains aspects décisifs, et voir, en premier lieu, que la mer est, dans la vision swinburnienne, le lieu épiphanique de la poésie, où se révèlent, par la contemplation extatique, sa nature et sa fonction prophétique. . . . Elle apparaît, surtout, comme la métaphore de la musique du verbe, la synthèse du chant de tous les grands poètes à l'unisson de l'inspiration saphique.[471]

Dès lors, Tristram nageant dans la mer et tentant de dompter ses flots s'apparente à Swinburne tâchant de faire résonner la langue anglaise comme une lyre et de composer une poésie capable de restituer à l'oreille du lecteur la musique dont il rêve. Nulle surprise, par conséquent, que l'auteur ait choisi ce héros afin de célébrer son idéal poétique de musicalité car Tristram est depuis le Moyen Âge loué pour ses talents d'harpiste[472]. Néanmoins, bien que Swinburne fasse de l'harmonie musicale son idéal poétique à atteindre, son écriture évoque une fois de plus les opéras de Wagner et, notamment, l'évolution qu'ils représentent dans l'histoire de la musique. En effet, au XIX^{e} siècle, Wagner et d'autres compositeurs, tels Franz Liszt, Robert Schumann ou Johannes Brahms, dépassèrent les lois de l'harmonie classique grâce à un recours aux accords dissonants (au détriment des accords parfaits) et aux chromatismes. La dissonance au cœur de *Tristan und Isolde* vise à représenter à l'oreille du spectateur la tension psychologique des personnages : ainsi, l'« accord de Tristram », qui ouvre l'opéra et présente deux dissonances, ne trouvera pas de résolution avant le dernier accord lorsqu'Isolde le rejoint dans la mort. Cette évolution artistique vers la dissonance trouve un écho dans le texte de Swinburne en raison du chaos prosodique qui domine le passage précédemment mentionné, par exemple. De fait, le rythme iambique est constamment brisé et la longueur de la phrase conduit le lecteur, à bout de souffle, à butter sur l'enchaînement de termes monosyllabiques, enchaînement soudain rompu par l'irruption de quelques mots à deux ou trois syllabes. Ce rythme brisé est à l'image de la tension habitant Tristram qui ne trouvera d'apaisement que dans la mort.

Swinburne célèbre le culte des corps des deux amants qui vient s'inscrire dans une harmonie cosmique avec la nature par le biais de la musicalité de sa poésie. « Tristram et Iseult » illustre donc la définition suivante donnée par Daniel G. Riede de l'art poétique selon Swinburne qui tente de faire revivre l'union originelle entre l'homme et la nature grâce à l'art : « Swinburne sees in art the embodiment of nature and man in harmonious fusion, one interpreting the other, and therefore sees art as exalting nature to the level of divine humanity. His aesthetic theory perceives all truly creative art as essentially mythopoetic, as a

[471]. Bonnecase, « Seuils, mer, rivages », 5.
[472]. Malory, *Le Morte D'Arthur (vol. 1)*, 307.

resurrection and redemption of the unified soul and spirit of man and nature »[473]. La poésie de l'auteur permet de transcender la séparation entre l'homme et la nature, mais elle permet aussi de transcender la mort et de faire entrer les héros dans l'éternité littéraire.

3. La voix poétique comme voie d'éternité

En buvant l'aphrodisiaque, Tristram et Iseult deviennent aussitôt conscients du lien inextricable qui unit l'amour et la mort. D'ailleurs, dès la première description du philtre remis entre les mains de Brengwain, le narrateur annonce au lecteur le pouvoir létal de ce breuvage : « And having drunk they twain should be one heart / Who were one flesh till fleshly death should part – / Death, who parts all » (TL 20). La mort est donc désignée comme la seule Parque capable de défaire la passion. L'œuvre destructrice d'Atropos, qui coupe le fil de la vie, est symbolisée au niveau textuel par la présence du tiret permettant de rompre le fil syntaxique. Néanmoins, cette citation montre que l'anéantissement des amants ne concerne que leurs corps et implique que leurs âmes sont promises à une béatitude éternelle. Nulle surprise, par conséquent, que Tristram et Iseult appellent régulièrement la mort de leurs vœux car cette dernière leur permettrait d'échapper aux tourments de la vie. Ainsi, l'auteur s'inscrit, une fois encore, dans une très étroite relation intertextuelle avec l'opéra de Wagner, tout particulièrement avec l'Acte II, dans lequel les amants désirent la mort après une nuit d'amour extatique puisque leur existence terrestre ne pourra plus jamais combler leurs sens et leur âme avec la même intensité et que seule la mort peut leur accorder la fusion de leurs deux êtres :

> Lors du duo d'amour de la deuxième scène du II[e] acte, et en particulier lors de l'extraordinaire « hymne à la nuit » qui commence avec les mots « O sink hernieder Nacht der Liebe » (*O descends sur nous, nuit de l'amour*), les deux amants font l'expérience d'une double découverte. La première est que, au regard du désir passionné de fusion qui s'est emparé d'eux, le « und », le « et », la conjonction de coordination qui les unit Tristan-et-Isolde est devenue un obstacle. Bien loin d'être l'instrument ou plutôt la condition de l'union, le « und » se voit dénoncé comme une barrière, une barrière qui les empêche d'accomplir le dépassement des limites de leurs identités respectives comme elle les empêche de jouir de ce que permettrait la fusion, à savoir la permutation, l'échange de ces identités.[474]

Il en est de même chez Swinburne après l'épisode de la retraite de Tristram et Iseult dans la forêt qui offre aux deux personnages les moments les plus intensément érotiques du poème ; par conséquent, les héros en viennent également à invoquer la mort comme apogée de leur nuit d'amour :

---

[473]. Riede, *Swinburne*, 34-35.
[474]. J. E. Jackson, *Mémoire et subjectivité romantiques (Rousseau, Höderlin, Chateaubriand, Nerval, Coleridge, Baudelaire, Wagner)* (Paris : Librairie José Corti, 1999) 161-62.

"Hast thou no sword ? I would not live till day ;
O love, this night and we must pass away,
It must die soon, and let not us die late."
"Take then my sword and slay me ; nay, but wait
Till day be risen ; what wouldst thou think to die
Before the light take hold upon the sky ?"
"Yea, love ; for how shall we have twice, being twain,
This very night of love's most rapturous reign ?
Live thou and have thy day, and year by year
Be great, but what shall I be ? Slay me here ;
Let me die not when love lies dead, but now
Strike through my heart : nay, sweet, what heart hast thou ?
Is it so much I ask thee, and spend my breath
In asking ? Nay, thou knowest it is but death.
Hast thou true heart to love me, thou wouldst give
This : but for hate's sake thou wilt let me live." (TL 51)

Swinburne fait donc de Thanatos l'inséparable compagnon terrestre d'Eros. Néanmoins, la mort à laquelle Tristram et Iseult sont condamnés leur permet de faire entrer leur amour dans l'éternité grâce à l'auteur qui se compare métaphoriquement à Orphée, ce musicien capable de se rendre dans l'Hadès afin de ressusciter son épouse défunte, et à un dieu capable de redonner vie par le biais du souffle de l'inspiration poétique :

Was such not theirs, the twain I take, and give
Out of my life to make their dead life live
Some days of mine, and blow my living breath
Between dead lips forgotten even of death ? (TL 12)

Dès lors, la circularité de la forme de « Tristram of Lyonesse », mettant constamment la vie en résonnance avec la mort, est un indice de la renaissance littéraire que l'auteur entend faire connaître à ces deux héros grâce à l'érotisme de leur amour, pour citer Rebecca Cochran :

> While Tennyson had resorted to the unhappy end of the medieval prose legend in order to portray the lovers negatively, Swinburne looked to the poetic intensity of the metrical romance in order to give his lovers a tragic, dignified death. What is more, sexual passion in the Tristram works of Tennyson and Arnold creates destructive chaos, while in Swinburne's poem passion is celebrated as the means by which the lovers attain immortality.[475]

Car tel est le moyen choisi par Swinburne afin de faire de sa transposition une œuvre originale s'inscrivant certes dans une relation intertextuelle avec des hypotextes médiévaux, mais se distinguant des recréations foisonnantes de la légende de Tristan et Iseult qui virent le jour depuis le Moyen Âge jusqu'au XIX^{e} siècle :

So many and many of old have given my twain
Love and live song and honey-hearted pain,
Whose root is sweetness and whose fruit is sweet,
So many and with such joy have tracked their feet,
What should I do to follow ? (TL 12)

[475]. Cochran, « Swinburne's Fated Lovers », 59.

Par le biais de cette citation, l'auteur fait part à son lecteur de l'angoisse de la poïétique à laquelle tout auteur est confronté et qu'analyse Harold Bloom dans *The Anxiety of Influence :* ainsi, le critique montre que les poètes se trouvent pris au piège de l'intertextualité et sont condamnés à une mauvaise lecture des écrits de leurs précurseurs afin que puisse naître leur génie créateur. Dès lors, ils se trouvent dans une position ambivalente partagés entre leur sentiment de devoir parachever les écrits de leurs pères littéraires mais également de devoir les dépasser : « A poet antithetically "completes" his precursor, by so reading the parent-poem as to retain its terms but to mean them in another sense, as though the precursor had failed to go far enough »[476]. Cette dernière citation illustre la forme d'angoisse que Bloom conceptualise sous le terme de « Clinamen »[477].

Par conséquent, « Tristram of Lyonesse », placé sous le sceau de la renaissance grâce à l'image printanière présente dès le poème mis en exergue avant le Prélude « Spring speaks again . . . » (TL 3), est à l'image de la littérature qui consiste en une constante résurgence sous la plume des nouveaux poètes des écrits de leurs précurseurs. D'ailleurs, dans le Prélude, Swinburne rend hommage aux poètes du panthéon de la littérature tels Christopher Marlowe, l'Arioste, Dante, Ovide, les auteurs de Tristan et Iseult, pour ne citer que quelques uns de ces auteurs qui créèrent les grandes amoureuses peuplant les limbes de l'oubli et offrant leur pouvoir inspirateur de muses aux nouvelles générations d'artistes. L'auteur propose alors une ronde des noms des plus grandes héroïnes tragiques rythmée par les mois de l'année. Ainsi, Iseult est célébrée au mois d'avril entre Alcine et Rosemonde :

> And shining like a sunbeam-smitten tear
> Full ere it fall, the fair next sign in sight
> Burns opal-wise with April-coloured light
> When air is quick with song and rain and flame,
> My birth-month star that in love's heaven hath name
> Iseult, a light of blossom and beam and shower,
> My singing sign that makes the song-tree flower.

Le pouvoir orphique que déploie Swinburne par la résurrection de Tristram et Iseult permet de faire un lien entre l'auteur et le personnage de Dante à qui il rend d'ailleurs un hommage tout particulier :

> . . . how time fares
> In that wan time-forgotten world of theirs,
> Their pale poor world too deep for sun or star
> To live in, where the eyes of Helen are,
> And hers who made as God's own eyes to shine
> The eyes that met them of the Florentine,

476 . Bloom, *The Anxiety of influence*, 14.

477. Voir introduction p. 5-6.

> Wherein the godhead thence transfigured lit
> All time for all men with the shadow of it ?
> Ah, and these too felt on them as God's grace
> The pity and glory of this man's breathing face ;
> For these too, these my lovers, these my twain,
> Saw Dante, saw God visible by pain,
> With lips that thundered and with feet that trod
> Before men's eyes incognisable God . . . (TL 10-11)

Dante dans la *Divine comédie* est conduit par son guide Virgile en enfer où il découvre les grands amants condamnés à des tourments éternels :

> Vois Hélène, par qui si rude orage roula sur Troie ; et vois le grand Achille qui guerroya contre Amour en sa fin. Ci vois Pâris, Tristan… » Disant leurs noms, il me montra du doigt plus de mille ombres qu'Amour de notre vie a retranchées. Quand j'eus ouï mon docteur remembrer dames et chevaliers du temps jadis, pitié m'en vint, si fus comme égaré.[478]

Dans la citation précédente, Swinburne mentionne lui aussi Hélène évoquée par Dante mais surtout il fait une référence périphrastique aux deux héros auxquels Dante s'adresse en particulier lors de sa visite en Enfer, c'est-à-dire Paolo Malatesta et Francesca da Rimini (« hers who made as God's own eyes to shine / The eyes that met them of the Florentine »). Dante est présenté par Swinburne comme la véritable divinité survivant à la « mort de Dieu » (« For these too, these my lovers, these my twain, / Saw Dante, saw God visible by pain ») : en effet, seul Dante, et à travers lui la figure de l'artiste, est capable d'accorder une vie éternelle. L'hommage au personnage orphique et empathique de Dante est d'ailleurs complété par une autre référence intertextuelle à la *Divine comédie* lors de l'absorption du philtre qui devient le Galehaut de Tristram et Iseult (« Their Galahault was the cup » (TL 37)) évoquant le sort de Paolo et Francesca conduits à la passion par le biais de l'histoire de Lancelot et Guenièvre :

> Ensemble, un jour, nous lisions par plaisance de Lancelot, comme Amour l'étreignit : seulets étions, et sans soupçon de nous. A plusieurs coups nous fit lever les yeux cette lecture et pâlir le visage ; mais seul un point fut ce qui nous vainquit. Quand la riante lèvre et désirée vîmes baiser par un si preux amant, cestui, dont il n'est sort qui me délie, la bouche me baisa, tremblant d'angoisse. Galehaut fut le livre et son trouvère : et ce jour-là ne lûmes plus avant.[479]

Swinburne revendique l'héritage laissé par Dante qui fait de l'amour un destin inévitable et des amants tragiques une source d'inspiration inépuisable et apporte à cette légende sa modernité marquée par la peinture de Turner, l'opéra de Wagner et la philosophie de Nietzsche : « Pourtant, en dépit des classifications chronologiques usuelles, ce sont bien

[478]. A. Dante, « Divine comédie » dans *Œuvres complètes de Dante*. Trad. A. Pézard (Paris : Editions Gallimard, 1965) 909.
[479]. Dante, « Divine comédie », 912-13.

Mallarmé et Swinburne qui annoncent, selon nous, cette modernité textuelle. Frappés par la « mort de Dieu », plongés dans l'abîme de l'incroyance nihiliste, ils élaborent une poétique du repli et de l'auto-référentialité, mettant résolument l'accent sur la matérialité brute des mots »[480].

Les transpositions proposées par Morris et Swinburne en réaction à celles de leurs contemporains Arnold et Tennyson permettent donc à la sensualité, notamment féminine, de gagner le devant de la scène artistique et s'apparentent à une revanche contre les modèles idéels victoriens étouffant le désir. Cette évolution dans le traitement des hypotextes médiévaux illustre la pensée d'Henri Meschonnic qui fait de l'écriture une constante transformation de l'idéologie :

> L'écriture est ce qui dialectise l'individuel et le social, dans une pratique du langage. Car l'écriture fait ce qui transforme l'écriture, agit sur l'idéologie. A l'intérieur d'une idéologie, une écriture modifie, par son historicité et par sa propre cohérence, cette idéologie, au point d'opérer une transformation (variable, parfois ce n'est qu'une variation) et de produire sa propre idéologie. Un texte, s'il est texte, n'est jamais dans une seule idéologie. Tout en étant dedans, il est (par un ou plusieurs points de rupture : car il n'y a pas *la* rupture, il y a toujours eu, quand il y a eu le texte, *des* points de rupture) *contre*, et il est *hors*, *vers* une autre idéologie, qu'il construit, – et plutôt même il se construit comme indéfini opérateur de glissement idéologique, jeu historique de variables et d'invariants.[481]

Le glissement idéologique initié par Swinburne et Morris permet au désir de gagner ses lettres de noblesse dans les transpositions arthuriennes. Cependant, un nouveau point de rupture apparaît entre la dernière période de notre étude et celle du renouveau de la sensualité dans la mesure où les habitants de Camelot se trouvent chassés du monde magnifié de la tragédie[482] afin d'être précipités parmi le commun des mortels et dans le monde désenchanté d'auteurs influencés par le modernisme.

[480]. Scarpa, *Algernon Charles Swinburne*, 9.
[481]. H. Meschonnic, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction* (Paris : Editions Gallimard, 1973) 140.
[482]. Meschonnic, *Pour la poétique II*, 57.

Chapitre IV

GRANDEUR ET DECADENCE MODERNISTE DES PERSONNAGES ARTHURIENS

Liste des abréviations des œuvres utilisées dans le quatrième chapitre

Wilfrid Scawen Blunt

MA = « The Morte D'Arthur »

TN = « To Nimue »

WM = « The Wisdom of Merlyn »

Maurice Baring :

CJ = « The Camelot Jousts »

FDIB = « From the Diary of Iseult of Brittany »

TI = « Tristram and Iseult »

TIPFA = *Tristram and Iseult. A Play in Five Acts*

Notre étude a donc tâché de montrer que les transpositions arthuriennes nées lors de la période victorienne délaissent progressivement une visée moralisatrice glorifiant le modèle idéel de l'Ange de la maison afin de faire de la femme la porte-parole de l'amour dans ce qu'il a de plus charnel, comme en témoignent les œuvres de William Morris, Charles Algernon Swinburne et Dante Gabriel Rossetti. Dans cette dernière partie, nous allons tenter à présent de montrer dans quelle mesure l'évolution du traitement des légendes arthuriennes au XIX^{e} siècle et au début du XX^{e} siècle rime avec révolution – non en son sens historique de bouleversement mais dans le sens physique de retour à une position d'origine – car les transpositions arthuriennes écrites par Wilfrid Scawen Blunt, Maurice Baring, Thomas Hardy, William Butler Yeats et T. S. Eliot font écho à certains traits distinctifs de celles écrites lors des prémisses du Renouveau Arthurien à l'époque romantique. En effet, le lecteur se trouve à nouveau confronté à des personnages arthuriens, et tout particulièrement des femmes, qui perdent leur aura tragique et quittent progressivement le devant de la scène afin de retrouver un rôle subalterne, comme ce fut le cas dans les écrits de Walter Scott mais surtout de Thomas Love Peacock. De plus, d'un point de vue stylistique, les auteurs s'acheminent également peu à peu vers un retour à un très fort tissage intertextuel qui culmine avec « The Waste Land » de T. S. Eliot. Enfin, cette dernière période témoigne avant tout de l'influence croissante sur la réécriture des légendes arthuriennes du modernisme qui amène les artistes à délaisser la question de la représentation de la femme au profit d'une réflexion plus profonde sur la finitude et la quête du sens de l'existence humaine mis à mal par une rupture épistémologique marquée par la pensée de Marx, Freud, Nietzsche et Darwin et par la guerre de 1914-18. Néanmoins, nous tenons à signaler que la plus grande partie des textes figurant dans ce chapitre sont des œuvres mineures – bien qu'écrites par des artistes majeurs comme Hardy ou Yeats – et témoignent d'un essoufflement du genre après Swinburne avant de connaître un nouveau rebondissement avec l'œuvre d'Eliot.

I. WILFRID SCAWEN BLUNT OU LA PHILOSOPHIE ORIENTALE DU DESIR

Wilfrid Scawen Blunt (1840-1922) fut un auteur britannique et un diplomate arabisant réputé pour ses prises de position anti-impérialistes. En effet, Blunt œuvra politiquement et par le biais de la littérature en faveur de l'indépendance de l'Egypte, pays dans lequel il passa

nombres d'années, mais également de l'Inde et de l'Irlande. L'œuvre de Blunt se compose d'essais politiques, de pamphlets, mais aussi de poèmes dont trois arthuriens : « To Nimue », « The Wisdom of Merlyn » et « The Morte D'Arthur ». Ils sont tous extraits de *The Poetical Works of Wilfrid Scawen Blunt* paru en 1914. Malgré leur source appartenant au fonds littéraire britannique, ces œuvres laissent transparaître l'influence de la culture arabe qui marqua tant l'auteur dans sa vie personnelle et artistique.

Les transpositions de cet auteur s'inscrivent dans la veine de celles de Swinburne : en effet, Blunt y condamne avec virulence la religion et invite, au contraire, le lecteur à un hédonisme oriental du désir réservé, toutefois, à la gent masculine.

A. « LA MORT DE DIEU »

Dans les écrits de Blunt, Dieu se retrouve dans une position aussi délicate que dans les transpositions de Swinburne car les deux auteurs font écho à la pensée nietzschéenne et à son constat concernant « la mort de Dieu ». En effet, Blunt offre la sagesse de Merlin dans « The Wisdom of Merlyn » afin de combler le vide théologique et téléologique auquel le lecteur se trouve confronté : « THESE are the time-words of Merlyn, the voice of his age recorded, / All his wisdom of life, the fruit of tears in his youth, of joy in his manhood hoarded, / All the wit of his years unsealed, to the witless alms awarded »[483]. Ici, la révélation que Merlyn accorde sous forme de tercets est la richesse de sa philosophie de la vie qui est, dès le début du poème, inscrite dans la temporalité (« the time-words »), c'est-à-dire dans une jouissance de l'ici et maintenant. Ainsi, Merlyn tend à se substituer au Dieu des Chrétiens qu'il condamne car ce dernier développe la culpabilité chez ses fidèles en raison de la toute-puissance de la notion de péché : « No sad legend of sin, since an innocent Eden / Is, and a garden of grace, its gateway clear of the sword, its alleys not angel-ridden, / Its tree of life at the lips of all and never a fruit forbidden » (WM 453). Au contraire, ce que Merlyn propose est une philosophie de la vie en harmonie avec la nature, de la jouissance pure sans aucune considération morale, refusant les vaines promesses d'un bonheur post-mortem : « Nay but a logic of life, which needeth no deferring, / Life with its birthright love, the sun the wind and the rain in multiple pleasure stirring / Under the summer leaves at noon, with no sad doubt of erring » (WM 453).

Blunt appelle de ses vœux l'avènement de la philosophie de Merlyn afin de guider les hommes confrontés à une crise religieuse. Sa philosophie se veut avant tout une sagesse de la vie hédoniste ; par conséquent, bien que les personnages qui peuplent les écrits arthuriens de

[483].W. S. Blunt, « The Wisdom of Merlyn » dans *The Poetical Works of Wilfrid Scawen Blunt* (vol 2) (Londres : Macmillan and co., 1914) 451.

Blunt ne soient pas auréolés de la même intensité dramatique ou tragique que les protagonistes des auteurs appartenant à « The Fleshly School of Poetry », les textes de Blunt évoquent les poèmes de Morris et de Swinburne qui opposent à la religion de la faute les corps désirants et triomphants des amants arthuriens. De fait, la pensée de Merlyn implique un retour au corps « par-delà le bien et le mal », c'est-à-dire un retour au désir qui reste un apanage essentiellement masculin.

B. LA SAGESSE DU CORPS

« The Wisdom of Merlyn » tente de réhabiliter le corps sous toutes ses formes, qu'il s'agisse de celui des amants gorgés de désir ou de celui d'une mère nourrissant ses enfants : « Love is of body and body, the physical passion of joy ; / The desire of the man for the maid, her nakedness strained to his own ; the mother who suckles her boy / With the passionate flow of her naked breast. All else is a fraudulent toy » (WM 458). Le premier vers place le corps au cœur de l'existence par le biais de la répétition de « body », alors que la référence à l'allaitement dans les vers deux et trois va encore plus loin en liant de manière inextricable corporalité, nudité et animalité. Pourtant, il ne saurait y avoir d'autre sagesse, selon Blunt, que de reconnaître la sacralité de cette association. Nulle surprise, par conséquent, que Merlyn ne puisse envisager l'amour sous une autre forme qu'*Eros* dont la dimension charnelle constitue le premier pas dans l'apprentissage de la philosophie de la vie : « Wouldst thou be wise, O Man ? At the knees of a woman begin. / Her eyes shall teach thee thy road, the worth of the thing called pleasure, the joy of the thing called sin. / Else shalt thou go to thy grave in pain for the folly that might have been » (WM 455).

Blunt célèbre les corps, le désir et le péché également dans un autre de ses poèmes arthuriens intitulé « Le Morte D'Arthur » : l'auteur y attribue la célébrité des légendes arthuriennes traversant les âges et inspirant des générations d'écrivains à l'attrait que représente l'amour adultère de Lancelot et Guenièvre :

> Tales touching still, and still through time renowned,
> But less, methinks, for their high deeds that bore
> Their crests so proudly than the one lost sound
> Of Lancelot's step at the Queen's chamber door.
> – How their sighs echo ![484]

[484]. W. S. Blunt, « The Morte D'Arthur » dans *The Poetical Works of Wilfrid Scawen Blunt* (vol. 1) (Londres : Macmillan and co., 1914) 345.

L'histoire de Lancelot et de Guenièvre trouve une résonnance littéraire, suggérée par la répétition de « still » dans le premier vers, à l'image de leurs soupirs qui retentissent dans l'intimité de leur chambre et que les artistes s'approprient afin de glorifier leur érotisme.

Le caractère iconoclaste de la philosophie de Merlyn atteint son sommet lors de sa virulente dénonciation du mariage. Ainsi, cette union est privée par le vieux magicien de sa sainteté religieuse : « Love lightly, but marry at leisure. Wild Love is a flower of the field / Waiting all hands to gather and ours. If we leave it another will win it and kneel where we kneeled. / Marriage is one tame garden rose in a garden fenced and sealed » (WM 457). Merlyn fait donc du mariage un synonyme d'emprisonnement qui ne peut que finir par étouffer le feu du désir. Par conséquent, selon Merlyn, la sexualité pâtit également du carcan de la fidélité maritale imposée aux corps par l'institution du mariage : « Chastity ? Who is unchaste ? The church-wed wife, without blame / Yielding her body nightly, a lack-love indolent prize, to the lord of her legal shame ? / Or she, the outlawed passionate soul ? Their carnal act is the same » (WM 463). Le véritable sacrement à respecter est celui de l'union des corps qui se choisissent librement et non l'amour sous la contrainte qui semble transformer la femme mariée en être réifié (« a lack-love indolent prize »).

L'influence culturelle du monde arabe sur l'écriture de Blunt transparaît, selon Thomas J. Assad, à travers son culte de l'hédonisme (« He caught something of the hedonism and realism of the Arabic and some of its pathos and naïveté »[485]) mais aussi à travers sa référence à la polygamie : « There are habits of passion. Long loves are tyrannous debt. / But to some there is custom of change, the desire of the untrodden ways, with sunshine of days that were wet, / Of the four fair wives of love's kindly law by licence of Mahomet » (WM 460). Blunt rend hommage à la religion musulmane qui permet aux croyants d'épouser jusqu'à quatre femmes et, ce faisant, préserve l'homme de la monotonie du mariage chrétien à laquelle l'auteur lui-même, dans sa vie personnelle, chercha à échapper grâce à de nombreuses maîtresses. De même, dans la culture chrétienne, et plus particulièrement dans l'Ancien Testament, Blunt évoque le personnage de Salomon dont la sagesse doit, selon Merlyn, être attribuée au nombre prodigieux de ses épouses et concubines : « For know, the knowledge of women, the beginning of wisdom is. / Who had seven hundred wives and concubines hundreds three, as we read in the book of bliss ? / Solomon, wisest of men and kings, and "all of them princesses" » (WM 456). Cette référence à la polygamie témoigne de l'influence de l'orientalisme sur la littérature britannique à la fin du XIX^{e} siècle en pleine

[485]. T. J. Assad, *Three Victorian Travellers. Burton, Blunt, Doughty* (Londres : Routledge and Kegan Paul, 1964) 55.

période d'expansion coloniale : ainsi, un déplacement s'opère à cette époque car les auteurs ne cherchent plus seulement l'inspiration dans la culture occidentale, ou dans l'héritage national comme ce fut le cas avec les différents mouvements littéraires romantiques qui donnèrent naissance au Renouveau Arthurien, mais mêlent l'Orient à leur création. Cependant, Edward Saïd souligne que la vision qu'a l'Occident de l'Orient, telle qu'elle se manifeste dans la littérature ou bien dans les études culturelles, est loin de correspondre à la réalité[486] et l'Orient, par conséquent, devient une terre fantasmée, « . . . le lieu de la projection des désirs qu'ils soient économiques ou culturels »[487]. L'Orient rêvé par le point de vue occidental de Blunt est la terre de l'assouvissement sans contrainte morale du désir masculin, à l'opposé de l'idéal victorien de la fidélité conjugale. Edward S. Said souligne l'association que l'Occident opère entre l'Orient et l'érotisme telle qu'elle apparaît chez Flaubert mais aussi chez nombre d'autres auteurs de la même époque :

> Woven through all of Flaubert's Oriental experiences, exciting or disappointing, is an almost uniform association between the Orient and sex. In making this association Flaubert was neither the first nor the most exaggerated instance of a remarkably persistent motif in Western attitudes to the Orient. . . . Why the Orient seems still to suggest not only fecundity but sexual promise (and threat), untiring sensuality, unlimited desire, deep generative energies, is something on which one could speculate . . . [488]

Une des pistes proposées par Said afin d'expliquer cette représentation fantasmée de l'Orient au XIX[e] siècle est la répression de la sexualité par la société victorienne, et de façon plus générale bourgeoise, faisant de l'Orient une terre de libération des pulsions dans laquelle le harem, ou tout au moins les quatre épouses appelées de ses vœux par Blunt, constitue une expérience ér(ex)otiquement attirante :

> We may as well recognize that for nineteenth-century Europe, with its increasing *embourgeoisement*, sex had been institutionalized to a very considerable degree. On the one hand, there was no such thing as "free" sex, and on the other, sex in society entailed a web of legal, moral, even political and economic obligations of a detailed and certainly encumbering sort. Just as the various colonial possessions – quite apart from their economic benefit to metropolitan Europe – were useful as places to send wayward sons, superfluous populations of delinquents, poor people, and other undesirables, so the Orient was a place where one could look for sexual experience unobtainable in Europe.[489]

« The Wisdom of Merlyn » célèbre donc le désir mais il est à noter, toutefois, que la suprématie de la jouissance est limitée au sexe masculin car le lecteur est invité à considérer la femme non seulement comme un être à posséder mais également à dominer : « Yet, be thou

[486]. « I myself believe that Orientalism is more particularly valuable as a sign of European-Atlantic power over the Orient than it is as a veridic discourse about the Orient (which is what, in its academic or scholarly form, it claims to be). » E. W. Said, *Orientalism* (Londres : Penguin Books, 2003) 6.
[487]. C. Delmas, *L'Orient dans le roman britannique de 1895 à 1950 : mythe et réalité*. Thèse de doctorat, Paris 4, 1996, 5.
[488]. Said, *Orientalism*, 188.
[489]. Said, *Orientalism*, 190.

stronger than they. To be ruled of a woman is ill. / Life hath an hundred ways, beside the way of her arms, to give thee joy thy fill. / Only is love of thy life the flower. Be thine the ultimate will » (WM 456). Ce faisant, Blunt réduit à nouveau à néant le mythe victorien de la femme mariée dont la supériorité morale devait guider la volonté de son époux. L'auteur devient alors, une fois de plus, l'écho, bien qu'atténué, de la pensée de Nietzsche :

> Un homme, au contraire, qui a de la profondeur dans l'esprit comme dans les désirs, et aussi cette profonde bienveillance qui est capable d'une sévérité, d'une dureté avec lesquelles on peut la confondre, ne peut penser au sujet des femmes qu'en Oriental. Il doit considérer la femme comme une propriété, un bien qu'il faut mettre sous clé, un être fait pour la domesticité, et qui n'atteint à sa perfection que dans cette situation subalterne.[490]

Blunt et le philosophe allemand se rejoignent dans leur vision déformée par leurs fantasmes de la culture orientale qu'ils considèrent comme un moyen d'emprisonner le désir féminin et de le soumettre à la volonté masculine. Ce faisant, tous deux annoncent une approche misogyne de la femme représentative de la période d'émergence du modernisme selon Marianne Dekoven :

> Despite the powerful presence of women writers at the founding of Modernism and throughout its history, and despite the near-obsessive preoccupation with feminity in all modernist writing, the reactive misogyny so apparent in much male-authored Modernism continues in many quarters to produce a sense of Modernism as a masculinist movement. Instances of modernist advocacy of firm, hard, dry, tense, classical masculinity, over the messy, soft, vague, flowery, effusive, adjectival feminity of the late Victorians, abound, and instances of male modernist antifeminism and misogyny are legion.[491]

La peur de la Femme Nouvelle qui émergea à la fin du XIX[e] siècle[492], c'est-à-dire une femme aspirant à une plus grande liberté sexuelle et sociale, explique que Blunt ait choisi de supplanter la sacralité de l'amour entre un homme et une femme par celle de l'amitié entre deux hommes évacuant de la sorte la question de la soumission au désir et à la volonté féminine : « Experience all is of use, save one, to have angered a friend. / Break thy heart for a maid ; another shall love thee anon. The gold shall return thou didst spend, / Ay, and thy beaten back grow whole. But friendship's grave is the end » (WM 460).

Dans « To Nimue », Blunt transforme également l'héroïne en objet de désir dont le pouvoir séducteur et la volonté se trouvent anéantis grâce à l'oubli et par un processus de réification perceptible dès l'incipit du poème : « I had clean forgotten all, her face who had

---

[490]. F. Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal* (Paris : Union Générale d'Editions, 1969) 176.

[491]. M. Dekoven, « Modernism and Gender » dans *The Cambridge Companion to Modernism*. Ed. M. H. Levenson (Cambridge : Cambridge University Press, 1999) 176.

[492]. « The radical implications of the social-cultural changes feminism advocated produced in modernist writing an unprecedented preoccupation with gender, both thematically and formally. Much of this preoccupation expressed a male modernist fear of women's new power, and resulted in the combination of misogyny and triumphal masculinism that many critics see as central, defining features of modernist work by men. » Dekoven, « Modernism and Gender », 174.

caused my trouble. / Gone was she as a cloud, as a bird, which passed in the wind, as a glittering stream-borne bubble, / As a shadow set by ship on the sea, where the sail looks down on its double »[493]. Dans cette citation, l'auteur suggère, par le biais de multiples comparaisons, le caractère évanescent du souvenir de Nimue mais il permet également à Merlyn de chasser son souvenir à peine évoqué en accumulant de multiples images qui viennent aussitôt voiler le visage de la séductrice et le remplacer par la vision d'entités inanimées ou de la plus extrême fragilité. La comparaison donne la possibilité alors à l'auteur de jouer sur l'« écart de la figure », mais elle offre surtout à Merlyn la possibilité d'assurer son pouvoir dominant comme la réification du visage de Nimue dans la strophe suivante permet au magicien de manipuler cette dernière et de l'assujettir à son contrôle : « I had laid her face to the wall, on the shelf where my fancies sleep » (TN 389). D'ailleurs, tout au long du poème, Merlyn affirme son pouvoir visant à soumettre l'identité féminine à la suprématie de sa volonté qui transparaît dans la citation suivante à travers la répétition de « I will » et à travers l'opposition entre l'inexpérience féminine et l'autorité masculine :

> I will not be fooled by her, by the spell of her fair child's face.
> What is its meaning to me, who have seen, who have known, who have loved what miracle forms of grace ?
> What are its innocent wiles, its smiles, its idle sweet girlishness ?
>
> I will not love without love. I despise the ways of a fool.
> Let me prevail as of old, as lover, as lord, as king, or have done with Love's tyrant rule.
> I was born to command, not serve, not obey. No boy am I in Love's school. (TN 389)

Tel l'Oriental fantasmé par Blunt, Merlyn, et à travers lui l'ensemble de la gent masculine, se doit certes de célébrer les corps mais sans jamais se déprendre de son pouvoir de domination.

Blunt propose donc une philosophie de la vie s'inspirant de celle de Nietzsche et vise à supplanter le culte de Dieu par celui des sens, comme l'avait déjà proposé avant lui Swinburne dans sa transposition de la légende de Tristan et Iseult. Néanmoins, l'influence de l'orientalisme et des prémisses d'une misogynie moderniste limite le désir à la gent masculine alors que la femme est transformée en objet de possession. La même approche des rapports entre les sexes en tant qu'acte de convoitise apparaît dans une autre transposition arthurienne écrite cette fois-ci par Thomas Hardy qui fait de l'amour entre Tristram et les deux Iseult un conflit de volontés antithétiques.

[493]. W. S. Blunt, « To Nimue » dans *The Poetical Works of Wilfrid Scawen Blunt* (vol. 1) (Londres : Macmillan and co., 1914) 388.

II. THOMAS HARDY : VOLONTE IMMANENTE CONTRE VOLONTES INDIVIDUELLES

Thomas Hardy (1840-1928) fut un poète et romancier naturaliste anglais qui confronta de façon récurrente ses personnages à l'épreuve de la destinée comme le souligne Albert Pettigrew Elliott : « It is not character which is the controlling factor in Hardy's tragic works, but it is a power beyond man and deliberately opposed to his will – a power which we shall, for the moment, call Fate »[494]. Nulle surprise, par conséquent, que l'auteur se soit tourné vers les légendes arthuriennes et tout particulièrement vers celle de Tristram et Iseult. En effet, il écrivit une pièce intitulée *The Famous Tragedy of the Queen of Cornwall* (1923) dans laquelle il fait fusionner les différentes versions des hypotextes médiévaux afin de mettre en exergue la détresse humaine.

La forme de cette pièce se révèle surprenante car Hardy n'hésite pas à mélanger le théâtre populaire folklorique (« mummers' play »), la tragédie et le drame bourgeois. Hardy fait alors montre du mépris moderniste, souligné par Michael Levenson, pour les conventions et les traditions sous toutes leurs formes, qu'elles soient sociales ou bien littéraires : « Since "our only measure of truth is our own perception of truth", then allegiance to external standards disappears ; what is rather needed is withdrawal from life (and tradition), and revolution within art »[495]. La forme hybride élaborée par l'auteur lui permet de transformer la fusion des corps et des cœurs par-delà la mort en piètre combat pour la possession de l'être aimé éloignant définitivement Tristram et Iseult de la grandeur tragique des héros mis en scène dans les hypotextes médiévaux mais aussi dans les transpositions de Swinburne.

A. UNE FORME HYBRIDE

1. « A mummers' play »

Hardy présente sa transposition arthurienne comme une adaptation de la légende de Tristram et Iseult sous la forme d'une pièce pour « mummers » (« A NEW VERSION OF AN OLD STORY ARRANGED AS A PLAY FOR MUMMERS IN ONE ACT REQUIRING NO

[494]. A. P. Elliott, *Fatalism in the Works of Thomas Hardy* (New York : Russell & Russell, 1935, 1966) 33.
[495]. M. H. Levenson, *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908-1922* (Cambridge : Cambridge University Press, 1992) 78.

THEATRE OR SCENERY »[496]). Cette forme théâtrale populaire britannique, dont l'auteur décrit une représentation dans son roman *The Return of the Native* (1878)[497], fut pratiquée du milieu du XVIII[e] siècle jusqu'au début du XX[e] siècle et associée à des rites de fertilité saisonniers, notamment au printemps. La pièce folklorique repose sur le meurtre et la résurrection d'un des protagonistes : le héros (Sir ou Saint George) tue son ennemi (le Chevalier Turc) ou est tué par ce dernier ; le Docteur intervient alors et le ramène à la vie après avoir énuméré tous les maux qu'il est capable de soigner. Les acteurs pouvaient être déguisés et porter des masques. Hardy donne d'ailleurs des indications dans *The Famous Tragedy of the Queen of Cornwall* concernant les costumes afin que les acteurs s'inscrivent pleinement dans la tradition du « mummers' play » : « *The costumes of the players are the conventional ones of bright linen fabrics, trimmed with ribbon, as in the old mumming shows ; though on a constructed stage they may be more realistic* » (274). Cette didascalie illustre la dimension ambivalente de la pièce qui alterne constamment entre fantaisie et, paradoxalement, souci de réalisme afin de conférer vraisemblance à l'histoire.

Toutefois, la principale caractéristique qui permet de créer un lien architextuel avec le « mummers' play » est le cycle de mort et de résurrection qui domine la transposition écrite par Hardy. En effet, Iseult de Cornouailles se rend en Bretagne et, à son arrivée, apprend par sa rivale la mort de Tristram. Or, il s'agit d'un mensonge car ce dernier trouve la force de se remettre de ses blessures et de suivre le navire de sa bien aimée partie rejoindre Tintagel. Mark ironise alors sur le constant pouvoir de résurrection de Tristram :

> Q. ISEULT (*indignantly*)
> . . . See him no more
> Shall I, or you. He's gone. Death darkens him !
>
> K. MARK (*starting*)
> So much the better, if true – for us and him !
> (*She weeps*)
> But no. He has died too many, many times
> For that report to hold ! In tilts, in frays,
> Through slits and loops, louvers and battlements,
> Has he been pierced and arrowed to the heart,
> Then risen up again to trouble me ! (284)

Dans la transposition de Hardy, Tristram joue le rôle de Sir George blessé par la traitrise de son épouse qui endosse, par conséquent, celui du Chevalier Turc. A l'opposé, la force de la

[496]. T. Hardy, « The Famous Tragedy of the Queen of Cornwall » dans *The Complete Poetical Works of Thomas Hardy* (vol. 5) (Oxford : Clarendon Press, 1995) 271.

[497]. Dans le chapitre 4 intitulé « Eustacia is led to an Adventure », le personnage éponyme se déguise en « mummer » et participe à une pièce intitulée 'Saint George', ce qui permet à l'auteur de brosser un tableau détaillé de cette tradition folklorique dans laquelle apparaissent « the Valiant Soldier », « the Turkish Knight », « the Doctor » et « Father Christmas ». T. Hardy, *The Return of the Native*. Londres : Macmillan, 1974, 146-160.

passion pour Iseult de Cornouailles est l'onguent miraculeux qui permet à Tristram de ressusciter d'entre les morts :

> MESSENGER
> Knight Tristram of the sorry birth is yet
> Enrolled among the living, having crept
> Out of the very vaults of death and doom !
> – His heavy ails bedimmed him numb as night,
> And men conceived him wrapt in wakeless rest ;
> But he strove back. Hither, on swifter keel
> He has followed you ; and even now is nigh. (293)

Cependant, Hardy tisse à son inspiration folklorique la forme plus traditionnelle de la tragédie à laquelle il emprunte différents traits distinctifs.

2. Des éléments traditionnels de la tragédie

The Famous Tragedy of the Queen of Cornwall évoque la tragédie grecque dont elle utilise quelques éléments caractéristiques. L'auteur met en scène Merlin au tout début et à la fin de la pièce rappelant non seulement la structure de « Tristram of Lyonesse » de Swinburne – dans laquelle le premier et le dernier chapitres se font écho – mais aussi la composition de la tragédie antique dans laquelle l'entrée du chœur est précédée par un prologue consistant en un dialogue ou un monologue. Ici, la pièce de Hardy débute par le monologue de Merlin qui vise à rappeler à l'auditoire l'histoire des amants mais il permet également au magicien de s'affirmer comme le double de l'auteur ressuscitant – tel le Docteur du « mummers' play » – Tristram et Iseult des limbes de l'oubli afin de satisfaire l'attente du public :

> I come, at your persuasive call
> To raise up in this modern hall
> A tragedy of dire duress
> That vexed the land of Lyonesse : –
> Scenes, with their passions, hopes, and fears
> Sunk into shade these thousand years ;
> To set, in ghostly grave array,
> Their blitheness, blood and tears,
> Feats, ardours, as if rife to-day
> Before men's eyes and ears. (276)

Le sixième vers de la citation semble nier l'existence des transpositions précédant celle de Hardy que Merlin présente comme la seule capable de ressusciter les héros après mille ans d'inexistence. Merlin insiste sur la fidélité de l'histoire qui va être mise en scène sous les yeux des spectateurs car il se décrit comme un témoin digne de confiance des évènements originaux :

> I saw theses times I represent,
> Watched, gauged them as they came and went,

Being ageless, deathless ! And those two
Fair women – namesakes – well I knew ! (276)

La sagesse et la connaissance de Merlin contribuent donc à renforcer la vraisemblance du récit et des personnages mis en scène ; d'ailleurs, dans l'épilogue, Merlin fait des protagonistes des êtres peu différents des spectateurs, comme Aristote recommandait dans la *Poétique* de mettre en scène des héros dont le caractère ne soit pas trop éloigné de celui du spectateur[498] :

They were, in their long-faded sphere,
As you are now who muse thereat
Their mirth, crimes, fear and love begat
Your own, though thwart their ways . . . (328)

Par conséquent, la pièce introduite par Merlin vise à encourager un processus d'identification : ainsi, bien que le magicien souligne l'éloignement temporel qui sépare les héros et les spectateurs (« long-faded sphere »), il invite ces derniers à s'identifier étroitement aux protagonistes (« They were . . . As you are now ») et favoriser de la sorte la *catharsis* tout en tirant du plaisir de ce processus : « And may some pleasant thoughts outshape / From this my conjuring to undrape / Such ghosts of distant days » (328). Merlin s'affirme, une fois de plus, comme le double de l'auteur dont la fonction est de ressusciter et de révéler l'essence des héros (« conjuring to undrape ») tout en permettant au spectateur de faire l'expérience de l'*identification cathartique* définie par H. R. Jauss : « . . . elle dégage le spectateur des complications affectives de sa vie réelle et le met à la place du héros qui souffre ou se trouve en situation difficile, pour provoquer par l'émotion tragique ou par la détente du rire sa libération intérieure »[499]. Jauss souligne que ce processus, lorsqu'il s'agit d'un héros souffrant comme dans le cas de Tristram et Iseult, suscite à la fois chez le spectateur une réflexion mais aussi du « plaisir du spectaculaire »[500], évoquant les pensées agréables (« pleasant thoughts ») appelées de ses vœux par Merlin.

La structure traditionnelle de la tragédie est suggérée par l'ordonnancement des différentes parties de la pièce et aussi par la présence de chœurs, censés incarner les spectres d'habitants de Cornouailles, dont les interventions chantées rythment la pièce. Leur première apparition se fait juste après le prologue de Merlin et évoque la *parodos* antique définie par Aristote comme « la première expression du chœur au complet »[501]. Leurs interventions ultérieures s'inscrivent dans la droite lignée des *stasima* antiques, c'est-à-dire les intermèdes

[498]. Aristote, *Poétique*, 103.
[499]. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, 166.
[500]. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, 167.
[501]. Aristote, *Poétique*, 102.

choraux qui séparaient les différents épisodes de la tragédie[502]. Hardy utilise les interventions du chœur afin de faire des rappels analeptiques, comme celui de l'épisode du philtre, mais aussi afin de souligner le *pathos* des évènements par le biais de révélations proleptiques. Par exemple, l'arrivée d'Iseult de Bretagne en Cornouailles est annoncée par les chœurs et est placée sous le signe du malheur et de la fatalité alternant entre références au passé et au futur :

> CHANTERS : MEN
> O Tristram, thou art not to find
> Such solace for a shaken mind
> As seemed to wait thee here !
>
> CHANTERS : WOMEN
> One seised of right to trace thy track
> Hath crossed the sea to win thee back
> In love and faith and fear !
>
> CHANTERS : M. AND W.
> From this newcomer wis we pain
> Ere thou canst know sweet spells again,
> O knight of little cheer ! (303)

Comme Merlin, les chœurs se présentent en témoins fidèles des péripéties de Tristram et Iseult et insistent sur la fidélité de leur récit :

> This is no falsehood fell,
> But very truth indeed
> That we too surely read !
> Would that we had to tell
> But pleasant truth always ! (324)

L'insistance dans les deux premiers vers de la citation sur la véracité de leur récit vise, une fois de plus, à favoriser le procédé de *catharsis* des spectateurs dont les sentiments de crainte et de pitié ne peuvent être qu'accrus par la vraisemblance des évènements ainsi mise en relief.

Hardy est fidèle à un autre trait distinctif de la tragédie dont le but est aussi de renforcer le réalisme des évènements : c'est-à-dire la règle des trois unités (de lieu, de temps et d'action) recommandée dès Aristote dans *La Poétique* et conceptualisée par Jean Mairet au XVII^{e} siècle. Ainsi, un seul lieu est utilisé : le château d'Iseult, reine de Cornouailles. Hardy fournit une description très précise de sa vision du château d'Iseult dans une didascalie et va même jusqu'à joindre un dessin représentant le décor, un plan précisant l'agencement des différentes pièces attenantes au grand hall et, enfin, une vue imaginaire de l'extérieur du château. La précision des détails et des dessins vise à créer un décor réaliste et vraisemblable. Le sous-titre de la pièce annonce aussi l'unité d'action de la transposition écrite par Hardy (« A NEW VERSION OF AN OLD STORY ARRANGED AS A PLAY FOR MUMMERS

[502]. Aristote, *Poétique*, 102.

IN ONE ACT »). De fait, l'auteur a choisi de se concentrer sur le dénouement de l'histoire d'amour entre Tristram et Iseult : seuls le prologue de Merlin puis les chœurs permettent d'avoir une connaissance plus globale de l'histoire des deux amants. L'unité d'action trouve son pendant dans l'unité de temps qui est soulignée par l'auteur après la liste des personnages de la pièce : « The Time covered by the events is about the Time of representation » (273). L'utilisation de la règle des trois unités permet à Hardy de faire de sa transposition un miroir mimétique de la réalité et d'accroître, une fois de plus, les sentiments de crainte et de pitié du spectateur.

Le dernier trait distinctif de la tragédie antique utilisé par Hardy concerne l'omniprésence de la fatalité qui fait des personnages des jouets dans les mains du destin. Il n'est qu'à citer la présentation de Tristram par les choreutes masculins :

> . . . him, gloom-born
> In his mother's death, and reared mid vows
> Of poison by a later spouse :
> In love Fate-haunted, doomed to drink
> Charmed philtres, melting every link
> Of purposed faith ! (285)

Dans cette citation comme dans les hypotextes médiévaux, le philtre représente métaphoriquement le pouvoir du destin qui fait de Tristram et Iseult des victimes de l'amour. La mort d'Iseult de Cornouailles est une autre illustration de la présence du destin qui conduit les êtres à leur fin : après que Mark a assassiné Tristram, la reine se précipite dans les flots tumultueux de la mer qui la jettent contre un rocher :

> Alas, for this wroth day !
> She's leapt the ledge and fallen
> Into the loud black bay,
> Whose waters, loosed and swollen,
> Are spirting into spray !
> She's vanished from the world,
> Over the blind rock hurled ;
> And the little hound her friend
> Has made with her its end ! (323)

L'hypallage présente dans « the blind rock » évoque la force aveugle du destin qui s'est férocement abattu sur les deux amants. La dernière tirade prononcée par Iseult aux Blanches Mains, après la mort de Tristram, de Mark et de sa rivale Iseult de Cornouailles, reconnaît également la toute-puissance du destin et notre incapacité à le manipuler : « Then even had I not come / Across the southern water recklessly / This would have shaped the same – the very same » (326). Cette conception tragique de l'implacabilité du destin contre lequel il est vain de lutter et qui brise les vies humaines, comme Iseult de Cornouailles malmenée par les flots,

illustre le concept élaboré par Hardy d'« Immanent Will » qu'il définit notamment dans *The Dynasts*, un drame épique et poétique (1904-1908) mettant en scène les guerres napoléoniennes : « The controlling Immanent Will appears therein, as a brain-like network of currents and ejections, twitching, interpenetrating, entangling, and thrusting hither and thither the human forms »[503]. La Volonté Immanente apparaît alors comme une force destructrice qui malmène et réduit à néant les individus. En cela, il s'inspire de la pensée d'Arthur Schopenhauer qui fait de chaque être humain un jouet dans les mains de la Volonté :

> De là ce fait singulier que chacun se croit *a priori* absolument libre, et cela dans chacun de ses actes, c'est-à-dire croit qu'il peut à tout instant changer le cours de sa vie, en d'autres termes devenir un autre. C'est seulement *a posteriori* après expérience, qu'il constate, à son grand étonnement, qu'il n'est pas libre, mais soumis à la nécessité ; qu'en dépit de ses projets et de ses réflexions, il ne modifie en rien l'ensemble de ses actes, et que, d'un bout à l'autre de sa vie, il doit développer un caractère auquel il n'a pas consenti et continuer un rôle commencé.[504]

Hardy propose donc une transposition qui évoque la tragédie antique en raison de sa structure et de la présence du *fatum* ; mais elle s'inspire aussi de la tragédie classique par le biais de la règle des trois unités. Toutefois, paradoxalement, sa transposition utilise certains aspects du drame et, plus particulièrement, du drame bourgeois.

3. Un drame bourgeois ?

L'association entre la tragédie et le drame peut paraître surprenante dans la mesure où au XVIII[e] siècle, la naissance de ce dernier est apparue comme une réaction contre le classicisme de la tragédie et son irréalisme aristocratique lié notamment à la règle des trois unités, comme le souligne Didier Souiller :

> Proposer une définition acceptable par tous, c'est s'accorder sur la reconnaissance de quelques traits communs, s'agissant d'une forme dramatique
> - qui refuse la séparation des genres et mêle volontiers le comique le plus trivial ou le plus quotidien au tragique sanglant ;
> - qui refuse aussi les références consacrées par une culture « classique » traditionnelle, marquée par son utilisation du mythe, du « grand » tragique, du sacré et de la méditation sur le destin ou de l'histoire des grands, princes ou héros.
> Il s'agit donc d'un genre caractérisé par sa transgression des normes imposées à la tragédie régulière et par sa contestation d'une certaine tradition, issue d'une lecture particulière de la *Poétique* d'Aristote effectuée dès les théoriciens italiens du XVI[e] siècle.[505]

---

[503]. T. Hardy, *The Dynasts. An Epic Drama of the War with Napoleon, in Three Parts, Nineteen Acts, and One Hundred and Thirty Scenes* (Londres : Macmillan, 1978) 172.

[504]. A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (Paris : Presses Universitaires de France, 1966) 156.

[505]. D. Souiller « Aux origines du drame? L'exemple de l'Angleterre élisabéthaine et du Siècle d'Or espagnol » dans *Le Drame. Du XVI[e] siècle à nos jours*. Ed. P. Baron (Dijon : Editions Universitaires de Dijon, 2004) 11-12.

Bien que l'œuvre de Hardy témoigne du poids du *fatum* sur la vie des protagonistes, les personnages ne font pas moins montre de leur volonté de manifester une infime liberté d'action afin de parvenir à leur fin. Par exemple, les deux Iseult se présentent comme des femmes de tête qui n'hésitent pas à traverser l'océan afin de reconquérir Tristram. De même, lors de la dernière confrontation entre tous les personnages qui mène au double meurtre de Tristram et de Mark, Iseult insiste sur le rôle actif qu'elle entend jouer dans la vengeance de son amant et ne se présente pas en tant que victime de la destinée : « Now this mute red mouth / You've gored in my Belovéd, bids me act : / Act do I then. So out you – follow him ! » (322). Par le biais de cet appel d'outre-tombe, Iseult semble être dépourvue de tout autre identité que celle qu'elle acquiert dans l'action comme en témoigne la répétition de « act » en fin et en début de vers mais aussi l'inversion syntaxique « Act do I then » qui tend à effacer le sujet au profit du verbe.

Hardy s'inspire également d'un élément caractéristique du drame bourgeois, genre qui apparut lors du siècle des Lumières et qui fut tout particulièrement conceptualisé par Diderot. En effet, Hardy emprunte à ce genre son goût pour les coups de théâtre et pour le pathétique défini par Nathalie Macé-Barbier comme la « dimension constitutive du drame aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles »[506]. Pour ce faire, l'auteur crée un crescendo dans l'enchaînement des actions dramatiques des personnages avant d'arriver au point d'orgue de la scène des meurtres. Ainsi, dès la première scène, le spectateur s'interroge sur les agissements du roi et se demande s'il va découvrir le voyage secret d'Iseult jusqu'en Bretagne ; les craintes du spectateur sont alors exprimées et attisées par les questions posées par les choreutes :

> Hist !... Lo ; there by the nether gate
> New comers hail ! O who should wait
> The postern door to enter by,
> The bridge being clearly seen ?
> The King returned ? – But what way; why ?
> Would he try trap his Queen ? (278)

Toutefois, la principale mise en relief du *pathos* dans la pièce vient de sa modification du dénouement : l'auteur choisit de mélanger celui de la version de Malory, dans laquelle Mark poignarde traitreusement Tristram, et celui de la version de Thomas, la plus célèbre, lorsqu'Iseult se donne la mort après le trépas de son amant. Les trois morts qui s'enchaînent chez Hardy (le meurtre de Tristram, puis de Mark et enfin le suicide d'Iseult) ne peuvent que susciter de vifs sentiments chez les spectateurs. De plus, les didascalies contribuent à souligner toute l'intensité dramatique de la pièce car elles invitent à une mise en scène expressionniste : « *Sir Andret, stooping and finding the KING dead, follows after the QUEEN.*

[506]. N. Macé-Barbier « Le Drame un genre paradoxal » dans *Le Drame. Du XVI^{e} siècle à nos jours*, 275.

A few moments' pause during which the sea and sky darken yet more, and the wind rises, distant thunder murmuring. Torches are moving about in the shadows at the back of the scene » (322). La nuit qui s'abat sur la scène fait écho aux paroles pathétiques de Tristram décrivant leur amour comme un état d'aveuglement dans lequel le destin les a plongés :

> If Love, the night fall on us, dark of hope,
> Let us be true, whatever else may be ;
> Let us be strong, and without waver cope
> With heavy dooms, dooms we could not foresee ! (320)

La répétition dans le dernier vers de « dooms » crée une lourdeur syntaxique à l'image de celle du destin qui écrase les amants. Dès lors, le spectateur se trouve confronté à des personnages pathétiques qui n'ont cesse de mettre en relief leur passion au sens de souffrance et non d'amour, contrairement aux héros swinburniens.

Enfin, une des dernières caractéristiques du drame bourgeois peut être décelée lors du suicide d'Iseult car cette scène implique un recours à la pantomime. Or, dans *Entretiens sur le Fils naturel,* Diderot recommande son usage soulignant l'effet que la pantomime occasionne chez le spectateur :

> Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelques grandes passions ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge entre les dents. . . . La voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur ; et c'est ce qui nous frappe surtout dans le spectacle des grandes passions.[507]

La gestuelle théâtrale d'Iseult avant son saut final et les cris de désespoir poussés par l'assemblée tendent à mettre en relief la douleur latente dans cette scène et ôtent définitivement à la légende son aura tragique :

> WATCHMAN
> She's glode off like a ghost, with deathly mien ;
> It seems toward the sea – yes, she – the Queen !
> *They turn and look. Queen Iseult's form is seen in the gloom to be mounting the parapet. Standing on it she turns, and waves her arm towards the Castle, as though bidding it farewell. She then faces the Atlantic, and leaps over it. A cry of dismay comes from all.* (323)

Hardy propose une transposition alliant la tragédie, le drame mais aussi une forme théâtrale populaire (« mummers' play ») reposant sur une structure de mort et de renaissance qui permet à l'auteur d'offrir aux héros une résurrection littéraire dépourvue de l'aura tragique des précédentes transpositions. L'hybridité de la création de Hardy n'est pas sans conséquence au niveau de la représentation des personnages : en effet, ces derniers présentent

[507]. Diderot, « Entretiens sur le Fils naturel » dans *Œuvres complètes* (vol. 10) (Paris : Hermann, 1980) 102.

un plus grand réalisme psychologique qui transforme la passion tant célébrée dans les hypotextes médiévaux en lutte pour la possession de l'être aimé.

B. DE LA PASSION A LA POSSESSION

Dans l'épigraphe, Hardy donne l'illusion de s'inscrire dans une relation intertextuelle fidèle à la tradition médiévale de la légende de Tristan et Iseult par le biais d'une citation de Thomas, une des deux sources, avec Malory, utilisées par l'auteur : « Isot ma drue, Isot m'amie, / En vos ma mort, en vos ma vie ! » (270). Toutefois, malgré cette apparente filiation avec les hypotextes médiévaux, la transposition de Hardy s'apparente plus à un simulacre qu'à une copie car il dote ses personnages d'un réalisme psychologique contribuant à les ancrer dans le drame plutôt que dans la tragédie. Iseult de Cornouailles devient ainsi une femme terriblement jalouse ne supportant pas l'idée de partager Tristram avec sa rivale. Ce constat fait résonner ironiquement la proposition, rappelée par les choreutes, que fit la reine à Tristram de l'accueillir en sa demeure, même si pour cela elle devait le partager avec sa femme :

> But soon, in teen
> And troublous inner strife,
> She Tristram of her soul besought
> By wringing letters rapid-wrought
> (The King gone hunting, knowing nought)
> To come again to her
> Even at the cost – such was her whim –
> Of bringing Whitehands back to him
> In wifely character. (277)

La proposition d'Iseult, malgré son apparente tolérance de la présence de sa rivale, exclut en réalité cette dernière qui se trouve réduite à son attribut (« Whitehands ») et donc dépourvue de sa véritable identité. De plus, la construction syntaxique « She Tristram of her soul besought » emprisonne Tristram entre « She » et « her » renvoyant tous deux à Iseult de Cornouailles et suggérant de la sorte l'amour exclusif que la reine entend bien cultiver.

Cependant, Iseult de Bretagne résiste et cherche elle aussi à délivrer son époux de l'étreinte de sa rivale : ainsi, la question posée par Iseult aux Blanches Mains lors de son arrivée à Tintagel laisse planer un doute quant à l'identité de la forteresse censée l'encercler : « I come to learn if Tristram, that good Knight, / Is held within these bold embastioned walls. / I'm his much sorrowed wife – Iseult of Brittany » (304). En effet, s'agit-il véritablement des murailles de Tintagel qui l'enserrent ou bien des bras d'Iseult qui le maintiennent prisonnier de son amour ? Tristram se trouve alors transformé dans la

transposition de Hardy en objet de convoitise qui n'est pas sans rappeler la définition de l'amour courtois par Jacques Lacan[508]. Toutefois, ici, contrairement aux hypotextes médiévaux, la victime du processus de réification n'est plus la Dame : en effet, cette dernière, doublement incarnée par les deux Iseult, est passée du statut d'objet à celui de sujet désirant alors que Tristram se retrouve pris au piège entre ces deux étaux féminins.

Le combat entre les deux Iseult pour la possession de Tristram est représentatif de la conception misogyne de la féminité par l'auteur : de fait, cette dernière apparaît à ses yeux comme un chasseur tentant par tous les moyens de faire tomber l'homme dans les mailles de son filet, comme le souligne Albert Pettigrew Elliott : « Love itself is not a tragedy ; but it is the quality which Woman possesses which makes it so. Woman must possess Man. Often it is by seduction, deception and her innocent charms »[509]. Pour posséder l'homme, l'un des principaux stratagèmes dont la femme dispose est le mariage : « Frequently Woman employs Law and Convention to catch her game »[510]. Hardy n'hésite pas d'ailleurs à condamner à plusieurs reprises cette institution qui permet à la femme de prendre au piège sa victime masculine (comme Iseult de Bretagne ici ou bien Eustacia dans *The Return of the Native)* mais qui enferme également le couple dans la prison des apparences et des conventions après la disparition de la moindre trace d'amour[511]. Dans *The Famous Tragedy of the Queen of Cornwall*, la supériorité d'Iseult de Bretagne naît donc de ses liens matrimoniaux inaltérables avec son époux qui poussent Iseult de Cornouailles à souligner le paradoxe de sa revendication de Tristram : « My Tristram, yet not mine ! » (286). Deux légitimités se trouvent ainsi mises en opposition : d'un côté, la loi du philtre, qui contraint les amants à agir passionnément mais illégalement, et de l'autre, les liens matrimoniaux fondés sur un amour unilatéral mais sanctifiés par la religion et la société. Iseult de Cornouailles perçoit alors combien sa lutte pour posséder Tristram s'avère illusoire :

> Better for us that I do yield you to her,
> And you depart ! Hardly can I do else :
> In the eyes of men she has all claim to thee
> And I have none. Yes, she possesses you ! – (313)

Dans le premier vers de la citation l'emploi des pronoms personnels scelle la désunion de Tristram et d'Iseult de Cornouailles avec la fragmentation de « us » en « I » et « you » ;

[508]. Ainsi Lacan place la Dame « dans la position de l'Autre et de l'objet » lors du processus de sublimation que représente l'amour courtois. Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre VII*, 193. Voir également partie 1 p. 27.
[509]. Elliott, *Fatalism in the Works of Thomas Hardy*, 92-93.
[510]. Elliott, *Fatalism in the Works of Thomas Hardy*, 93.
[511]. « In *The Woodlanders* and *Jude The Obscure* he criticizes the overrigid marriage laws that refuse to allow divorce in cases of incompatibility. » M. Mahon, *Thomas Hardy's Novels. A Study Guide* (Londres : Heinemann Educational Books, 1976) 13.

s'ensuit alors une valse de « I », « you » et « she » qui symbolise au niveau textuel l'affrontement entre les deux femmes avec pour objectif la possession de Tristram. Or ce combat se solde par l'éviction définitive de la reine dans la toute dernière phrase (« She possesses you ! »).

Les deux citations précédentes placent la question de la possession et de la réification de l'être aimé au cœur de la relation entre les deux Iseult et Tristram avec l'emploi récurrent d'adjectifs et de pronoms possessifs (« my », « mine ») mais aussi en raison du verbe « possess ». L'équation entre amour et possession égoïste trouve une autre illustration lors de la découverte du corps de Tristram défunt par son épouse :

> What's this ? – my husband ?
> My Tristram dead likewise ? *He* one with *Her* ?
> (She sinks and clasps TRISTRAM)
> . . .
> And she beholding ! That the cause wherefor
> She went and took her life ? He was not hers…
> Yet did she love him true, if wickedly ! (325)

Cet extrait met en relief la réification dont Tristram est la victime à travers la répétition de l'adjectif possessif « my » dans les deux premiers vers et la présence du pronom possessif « hers » au vers cinq, mais également à travers l'utilisation de « That » (vers 4) qui peut désigner – tout en mettant à distance – le meurtre de son époux ou bien le corps réifié de celui-ci. La transformation sous la plume de Hardy de l'amour en convoitise et de l'être aimé en bien au sens mercantile du terme – comme ce fut également le cas dans les transpositions de Blunt qui faisait, néanmoins, de la femme l'unique objet à posséder – peut être considéré comme le symptôme de l'influence des préoccupations matérielles au cœur de la société capitaliste bourgeoise de l'époque. De plus, le discours marxiste qui émergea lors de la seconde moitié du XIX^{e} siècle tendait aussi à rendre la notion de possession incontournable, Karl Marx faisant de la propriété la clé de voute de l'organisation inégalitaire de la société capitaliste. Dans *Le Capital,* Marx dénonce, de surcroît, la réification des hommes en raison de ce qu'il nomme le « fétichisme de la marchandise » car, selon lui, les rapports sociaux ne se font plus entre individus mais entre objets :

> Comme les producteurs n'entrent socialement en contact que par l'échange de leurs produits, ce n'est que dans les limites de cet échange que s'affirment d'abord les caractères sociaux de leurs travaux privés. Ou bien les travaux privés ne se manifestent en réalité comme divisions du travail social que par les rapports que l'échange établit entre les produits du travail et indirectement entre les producteurs. Il en résulte que pour ces derniers les rapports de leurs travaux privés *apparaissent* ce qu'ils *sont*, c'est-à-dire non

> des rapports sociaux immédiats des personnes dans leurs travaux mêmes, mais bien plutôt des *rapports sociaux entre les choses*.[512]

La quête de la propriété par la société bourgeoise du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle et la réification des individus par le travail dénoncées par Marx trouvent donc des résonnances dans le texte de Hardy qui fait, toutefois, de l'amour le principal instrument d'aliénation servant les femmes arthuriennes transformées en véritables bêtes de proie.

Hardy précipite les personnages arthuriens dans un monde à la frontière entre le théâtre folklorique, la tragédie et le drame peuplé par des héros en proie à l'obsession capitaliste de la possession. De la sorte, l'auteur prive définitivement la légende de Tristan et Iseult de l'aura tragique dont elle avait pu bénéficier dans les hypotextes médiévaux et dans la transposition de Swinburne. Maurice Baring va encore au-delà du mouvement initié par Hardy car il fait de ses héros des êtres communs ou bien des individus à l'identité spectrale fragmentée marquant la décadence des personnages de Camelot et, plus particulièrement, des femmes arthuriennes.

III. MAURICE BARING : CAMELOT, ENTRE MONDE DES MORTELS ET ROYAUME DES OMBRES

Maurice Baring (1874-1945) fut un romancier et dramaturge anglais qui connut une carrière politique dès sa jeunesse. Cette dernière lui permit de voyager, notamment en Russie, et de découvrir la littérature de ce pays qu'il contribua par la suite à introduire en Grande Bretagne. Les écrits arthuriens de Maurice Baring sont au nombre de quatre : un poème intitulé « Tristram and Iseult » (1925), une pièce de théâtre *Tristram and Iseult. A Play in Five Acts* (1925) et deux textes en prose présentés l'un sous la forme d'échanges épistolaires entre les personnages arthuriens, « The Camelot Jousts » (1910), et l'autre sous la forme pseudo autobiographique d'un journal intime écrit de la main d'Iseult de Bretagne, « From the Diary of Iseult of Brittany » (1913).

Les transpositions de Maurice Baring se distinguent par un traitement des personnages arthuriens qui alterne entre une plongée réaliste dans l'intimité des héros apparaissant comme les semblables, les frères baudelairiens du lecteur, et une grandeur tragique qui, néanmoins, fait des personnages l'ombre d'eux-mêmes.

[512]. K. Marx, « Le Capital (Livre Premier) » dans *Œuvres de Karl Marx. Economie I* (Paris : Editions Gallimard, 1965) 607.

A. DES PERSONNAGES « HUMAINS, TROP HUMAINS »

« The Camelot Jousts » et « From the Diary of Iseult of Brittany » s'inscrivent tous deux dans la veine de la poésie de William Morris dans la mesure où ils permettent un accès à l'intimité des personnages, notamment féminins, dont le lecteur est amené à suivre le quotidien à travers des récits à la première personne du singulier. Ainsi, « The Camelot Jousts » regroupe une série de lettres écrites par Guenièvre à l'attention d'Arthur, et inversement, mais également entre Lancelot et la reine. La forme épistolaire du texte, qui se caractérise par sa présentation respectueuse de la mise en page traditionnelle d'une lettre, c'est-à-dire la mention du lieu et de la date comme dans « Camelot, Monday » (CJ 103) mais aussi par l'utilisation de formules de politesse consacrées pour ce genre de document (« Dearest Arthur » (CJ 103), « Your devoted husband » (CJ 106)), vise à faire de l'univers arthurien un monde temporel de vraisemblance et de banalité, évoquant de la sorte la déflation des personnages initiée par le drame bourgeois d'Hardy. L'auteur transforme les héros arthuriens en des êtres profondément ancrés dans le quotidien qui se préoccupent de simples détails d'intendance, telle la gestion du personnel comme en témoigne cette remarque de la reine : « I will see that everything is ready for the Jousts. They are getting on with the lists, but they have painted the outside paling red instead of green, which is very provoking. I think we must send the Under Seneschal away at Lady Day. He forgets everything »[513]. La banalité du quotidien pervertit la grandeur du monde arthurien comme le montre l'évolution de l'emploi du mot « Samite ». En effet, dans les hypotextes médiévaux ce substantif apparaît régulièrement afin de décrire la tenue de la Dame du Lac mais également le voile qui enveloppe la vision du Graal : « Samite » dans les hypotextes médiévaux est donc auréolé d'une dignité politique ou religieuse. Tout autre est la situation dans le texte de Baring car « samite » n'apparaît que dans la liste des courses que Guenièvre confie à son mari en voyage et n'acquiert, par conséquent, qu'une dimension matérielle et superficielle à l'image, une fois de plus, de la société capitaliste dénoncée par le modernisme au début du XX^{e} siècle : « If possible, bring me back six-and-a-half yards of the best green Samite, double width, from Carleon » (CJ 108).

Le quotidien de la royauté arthurienne détrône donc l'aura chevaleresque et spirituelle traditionnellement associée à ces personnages ; de même, Baring égratigne la dignité des évènements qui faisaient la grandeur de la matière de Bretagne : les joutes, par exemple, sont transformées en une petite fête entre amis : « It will be a tiny party, of course – only Merlin,

[513]. M. Baring, « The Camelot Jousts » dans *Dead Letters* (Londres : Constable & Cie, 1910) 103.

Yniol, Orkneys, Astolats, and a few of the knights » (CJ 109). Le comique qui se dégage du texte de Baring naît non seulement de la transformation des héros arthuriens en personnages « humains, trop humains », mais également du gouffre temporel créé entre les évènements diégétiques, censés appartenir au monde médiéval, et la modernité du vocabulaire et des tournures de style. Baring s'éloigne définitivement des transpositions de Morris et de Swinburne, par exemple, qui avaient tenté de restaurer à la fois l'esprit des hypotextes médiévaux (en se détournant des écrits de Tennyson) et la lettre grâce à une langue archaïsante et noble. Il n'est d'ailleurs pas anodin que deux des transpositions de Baring soient écrites en prose plutôt qu'en vers, ce qui n'avait pas été le cas depuis Peacock ; la forme est alors le premier indice de la déflation subie par les légendes arthuriennes.

Sous la plume de Baring, l'essence même des hypotextes médiévaux, c'est-à-dire la quête chevaleresque, qu'elle soit militaire ou spirituelle, se trouve ridiculisée par une formulation expéditive qui résume en une phrase ce qui faisait l'objet de longs développements chez les auteurs du Moyen Âge visant à souligner la bravoure et les prouesses des héros : « We rescued six damsels and captured two wizards and one heathen King. The knights behaved admirably » (CJ 105). Baring opère une déconstruction du mythe chevaleresque à une époque de plus en plus individualiste et de moins en moins touchée par l' « altruisme » victorien, comme le souligne Michael H. Levenson : « Morality and social advocacy are fatal infatuations ; the only sound foundation for contemporary art is personality. The « official altruism » of the Victorian age made possible social harmony, the great figure and morally portentous art ; it has outlived its historical justification »[514]. De même, la quête du Graal se résume à un voyage entrepris par Galahad et son évocation par Guenièvre est encadrée par des considérations, encore une fois, bassement matérielles et anecdotiques qui font naître le doute dans l'esprit du lecteur quant à un éventuel dénouement heureux pour celui traditionnellement présenté comme le champion de la chevalerie céleste : « We are having delicious weather, and I miss you all much. Sir Galahad stopped here on his way West yesterday, but never said a word. I have ordered a new gown for the Jousts » (CJ 107). La déconstruction du mythe du Graal coïncide avec une époque marquée par le développement de la science qui résulta en un désintérêt croissant pour la religion et le sacré, comme l'explique Roger Caillois :

> Cette évolution se trouve évidemment liée aux phénomènes les plus amples de l'histoire de l'humanité : l'émancipation de l'individu, le développement de son autonomie intellectuelle et morale, le progrès de l'idéal scientifique ; c'est-à-dire d'une attitude ennemie du mystère, qui commande une défiance systématique, un manque de respect

[514]. Levenson, *A Genealogy of Modernism*, 60.

> délibéré, et qui, considérant tout comme objet de connaissance ou comme matière d'expérience, conduit à tout regarder comme profane et à tout traiter en conséquence, à l'exception peut-être de cet acharnement à connaître.[515]

Nulle surprise, par conséquent, que face à ce rejet de la transcendance Galahad perde son statut de modèle d'inspiration pour les gentlemen victoriens afin de céder la place à des héros égoïstes et désenchantés à l'image de la société occidentale qui « préfère désormais le matérialisme, l'individualisme et le cynisme à la croyance aux mythes et aux mystères, l'illusoire à la "révélation totale de la réalité" »[516].

La décadence des héros arthuriens, après des siècles de grandeur chevaleresque, est tout particulièrement perceptible à travers le rôle que Guenièvre est amenée à jouer avec Baring : sa duplicité est mise en exergue par la confrontation entre le discours qu'elle adresse à son époux en tant que femme respectable et celui d'amante jalouse et manipulatrice qu'elle tient à Lancelot. Dès lors, Guenièvre est loin de jouer le rôle d'inspiratrice des hypotextes médiévaux et son portrait par Baring peut être envisagé comme une autre illustration de l'approche misogyne de certains auteurs masculins modernistes soulignée par Marianne Dekoven. Le désir que Guenièvre ou Iseult vivent dans l'adultère en toute impunité conduit Baring à faire de ses femmes des êtres méprisants et méprisables. Ainsi, l'auteur efface le soutien entre les deux couples adultères présent dans les hypotextes médiévaux, notamment lors de l'épisode de la Joyeuse Garde où Lancelot et Guenièvre offrent refuge à Tristan et Iseult, pour faire sombrer les personnages féminins dans la médisance, l'égoïsme et la méchanceté : sous un masque de courtoisie et de civilité, les échanges épistolaires entre Guenièvre et Iseult ne sont que piques déguisées. De fait, à l'attaque de Guenièvre évoquant la prise de poids de Tristan et son mariage avec une jeune beauté en Bretagne, Iseult répond par une contre-offensive faisant de Lancelot le fiancé de la jeune et fraîche Elaine et un homme perdant toute sa valeur guerrière : « I hear that Sir Lancelot of the lake is not going to compete this year for the Diamond on account of his health. I am so sorry. The people here say he is afraid of being beaten, and that there is a wonderful new knight called Lamorack who is better than everybody. Isn't it absurd ? People are so spiteful » (CJ 111). La loi du Talion qui s'instaure entre les deux femmes est illustrée au niveau textuel par l'écho entre l'attaque de Guenièvre contre Tristan (« He's grown quite fat. Isn't it funny ? » (CJ 110)) et celle d'Iseult à l'encontre de Lancelot visant à répondre œil pour œil et dent pour dent à la médisance de l'épouse d'Arthur (« Isn't it absurd ? »). Ces échanges jettent un doute quant à la nature des joutes évoquées dans le titre du texte car ces dernières semblent plus s'apparenter à des joutes

[515]. R. Caillois, *L'Homme et le sacré* (Paris : Editions Gallimard, 1950) 179.
[516]. Delmas, *L'Orient dans le roman britannique de 1895 à 1950*, 7.

verbales entre les deux reines, usant de leur plume acérée comme instrument de torture, qu'à des affrontements militaires en bonne et due forme.

Dans « From the diary of Iseult of Brittany », Baring égratigne un autre personnage arthurien, Iseult de Bretagne, en faisant d'elle une oie blanche offerte en pâture à un Tristram vieillissant. Les personnages subissent aussi de plein fouet le style comique de l'auteur qui fait de Tristram un homme âgé au physique repoussant grâce, notamment, à la répétition du suffixe péjoratif –ish dans la citation suivante : « Rather an oldish man walked in, with a reddish beard, and many wrinkles. One of his front teeth was broken and the other was black. He was dressed in a coat of mail which was too tight for him. He had nice eyes and seemed rather embarrassed » (FDIB 12). Iseult aux Blanches Mains connaît le même sort que son futur époux et devient une jeune fille au physique disgracieux comme le suggère l'injonction de ses parents, lors de sa première rencontre avec Tristram, de se tenir dos à la lumière : « I was told to get out my harp, and to sit with my back to the light » (FDIB 10). De même, leur union est ridiculisée car le mariage d'Iseult avec Tristram semble correspondre à un éveil forcé de la jeune fille à la maturité : ses parents l'obligent à abandonner le monde de l'innocence, représenté par la pureté traditionnelle de la blancheur de ses mains, afin d'acquérir une identité sexuelle symbolisée par la rougeur de ces dernières dans la citation suivante : « Mamma and papa made a great fuss about him and brought me forward and said : "This is our daughter Iseult", and mamma whispered to me : "Show your hands" I didn't want to do this, as nurse had scrubbed them so hard that they were red » (FDIB 12). Le sort d'Iseult de Bretagne évoque celui du petit chaperon rouge car, comme le souligne Bruno Bettelheim, cette dernière se retrouve poussée par sa mère et sa grand-mère à acquérir une identité sexuelle symbolisée par sa capuche rouge, alors que la petite fille continue à faire preuve d'immaturité :

> Le rouge est la couleur qui symbolise les émotions violentes et particulièrement celles qui relèvent de la sexualité. Le bonnet de velours rouge offert par la grand-mère à la petite fille peut ainsi être considéré comme le symbole du transfert prématuré du pouvoir de séduction sexuelle . . . Le danger qui menace la petite fille, c'est la sexualité naissante, car elle n'est pas encore assez mûre sur le plan affectif.[517]

De la même façon, Iseult de Bretagne montre tout au long du texte de Baring son immaturité en étant incapable de percevoir les tractations de ses parents, comme elle est incapable de déceler derrière l'intérêt que Tristram manifeste pour son nom l'ombre d'une autre femme.

La forme utilisée par Baring, comme pour « The Camelot Jousts », est digne d'intérêt car il s'agit cette fois non d'échanges épistolaires mais d'un journal intime qui permet de faire

[517]. Bettelheim, *La Psychanalyse des contes de fée*, 263.

pénétrer le lecteur dans l'intimité profonde des personnages. La présentation se veut également la plus vraisemblable possible grâce aux entrées dans la vie d'Iseult par date du 1er mai jusqu'au 20 septembre respectant l'enchaînement des jours, mais aussi grâce à un style qui s'adapte au rythme des évènements narrés : ainsi, la jeune Iseult avant son mariage prend le temps de décrire, avec la naïveté qui la caractérise, sa rencontre avec Tristram alors que la fin du texte, par son style télégraphique, fait partager au lecteur la panique entourant l'état de santé très préoccupant de son époux : « Tristram unconscious. The Queen of Cornwall just arrived. Too busy to write »[518]. La narration pseudo-autobiographique tend à se resserrer autour d'Iseult de Bretagne qui représente, en tant que personnage autodiégétique armé de sa seule focalisation interne, notre unique accès à l'histoire de Tristram et d'Iseult d'Irlande. Or, la candeur et l'immaturité de la narratrice font que la tragédie des deux amants précédemment nommés est condamnée à une interprétation erronée de la part du lecteur s'il ne possède pas la culture nécessaire afin de déceler le traitement comique que Baring fait subir à la légende médiévale :

> Tristram is no better. He keeps on talking about a ship with a black sail.
> September 19. – To-day I was on the beach with Tristram and he asked me if I saw a ship. I said I did. He asked me if the sail was black, and as the doctor had told me to humour him, I said it was. Upon which he got much worse, and I had to call the doctors. They said he was suffering from hypertrophy of the sensory nerves. (FDIB 20)

Dans cet extrait, l'amour tragique qui unit Tristram et Iseult jusque dans la mort est ridiculisé par l'emploi anachronique d'un terme médical faisant du héros une victime d'un dysfonctionnement nerveux s'apparentant presque à de l'hystérie. Ce passage illustre le procédé de réécriture qui caractérise les transpositions de Baring « From the Diary of Iseult of Brittany » et « The Camelot Jousts » car l'auteur utilise un fonds noble (ici la mort de Tristram ou bien l'amour passionnel entre Lancelot et Guenièvre) mais le style qu'il emploie se distingue par sa simplicité, voire sa vulgarité comme dans cet autre extrait : « May 8- Nurse is in a fearful temper. She says we shall never be ready by Wednesday and that it's more than flesh and blood can stand to worrit folks like this » (FDIB 16). Ce phénomène de réécriture correspond à la définition donnée par Gérard Genette du travestissement burlesque qui consiste à combiner un sujet noble et un style vulgaire et fait écho à la transposition écrite à l'époque romantique par Peacock « The Round Table or King Arthur's Feast ». Dans le cas de Baring, l'approche comique des légendes arthuriennes illustre le désintérêt grandissant du début du XXe siècle pour la dimension épique des légendes arthuriennes et se traduit par une

[518]. M. Baring, « From the Diary of Iseult of Brittany » dans *Lost Diaries* (Londres : Duckworth and co, 1913) 20.

déconstruction des mythes courtois et chevaleresques qui fait écho à la perte des idéaux de cette époque.

Les personnages mis en scène par Baring se distinguent donc en raison de leur déflation car il fait de son texte un travestissement burlesque des légendes arthuriennes en ridiculisant les protagonistes et en manipulant le langage réduit à sa plus simple expression. Cependant, l'auteur écrivit d'autres transpositions arthuriennes dans lesquelles les héros conservent une aura tragique, bien que cette dernière ne se révèle qu'illusoire car Tristan et Iseult s'apparent à des êtres fantomatiques.

B. UN UNIVERS SPECTRAL

Les personnages de Baring, tels ceux de Swinburne, font l'expérience de cet amour-souffrance qui mêle la passion et la mort et les condamne à une existence entre joie et douleur (« ISEULT. Like all sweet things, it is both glad and sad »[519]). Cependant, Tristram et Iseult sont loin de partager l'*Amor Fati* des personnages de Swinburne : en effet, la destinée est certes comparée à une rivière (comme Swinburne avait également utilisé l'image des flots de la mer) mais ici les héros ne revendiquent pas une nage libre et joyeuse acceptant de braver les éléments tout en se laissant porter par la destinée. Au contraire, Baring compare Tristram et Iseult à deux frêles feuilles emportées par les flots de la vie : « For us / There is no end, but we, until we die, / Shall drift together like two floating leaves / Upon a running stream . . . » (TIPFA 256). Nulle surprise, par conséquent, que Tristram et Iseult, victimes du pouvoir destructeur de l'aphrodisiaque et de la destinée, ne deviennent plus que l'ombre d'eux-mêmes. D'ailleurs, Baring leur confère de manière récurrente une identité spectrale. Ainsi, dans « Tristram and Iseult », les héros éponymes sont comparés à des fantômes : « We float, like ghosts upon death's endless stream »[520]. De même, dans l'Acte I de *Tristram and Iseult. A Play in Five Acts*, Iseult est présentée par Tristram dans les termes suivants : « A gentle ghost is flitting through the trees, / She touches but she tramples not the flowers » (TIPFA 241). Tristram se décrit sous les mêmes traits lorsque sa bien aimée n'est plus à ses côtés :

> . . . but when I go, I fade away,
> To wander like a phantom in the night ;
> For all the world where you are not is dim,
> And all the dwellers in the world are ghosts. (TIPFA 242-43)

[519]. M. Baring, « Tristram and Iseult. A Play in Five Acts » dans *Collected Poems* (Edimbourg : Morrison and Gibb, 1925) 241.

[520] . M. Baring, « Tristram and Iseult » dans *Collected Poems* (Edimbourg : Morrison and Gibb, 1925) 32.

Mark n'échappe pas, lui non plus, à la règle (TIPFA 244) et Iseult de Bretagne a l'impression de se trouver réduite à l'état de fantôme dans le regard de Tristram alors que se dessine le spectre de sa rivale Iseult d'Irlande :

> ISEULT OF BRITTANY. Yet sometimes, Mother,
> It seems as though I were a ghost to him.
> He gazes through me on to vacant air.
> DUCHESS. That is love-sickness.
> ISEULT OF BRITTANY. Sometimes, too, methinks,
> He seems to listen to a hidden voice ;
> To gaze upon a shape I cannot see. (TIPFA 261)

Cette identité fantomatique peut être considérée comme une forme de représentation du Moi fragmenté et insaisissable dont les écrivains modernistes ont tenté, selon Dennis Brown, de dresser le portrait au début du XX^{e} siècle : « Be that as it may, writers of both sexes began to explore inner space as never before, desperately trying to map the debris left by selfhood's disintegration. The race was on to find new forms and a new language which could fittingly represent the new, 'post-Copernican' self »[521]. Chez Baring, l'image du spectre permet de traduire la fragmentation dont les protagonistes font l'expérience en raison du pouvoir destructeur du philtre mais cette métaphore permet également de symboliser la fragmentation vécue par l'auteur et ses contemporains au lendemain de la Première Guerre Mondiale.

De même, l'identité dissolue des individus est renforcée par la représentation d'un monde aussi impossible à cerner que ses habitants. Dans *Tristram and Iseult. A Play in Five Acts*, la réalité semble souvent réduite au statut de rêve. Dans la scène 2 de l'Acte III, par exemple, la réalité de la nouvelle vie de Tristram avec Iseult de Bretagne ne possède pas plus de consistance que son passé et se réduit également aux formes éthérées du rêve qui revient tel un leitmotiv :

> TRISTRAM. It seems as though I had been dead since then,
> And all those years are like the shadowy ghosts
> That roam beyond the dark forgetful stream.
> PERSIDES. And are you happy, Sir ?
> TRISTRAM. I know not, boy.
> I am not sad, and tranquil is my heart.
> Yet all is strange to me ; this life, this castle,
> Iseult of Brittany. Is this a dream ?
> And have I died and found another world ?
> PERSIDES. It is no dream.
> TRISTRAM. I feel that I am borne
> Gently upon a river to the sea,
> To a wide ocean of content and calm.
> PERSIDES. Perchance a storm awaits you on that sea.
> TRISTRAM. I know not ; but I know that it is sweet

[521]. D. Brown, *The Modernist Self in Twentieth-Century English Literature. A Study in Self-Fragmentation* (New York : St Martin's Press, 1989) 74.

To drift upon the flood and to forget.
PERSIDES. Have you forgotten ?
TRISTRAM. All is strange and dim ;
I am secure in the strong hand of Fate ;
I feel as though, from a long fever freed,
I looked with dreamy eyes on a new world. (TIPFA 264)

La confusion mentale de Tristram qui se trouve projetée sur le monde environnant révèle une vision désenchantée de l'existence et de l'amour, mais surtout elle témoigne de l'incapacité de Tristram à cerner l'essence de son identité et de sa vie à l'image de l'antihéros moderniste défini par Dennis Brown :

> Modern characters tend to shift from formulation to formulation, from story to story, from assertion to question to plea, as they endlessly debate with themselves whether anything they can say or believe about themselves is really true. 'I can connect / Nothing with nothing' is the common predicament of the twentieth-century anti-hero as he struggles to find out what, if any, 'self' he might have to be true to. Perhaps the real paradox here is that to be honest the hero must acknowledge that he is, at least partially, self-deceived. Which has, of course, its Socratic precedent – to know that one knows nothing.[522]

L'absence socratique de certitudes mentionnée par Dennis Brown est d'ailleurs particulièrement présente dans cet extrait dominé par le questionnement mais aussi par la répétition de « I know not » aux vers cinq et quinze qui font de Tristram un être en proie à une quête identitaire et existentielle.

Baring fait des héros arthuriens des personnages alternant entre la médiocrité du commun des mortels et la traditionnelle grandeur tragique associée à la légende de Tristram et Iseult. Néanmoins, cette dernière est entachée par la vision moderniste du Moi comme entité insaisissable confrontée au non-sens de la vie. Une autre forme d'interrogation existentialiste apparaît dans la transposition arthurienne de William Butler Yeats : en effet, ce dernier choisit de se pencher sur Vivien, personnage qui avait été peu exploité depuis *Idylls of the King* de Tennyson et « Tristram and Iseult » d'Arnold, afin d'exprimer une préoccupation qui lui était particulièrement chère, comme à nombre d'autres écrivains modernistes, c'est-à-dire la peur de la temporalité.

IV. WILLIAM BUTLER YEATS : L'ANGOISSE DU TEMPS

[522]. Brown, *The Modernist Self*, 112.

William Butler Yeats (1865-1939) fut un artiste irlandais aux multiples facettes (poète, dramaturge, critique, essayiste, journaliste, romancier et auteur d'ouvrages occultes) dont l'œuvre visait à célébrer la richesse de l'identité culturelle de sa terre natale, trouvant de la sorte un écho dans le contexte politique de l'indépendance de l'Irlande. Les écrits de Yeats figurent parmi les dernières années du Renouveau Celtique, l'auteur ayant été le chef du mouvement du Crépuscule Celtique (« Celtic Twilight »)[523] dans les années 1890. Les légendes arthuriennes permettent alors à l'auteur de se réapproprier un élément de la littérature celtique traditionnelle et de le mêler à son intérêt pour les sciences occultes qui marqua toute sa vie. En effet, dans le court poème « Time and the Witch Vivien » (1889), Yeats met en scène le personnage éponyme de la magicienne, séductrice de Merlin, se retrouvant confrontée à un vieillard, personnification allégorique du Temps. Ce face à face, qui s'organise autour d'un jeu de dés puis d'échecs, met en relief le péché de démesure de Vivien, avant de faire de la Mort venant clore le poème un instrument de *Némésis* inéluctable. Néanmoins, ce poème permet surtout à Yeats de partager avec le lecteur sa peur du temps qui passe.

A. L'*HYBRIS* DE VIVIEN

La magicienne apparaît dès l'incipit du poème comme une survivance au féminin du personnage de Narcisse ; ainsi, le lecteur la découvre absorbée par la contemplation de son reflet dans une fontaine de sa demeure :

> *Vivien (looking down into the fountain).* Where moves there any beautiful as I,
> Save the little golden greedy carp,
> Gold unto gold, a gleam in its long hair,
> My image yonder ? *(Spreading her hand over the water.)* Ah, my beautiful,
> What roseate fingers ![524]

Le reflet de Vivien se confond avec la couleur dorée d'une carpe qui nage dans la fontaine ; cependant, l'image de la magicienne et celle de l'animal s'unissent également en raison de l'adjectif qui est attribué à la carpe. En effet, « greedy » peut être envisagé comme une hypallage car cet adjectif semble plus qualifier l'ambition dévorante de Vivien, qui pense pouvoir terrasser le Temps, que l'appétit du poisson. De fait, elle refuse clairement la

[523]. A la fin du XIX[e] siècle, des auteurs irlandais souhaitant s'émanciper de l'influence de la littérature anglaise se tournèrent vers leur propre héritage mythologique afin de trouver l'inspiration. Les trois œuvres majeures de ce mouvement sont les suivantes : *History of Ireland : Heroic Period* d'O' Grady (1878), *The Wanderings of Oisin* (1889) et *The Celtic Twilight* (1893) de W. B. Yeats.

[524]. W. B. Yeats, « Time and the Witch Vivien » dans *The Varorium Edition of the Poems of W. B. Yeats* (Londres : Macmillan Publishing, 1903, 1957) 720.

perspective avancée par ce dernier de devoir un jour rejoindre le monde des vieillards trépassés :

> *Vivien.* . . . what is in your bag ?
> *Time (putting the bag and hour-glass on the table and resting on his scythe).* Grey hairs
> and crutches, crutches and grey hairs,
> Mansions of memories and mellow thoughts
> Where dwell the minds of old men having peace,
> And –
> *Vivien.* No; I'll none of these, old Father Wrinkles. (720-21)

La personnification allégorique du temps proposée par Yeats évoque la représentation traditionnelle de la Mort sous les traits d'un faucheur portant avec lui un sablier. Ce face à face crée un lien pictural avec de nombreux tableaux allemands de la Renaissance mettant en scène la Mort qui rappelle à une jeune fille que, malgré son jeune âge, elle ne saurait échapper au trépas. Néanmoins, la confrontation dans l'œuvre de Yeats est dépourvue du côté macabre – et souvent érotique des œuvres renaissantes comme celle de Hans Baldung[525] (1517), par exemple – grâce à la représentation non pas tant de la Mort mais du Temps qui passe, supplantant de la sorte le squelette par un vieillard. Dans la citation précédente, le pouvoir du Temps est suggéré par la construction en chiasme « Grey hairs and crutches, crutches and grey hairs » qui prend au piège chaque être vivant mais aussi par l'allitération en /m/ (« mansions », « memories » « mellow », « minds », men ») qui étouffe les sons par le biais de cette nasale comme la mort étouffe la vie. Toutefois, Vivien tente de résister à l'inéluctabilité de la course du Temps grâce à sa réponse négative coupant au niveau textuel le fil du discours de son interlocuteur, telle Atropos coupant le fil de la vie.

Vivien cherche donc désespérément à instaurer un rapport d'égal à égal avec son adversaire. L'*hybris* de Vivien se manifeste par son adoration démesurée de sa beauté mais aussi par sa confiance aveugle en son pouvoir : ainsi, dès le premier contact avec le Temps, Vivien cherche à assoir sa domination sur le vieillard : « Ha, ha ! ha, ha, ha ! / The wrinkled squanderer of human wealth. / Come here. Be seated now ; I'd buy of you. / Come, father » (720). Le statut de dominant que Vivien cherche à s'octroyer dans sa relation avec le Temps est rendu perceptible par son mépris qui transparaît au début de la citation, mais aussi par son emploi de l'impératif qui fait du vieillard un être soumis à sa volonté. De même, les didascalies trahissent son désir de résistance car elle n'hésite pas à deux reprises à tenter de stopper le cours du Temps en couchant son sablier : « [*She lays the hour-glass on one side.*

[525]. *La Mort et la jeune fille* (1517) met en scène la mort qui saisit une jeune fille par les cheveux afin de la forcer à descendre dans la tombe creusée à ses pieds. La jeune fille complètement nue n'offre aucune résistance malgré les marques de profonde détresse sur son visage (Hans Baldung, *La Jeune fille et la mort*, Musée de Kunstmuseum, Bâle).

Time rights it again] » (721). Elle va même jusqu'à proposer à son funeste visiteur d'acheter son sablier : « *Vivien*. I do not need your scythe. May that bring peace / To those your 'mellow' wares have wearied out. / I'd buy your glass » (721). Cette proposition trahit la véritable préoccupation de Vivien qui n'est pas la perspective de la mort mais celle du vieillissement et de la perte de sa beauté décrite en début de poème. Vivien se révèle alors le double de Yeats car, comme le souligne Jacqueline Genet, « . . . [l]a vieillesse devient le thème récurrent d'un poète déchiré entre le regret de la force physique et le désir de façonner son âme »[526]. De nombreux autres poèmes de Yeats témoignent de sa révolte contre la temporalité : l'auteur condamne à plusieurs reprises la vieillesse qui fait de l'homme l'ombre de lui-même : « An aged man is but a paltry thing, / A tattered coat upon a stick . . . »[527] ou bien encore « What shall I do with this absurdity / O heart, O troubled heart – this caricature, / Decrepit age that has been tied to me / As to a dog's tail ? »[528]. Ce constat devient d'autant plus flagrant et douloureux lorsque l'auteur, pétrifié par la vieillesse, se retrouve confronté à la jeunesse et à la beauté qui semblent définitivement lui échapper :

> O would that we had met
> When I had my burning youth !
> But I grow old among dreams,
> A weather-worn, marble triton
> Among the streams.[529]

Vivien permet à Yeats d'exprimer son effroi face au temps, tel qu'il fut exprimé de façon récurrente par les auteurs modernistes. En effet, ces derniers virent dans la course du temps une des manifestations du processus de fragmentation du moi souligné par Dennis Brown :

> But later (and frequently more mature) work registers the writer's own experience of aging – the deaths, transformations and rebirths of disparate selves within the flux of change. Ulysses, Mrs Dalloway and The Waves, The Four Quartets, Yeats's late poetry and the Cantos of Pound all represent the brokenness of the self's experience through time.[530]

Le poème de Yeats montre donc le cheminement inévitable du personnage de la démesure à l'humilité. La mort apparaît alors comme l'instrument de Némésis nécessaire afin d'enseigner à Vivien, en parodiant le titre d'un célèbre poème de Mallarmé, qu'un « coup de dés jamais n'abolira la course du temps ».

---

[526]. J. Genet, *La Poésie de William Butler Yeats* (Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2007) 145, 147.
[527]. W. B. Yeats, « Sailing to Byzantium » dans *The Collected Poems of W. B. Yeats* (Londres : Macmillan & Co, 1965) 217.
[528]. Yeats, « The Tower » dans *The Collected Poems of W. B. Yeats*, 218.
[529]. Yeats, « Men Improve with the Years » dans *The Collected Poems of W. B. Yeats*, 153.
[530]. Brown*, The Modernist Self,* 142.

B. LE TRIOMPHE DE LA MORT

Le poème de Yeats se solde par le triomphe de la mort mais est dépourvu de l'anarchie du tableau du même titre de Pieter Bruegel[531] (1562). En effet, les deux protagonistes se retrouvent dans un face à face civilisé organisé autour d'un jeu de dés et d'un jeu d'échecs. Le choix des échecs évoque la pensée de Freud qui fit de ce jeu une métaphore de la vie et de sa fragilité : « Il est en effet trop triste qu'il en puisse aller de la vie comme du jeu d'échecs, où un coup mal joué peut nous contraindre à donner la partie pour perdue, à cette différence près qu'il n'y a pour nous aucune possibilité de seconde partie, de revanche »[532]. Vivien commet l'erreur de vouloir défier le Temps et le poème se transforme alors en la « chronique d'une mort annoncée », pour reprendre le titre d'une œuvre de Gabriel Garcia Marquez. Le Temps qui passe s'insinue partout : dès l'incipit, la vie est figée à l'image du marbre qu'introduit la première didascalie : « A marble-flagged, pillared room » (720). Cette référence marmoréenne évoque un tombeau ainsi que la pétrification dénoncée par Yeats dans « Men Improve with the Years » dans lequel l'auteur se compare à un être pétrifié par le temps : « a marble triton »[533]. Enfin, la lune traditionnellement épargnée par les ravages du Temps est elle aussi altérée (« wrinkled moon » (720)) et apparaît comme l'œil témoin dans le ciel de l'action dévastatrice de « old Father Wrinkles ».

Vivien compare elle-même le passage du Temps, matérialisé par les grains du sablier du vieillard, à de la neige qui finit par l'ensevelir et la condamner à la léthargie sous le poids des souvenirs : « The passing of those little grains is snow / Upon my soul, old Time » (722). D'ailleurs, les dernières paroles de Vivien montrent sa progressive condamnation à la passivité par la mort alors que le vieillard acquiert, quant à lui, la vitalité qui semble s'écouler de la magicienne : « Ah ! how bright your eyes. How swift your moves. / How still it is ! I hear the carp go splash, / And now and then a bubble rise. I hear / A bird walk on the doorstep » (722). Vivien n'est plus alors que perception, son corps se figeant progressivement et se réduisant à la passivité. Cet effacement par la mort tant redouté par la magicienne (« I cannot go into the bloodless land / Among the whimpering ghosts » (722)), qui se produit néanmoins à la fin du poème de Yeats, coïncide plus généralement avec celui de la femme arthurienne car « Time and the Witch Vivien » est la dernière œuvre de notre corpus à mettre en scène un personnage féminin appartenant au monde de Camelot et est alors la

[531]. Pieter Bruegel, *Le Triomphe de la mort*, Musée du Prado, Madrid.
[532]. S. Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort » dans *Essais de psychanalyse* (Paris : Payot, 1981) 29.
[533]. Yeats, « Men Improve with the Years » dans *The Complete Poems of W. B. Yeats*, 153.

représentation allégorique d'une évolution dans les phénomènes de transposition liés au Renouveau Arthurien.

Yeats transforme donc la terrible tentatrice des hypotextes médiévaux, ainsi que des précédentes transpositions, en femme vulnérable victime de la course du temps. Ce poème permet à l'auteur d'extérioriser sa peur de la vieillesse, témoignage de la sensibilité moderniste de Yeats. De même, T. S. Eliot utilise sa transposition arthurienne « The Waste Land », un des chefs-d'œuvre de la littérature moderniste, afin d'exprimer son malaise existentiel face au chaos né de la première guerre mondiale.

V. THOMAS STEARN ELIOT OU LA QUÊTE DU SENS

T. S. Eliot (1888-1965) fut un poète britannique d'origine américaine, également critique littéraire, auteur dramatique et lauréat du prix Nobel de littérature en 1948. Il fut surtout une figure dominante du modernisme et ses écrits témoignent d'une forte influence de la religion sur sa pensée et sur son œuvre. Il choisit d'écrire une transposition des légendes arthuriennes intitulée « The Waste Land » (1922) qui évoque certains aspects soulignés au tout début de notre étude, notamment le recours constant des écrivains romantiques au tissage de multiples sources hypotextuelles. En effet, « The Waste Land » est un long poème composé de cinq sections et est remarquable par l'érudition dont l'auteur fait preuve, mêlant nombre de références intertextuelles hétéroclites : les légendes arthuriennes ne deviennent à nouveau qu'une source tissée à de multiples autres et le monde de Camelot n'apparaît plus qu'à travers la référence à la légende du Roi Pêcheur et de la Terre Gaste.

La quête de sens que le lecteur se trouve invité à mener en parcourant ce texte composite trouve son pendant dans la quête du Graal que l'auteur met en scène chassant la question de la représentation de l'identité de la femme par ce topos qui permet à Eliot de symboliser le dépassement du chaos de la civilisation occidentale grâce à la foi.

A. LA RUINE DES CIVILISATIONS

Le titre du poème d'Eliot plante un décor pessimiste concernant l'avenir des civilisations : en effet, la terre occidentale est un espace de désolation. Les ruines apparaissent dès l'incipit avec l'arrivée d'un printemps privé de son traditionnel pouvoir de résurrection.

Le début du poème est marqué par la définition de la saison du renouveau comme un mélange de vie et de mort :

> April is the cruellest month, breeding
> Lilacs out of the dead land, mixing
> Memory and desire, stirring
> Dull roots with spring rain.
> Winter kept us warm, covering
> Earth in forgetful snow, feeding
> A little life with dried tubers. (27)

Le printemps mêle passé et avenir (« Memory and desire ») mais les perspectives de renaissance s'annoncent fragiles. Ainsi, l'hiver s'apparente à un linceul de neige, évoquant de la sorte la description du temps dans le poème de Yeats « Time and the Witch Vivien », et l'adjectif de quantité « A little » par sa valeur restrictive fait du printemps une saison au pouvoir revivifiant limité, comme en témoigne également la nature mortifère des éléments régénérateurs (« dried tubers »). Par conséquent, l'espace qui domine le poème est celui de la « Terre Gaste » des légendes arthuriennes, c'est-à-dire un paysage de ruines :

> What are the roots that clutch, what branches grow
> Out of this stony rubbish ? Son of man,
> You cannot say, or guess, for you know only
> A heap of broken images, where the sun beats,
> And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief ,
> And the dry stone no sound of water. Only
> There is shadow under this red rock
> (Come in under the shadow of this red rock),
> And I will show you something different from either
> Your shadow at morning striding behind you
> Or your shadow at evening rising to meet you
> I will show you fear in a handful of dust. (27-28)

La Terre Gaste est un espace dominé par la stérilité (« dead tree », « cricket », « dry stone ») et par les ombres de la mort qui enserrent ses habitants. Selon Jean-Paul Rosaye, elle évoque le désert des prophètes de l'Ancien Testament[534] : de fait un lien intertextuel peut être établi avec la parole destructrice prononcée par l'Eternel dans « Jérémie » (25, 11) : « Tout ce pays deviendra une ruine, un désert, et ces nations seront asservies au roi de Babylone pendant soixante-dix ans »[535]. Ici, la prophétie s'est réalisée : la terre occidentale est devenue une ruine, un désert ; même la culture n'est plus qu'un amas d'images déconnectées les unes des autres (« a heap of broken images »). Le lecteur se retrouve alors dans la même position que Dante guidé par Virgile dans la *Divine Comédie* afin de traverser les limbes de l'Enfer. Dans « The Waste Land », le lecteur, guidé par le narrateur, est invité à pénétrer (« Come in under

[534]. J. P. Rosaye, *T. S. Eliot, poète-philosophe. Essai de typologie génétique* (Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2000) 168.
[535]. *La Sainte Bible*, 593.

the shadow of this red rock ») et à explorer cette terre de désolation, de néant et d'emprisonnement comme le suggère la présence des parenthèses enserrant l'invitation précédente.

L'espace stérile de la Terre Gaste est également, sous la plume d'Eliot, un monde urbanisé, c'est-à-dire un univers morose écrasé sous un brouillard baudelairien :

> Unreal City
> Under the brown fog of a winter dawn,
> A crowd flowed over London Bridge, so many,
> I had not thought death had undone so many.
> Sighs, short and infrequent, were exhaled,
> And each man fixed his eyes before his feet. (29)

La présence de la mort devient palpable et l'action dévastatrice de la guerre transforme la foule de passants en une cohorte de mort-vivants nous ramenant à l'univers spectral de la pièce de Baring *Tristram and Yseut. A Play in Five Acts*. Même le clocher de l'église résonne à la mémoire des morts : « Flowed up the hill and down King William Street, / To where Saint Mary Woolnoth kept the hours / With a dead sound on the final stroke of nine » (29). Le temps ne semble plus s'ouvrir au futur mais est au contraire inexorablement marqué par la finitude de la mort (« final », « dead stroke »), comme dans le poème de Yeats. D'ailleurs, la ville apparaît tel un univers dépeuplé, ne portant plus aucune trace de vie ni humaine ni divine :

> The river's tent is broken : the last fingers of leaf
> Clutch and sink into the wet bank. The wind
> Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.
> Sweet Thames, run softly, till I end my song.
> The river bears no empty bottles, sandwich papers,
> Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
> Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed. (34)

Seul le paysage est personnifié mais afin d'être comparé à un noyé qui se raccroche désespérément à la rive glissante. A nouveau, le seul avenir qui domine le passage est celui de la finitude (« I end »). En faisant de la ville un espace désertique, mortifère, Eliot fait écho aux préoccupations des écrivains modernistes soulignées par Dennis Brown (« the Moderns' preoccupation with urban isolation and alienation »[536]) et à la pensée d'Oswald Spengler qui, à la même époque, fit de l'espace urbain « un démoniaque désert pierreux »[537], un lieu de finitude prenant au piège ses habitants et marquant le déclin de la civilisation occidentale, notamment à travers la figure pétrifiante et pétrifiée de la ville tentaculaire :

---

[536]. Brown, *The Modernist Self*, 147.
[537] O. Spengler. *Le Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle* (vol. 2) (Paris : Editions Gallimard, 1976) 93.

> La roue du destin tourne vers la fin, la naissance de la ville implique sa mort. . . . Le paysannat a enfanté un jour le marché, la ville rurale, et les a nourris du meilleur de son sang. Maintenant, la ville géante, insatiable, suce la campagne, lui réclame sans cesse de nouveaux flots d'hommes qu'elle dévore, jusqu'à mourir elle-même exsangue dans un désert inhabité. Quiconque sombre un jour dans la beauté peccable de ce dernier prodige de toute histoire n'en réchappera plus.[538]

La solitude et la décomposition caractérisant l'espace urbain transparaissent également lors de l'apparition du Roi Pêcheur, figure pathétique qui se dresse sur un champ de ruines :

> A rat crept softly through the vegetation
> Dragging its slimy belly on the bank
> While I was fishing in the dull canal
> On a winter evening round behind the gashouse
> Musing upon the king my brother's wreck
> And on the king my father's death before him.
> White bodies naked on the low damp ground
> And bones cast in a little low dry garret
> Rattled by the rat's foot only year to year. (34)

Selon Jean-Paul Rosaye, l'image du rat dans cet extrait évoque « . . . la décomposition, les ruines et le naufrage métaphorique qui marque la décadence du monde »[539] et sa représentation en début de citation rampant le ventre couvert de boue peut être envisagée comme une évocation du soldat rampant lui aussi dans les tranchées lors de la guerre. D'ailleurs, précédemment dans le poème, Eliot utilise également le rongeur afin de rappeler la mémoire des hommes qui se sont retrouvés pris au piège, « faits comme des rats », dans les tranchées : « I think we are in rats' alley / Where the dead men lost their bones » (31).

Dans ce paysage de désolation urbaine, le printemps s'annonce aussi stérile qu'en début de poème ; en effet, la vie est mécanique et le renouveau printanier n'est accompagné que de bruits de moteurs et de klaxons : « But at my back from time to time I hear / The sound of horns and motors, which shall bring / Sweeney to Mrs Porter in the spring » (34). La perspective du printemps est, comme dans l'incipit du poème, associée au passé car l'arrivée des voitures préludant à la saison du renouveau se fait dans le dos du Roi Pêcheur et ne constitue donc pas un avenir vers lequel se tourner. Ce vide téléologique est renforcé par l'impression de désenchantement qui traverse tout le poème comme en témoigne, par exemple, la répétition de « nothing » dans la citation suivante :

> 'What is that noise ?'
> The wind under the door.
> 'What is that noise now ? What is the wind doing ?'
> Nothing again nothing.
> 'Do
> 'You know nothing ? Do you see nothing ? Do you remember

[538]. Spengler. *Le Déclin de l'Occident (vol. 2)*, 95.
[539]. Rosaye, *T. S. Eliot, poète-philosophe*, 174.

‘Nothing ?’

I remember
Those are pearls that were his eyes.
‘Are you alive, or not ? Is there nothing in your head ?’
But
OOOO that Shakespearian Rag –
It’s so elegant
So intelligent
‘What shall I do now ? What shall I do ?’
‘I shall rush out as I am, and walk the street
‘With my hair down, so. What shall we do to-morrow ?
‘What shall we ever do ?’ (31-32)

La référence intertextuelle à *The Tempest* (« Those are pearls that were his eyes ») vise à mettre en exergue l’omniprésence du vide car dans la pièce de Shakespeare ces mots concernent la prétendue disparition du père de Ferdinand :

Full fathom five thy father lies
Of his bones are coral made
Those are pearls that were his eyes
Nothing of him that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.[540]

Néanmoins, dans le texte élisabéthain, la mort précède une résurrection, qu’atteste la transformation de « nothing » en « something », alors que le poème d’Eliot reste placé sous le sceau de la disparition et de l’absence de renaissance. D’ailleurs, le vide ne cesse de se manifester dans cet extrait ne serait-ce que par la répétition de « nothing » jusqu’à saturation, évoquant l’absence de certitudes socratique que nous avons déjà soulignée chez Baring au sujet de l’antihéros moderniste, et par la présentation qui laisse beaucoup d’espace inoccupé. De même, la présence de la lettre O dupliquée quatre fois illustre visuellement la structure circulaire de « The Waste Land » dominé par les répétitions et les échos, mais aussi le fond du poème qui vise à dresser le portrait du néant des civilisations occidentales au début du XX^{e} siècle comme Spengler développe dans *Le Déclin de l’Occident* sa vision cyclique ou « sphérique » de la civilisation qui ne peut conduire qu’à sa dissolution (« La roue du destin tourne vers la fin »).

Les ruines et l’absence d’horizon dominent donc l’espace occidental comme en témoigne également la citation suivante :

What is that sound high in the air
Murmur of maternal lamentation
Who are those hooded horses swarming
Over endless plains, stumbling in cracked earth

[540]. W. Shakespeare. *La Tempête* dans *Oeuvres complètes (vol. 12)*. Ed. P. Leyris et H. Evans (Paris : Club français du livre, 1971) 56.

Ringed by the flat horizon only
What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal (41)

Les cavaliers de l'apocalypse ont pris possession de l'Occident dont les populations poussent des cris étouffés à l'image de l'allitération en /m/ du deuxième vers. Les bastions culturels tombent les uns après les autres (« Jerusalem Athens Alexandria / Vienna London ») faisant une fois de plus écho à la pensée de Spengler qui énumère lui aussi les capitales tombées dans le déclin suite à leur accession au statut de ville mondiale : « . . . que signifie ce pas vers l'anorganique, vers la fin ? La France et l'Angleterre ont accompli, l'Allemagne est en train d'accomplir ce pas. Après Syracuse, Athènes, Alexandrie, vient Rome. Après Madrid, Paris, Londres, suivent Berlin et New-York »[541].

De plus, dans le texte d'Eliot, la décadence des pays occidentaux est suggérée par la couleur violette qui permet de faire un lien intratextuel avec un autre épisode du poème mettant en scène la rencontre physique entre une secrétaire et son prétendant à l'heure du crépuscule (« At the violet hour » (35)). Cette dernière symbolise la dégénérescence de l'amour comme « the violet air » marque celle des civilisations. La présence de Tirésias comme témoin de cette rencontre stérile (« I Tirésias, old man with wrinkled dugs / Perceived the scene and foretold the rest – / I too awaited the expected guest » (36)) permet à l'auteur de compléter le malaise « civilisationnel » qu'il dépeint tout au long de « The Waste Land » par un malaise face à l'ambiguïté sexuelle représentée par la figure pilier du vieux sage. En effet, ce dernier est décrit sous les traits d'un androgyne : « I Tiresias, though blind, throbbing between two lives, / Old man with wrinkled female breasts . . . » (35). Eliot se réfère de la sorte aux *Métamorphoses* d'Ovide qui explique la connaissance illimitée de Tirésias par son identité masculine, mais aussi par son expérimentation de la vie et de la sexualité féminines pendant sept années. L'androgynie de Tirésias permet au personnage de connaître la complétude ; toutefois, elle crée également un malaise chez le lecteur qui se trouve confronté à une frontière sexuelle complètement floutée, à l'image des représentations des légendes arthuriennes qu'élabora Aubrey Beardsley dans ses illustrations paratextuelles du *Morte D'Arthur* édité par Moxon. En effet, comme nous avons déjà pu le souligner lors de notre analyse d'une illustration mettant en scène Tristan et Iseult, les personnages masculins présentent exactement les mêmes traits que les protagonistes féminins. Beardsley détruit la

[541]. Spengler, *Le Déclin de l'Occident* (vol. 1) 44.

« visagéité », pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze développée dans *Mille Plateaux*[542], des amants arthuriens répandue jusqu'alors. La visagéité de la femme arthurienne avait été dominée tout au long du XIX^e^ siècle par le portrait stéréotypé d'une femme tentatrice à la sensualité menaçante. Beardsley défait le visage de cette femme en transformant les protagonistes arthuriens en êtres androgynes – comme Eliot défait le visage de Tirésias en reprenant le mythe d'Ovide – lui rendant par là même un avenir artistique (« Oui, le visage a un grand avenir, à condition d'être détruit, défait »[543]) qui demeure paradoxalement placé sous le sceau du Décadentisme et de la stérilité. Beardsley va encore plus loin dans sa représentation d'êtres androgynes, hybrides en peuplant ses illustrations paratextuelles du *Morte Darthur* de satyres arborant de généreuses poitrines féminines mais également en mettant en scène des rapports homosexuels, voire pédérastiques entre de vieux satyres et de jeunes éphèbes nus.

La figure androgyne de Tirésias dans « The Waste Land », symptomatique d'un malaise sexuel comme dans l'œuvre de Beardsley, accompagne un des nombreux épisodes extraits de « The Game of Chess », chapitre entièrement composé de tableaux consacrés à « une conception décadente de la sexualité, qu'elle soit névrotique ou bien tout simplement sordide, c'est-à-dire non harmonieuse et non productrice de vie »[544], pour citer Jean-Paul Rosaye. Dans une note explicative Eliot souligne l'importance de ce que Tirésias voit, qu'il qualifie de substance du poème :

> Tiresias, although a mere spectator and not indeed a 'character', is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. Just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples, so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias. What Tiresias *sees* in fact, is the substance of the poem. (46-47)

La vision de Tirésias est celle de la perversion de la sexualité, de la fragmentation des individus, comme celle des civilisations, que l'auteur tente désespérément de contrebalancer par l'identité et la fonction unificatrices du personnage. Néanmoins, l'amour dans le texte d'Eliot, comme dans les illustrations de Beardsley, reste inexorablement placé sous le sceau d'une sexualité malsaine conduisant à la stérilité qui apparaît comme un autre signe

---

[542]. De fait, selon Deleuze, le visage n'est pas une donnée biologique mais un moule dans lequel il faut se couler et que l'art tend à dépasser par la déviance : « Visage d'institutrice et d'élève, de père et de fils, d'ouvrier et de patron, de flic et de citoyen, d'accusé et de juge . . . : les visages concrets individués se produisent et se transforment autour de ces unités, de ces combinaisons d'unités, tel ce visage d'un enfant de riche où l'on discerne déjà la vocation militaire, la nuque saint-cyrienne. On se coule dans un visage plutôt qu'on n'en possède un ». Deleuze et Gattari, *Mille plateaux*, 217.

[543]. Deleuze et Gattari, *Mille plateaux*, 210.

[544]. Rosaye, *T. S. Eliot, poète-philosophe,* 172.

incontestable, aux yeux de Spengler, du déclin de la civilisation occidentale, l'espèce humaine confrontée au monde urbain ne trouvant plus de raison en soi pour se perpétuer :

> Et de ce déracinement croissant de l'être, de cette tension croissante de l'être éveillé, il résulte, comme conséquence suprême, un phénomène préparé de longue date, sourdement, qui se manifeste soudain à la claire lumière de l'histoire pour mettre fin à tout ce spectacle : *la stérilité du civilisé*. Ce phénomène est impossible à comprendre par la causalité physiologique, comme l'a tenté, par exemple, journellement la science moderne. Car il implique absolument un tournant *métaphysique* vers la mort. Certes oui comme individu, mais comme type, comme collectivité, le dernier homme des villes mondiales ne *veut* plus vivre : la phobie de la mort est éteinte dans cet *organisme collectif*. La crainte profonde et obscure qui s'empare du paysan, l'idée de la mort de sa famille et de son nom, ont perdu leur sens. Dans la continuité du sang, proche parent du monde intérieur visible, on ne se sent plus un devoir du sang, la condition dernière de l'être, une fatalité. Les enfants manquent non seulement parce que leur naissance devient impossible, mais parce que l'intelligence extrêmement avancée ne trouve plus de raisons pour sa propre existence.[545]

Eliot décrit donc le monde qui lui est contemporain comme un univers dominé par la solitude, les ruines et le chaos. Néanmoins, son écriture vise à contrecarrer la fragmentation qui menace la culture occidentale en se faisant le dépositaire et le gardien du patrimoine littéraire mondial.

B. « LA METHODE MYTHIQUE »

La forme du poème, en raison de sa composition éclatée en tableaux évoquant la décomposition des corps et la fragmentation des mois, contribue également à traduire la perte de sens et de cohérence des individus et des sociétés à l'aube du XX^{e} siècle. Le déclin de l'Occident est aussi suggéré au niveau du texte par l'abondance de références intertextuelles éparses, fragments de cultures, lambeaux d'un tissu littéraire qu'Eliot tente de recomposer. L'un des derniers vers du poème peut alors être considéré comme un commentaire métatextuel sur l'écriture d'Eliot : « *Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie* / These fragments I have shored against my ruin » (43). « The Waste Land » et ses multiples citations est alors défini par l'auteur comme un moyen de lutter contre sa dérive personnelle, notamment à travers l'échec de son mariage avec Vivienne Haigh-Wood en 1915, mais également contre celle de la culture occidentale, Eliot devenant de la sorte le dépositaire et le gardien des œuvres du passé. Cette vision fait écho à un article écrit par l'auteur au sujet de *Ulysses* de James Joyce dans lequel il loue la « méthode mythique » de l'écrivain irlandais qui tisse à son inspiration personnelle le patrimoine littéraire mondial, créant de la sorte un sens capable de contrebalancer le chaos historique :

[545]. Spengler, *Le Déclin de l'Occident* (vol. 2) 97.

> In using myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history.[546]

Michael H. Levenson remarque qu'en s'inscrivant dans une tradition littéraire et en revendiquant cet héritage, Eliot fait passer le modernisme de la phase de « provocation » à celle de « consolidation », du subjectivisme au classicisme, car l'auteur dénonce la suprématie de l'individu, que nous avons notamment soulignée lors de notre étude des transpositions de Hardy et de Baring, afin de revendiquer un héritage et une autorité culturels extérieurs :

> Nevertheless, what Eliot means is plain enough. His classicism develops along the lines suggested by Lasserre, Maurras and Babbitt : the suspicion of progress, the hostility towards individualism and modern democracy, the insistence on hierarchy and order. In Eliot himself two preoccupations dominate : first, the ascendancy of reason over emotion – "a higher and clearer conception of Reason, and a more severe control of the Emotions by Reason" – and second, the need for an outer authority to restrain inner caprice. It is worth noting how these interests converge. Both imply a resistance to the view of poetry as direct, sincere speech, most effective insofar as it is most direct, most sincere. Authority and reason are correctives to immediate experience ; both indeed provide ways to mediate experience. Reason acts from within, constraining the expression of emotion, and if these inner defences yield, there remains an "Outer Authority" to combat the "Inner Voice".[547]

Ce fantasme d'ordre face au non-sens individualiste et à l'effondrement de la civilisation occidentale contemporaine de l'auteur exprimé par le tissage intertextuel est aussi incarné par la figure du Roi Pêcheur qui apparaît dans la dernière strophe du poème (« Shall I at least set my lands in order ? ») et qui tente de résister au déclin occidental symbolisé par la chute du « London bridge » se perpétuant au niveau textuel grâce à la répétition de « falling down » et à l'absence de ponctuation :

> I sat upon the shore
> Fishing, with the arid plain behind me
> Shall I at least set my lands in order ?
> London bridge is falling down falling down falling down (43)

Le Roi Pêcheur peut alors lui aussi être perçu comme un des nombreux doubles de l'auteur présents dans le poème et, plus particulièrement, de sa volonté de lutter contre la fragmentation des individus et contre le chaos historique des civilisations par le biais de « la méthode mythique » qui vise à rétablir un ordre littéraire grâce à une affiliation avec les œuvres du passé :

---

[546]. T. S. Eliot, « Ulysses, Order and Myth » dans *James Joyce. The Critical Heritage* (vol. 1). Ed. R. H. Deming (Londres : Routledge and Kegan Paul, 1970) 270.
[547]. Levenson, *A Genealogy of Modernism*, 210.

> . . . the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence ; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.[548]

Cette volonté de l'auteur transparaît à nouveau à la fin du poème grâce à la référence intertextuelle à *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd, dramaturge anglais de la Renaissance : « Why then Ile fit you. Hieronimo's mad againe » (43). Hieronimo dans l'œuvre de Kyd feint la folie et met en scène une pièce qui se solde par le meurtre des assassins de son fils. Cette pièce dans la pièce possède deux traits communs avec le poème d'Eliot faisant de Hieronimo une autre métafigure de l'auteur : tout d'abord, elle met en scène la rétribution de la barbarie, comme le poème d'Eliot se veut un antidote au déclin des civilisations. Ensuite, elle est composée de langues diverses plaçant son sens à l'horizon de la révélation que Hieronimo accorde à son public après le meurtre des assassins de son fils[549]. De même, l'auteur de « The Waste Land » révèle dans les derniers vers par une citation de la philosophie hindoue ce qui constitue, selon lui, l'essence de la vie permettant aux hommes et aux sociétés d'échapper au néant de l'existence : « Datta. Dayadhvam. Damyata. / Shantih shantih shantih » (43) qui peut être traduit par « Give. Sympathize. Control. / The peace which passeth understanding ». Par le biais de ses multiples citations en langues étrangères, peut-être l'auteur entend-il offrir à ses lecteurs, tel l'Esprit Saint aux apôtres lors de la Pentecôte, le don de glossolalie afin de dépasser l'apparente « cacographie »[550] de son texte. Il offre ainsi une vision unificatrice de la

---

[548]. T. S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent » dans *The Sacred Wood*. *Essays on Poetry and Criticism* (Londres : Faber & Faber, 1997) 40-41.

[549]. *Hier*. Each one of us
Must act his part in unknown languages,
That it may breed the more variety :
As you, my lord, in Latin, I in Greek,
You in Italian, and for because I know
That Bellimperia hath practiced the French,
In courtly French shall all her phrases be.
Bel. You mean to try my cunning then, Hieronimo?
Bal. But this will be a mere confusion,
And hardly shall be understood.
Hier. It must be so ; for the conclusion
Shall prove the invention and all was good :
And I myself in an oration,
And with a strange and wondrous show besides,
That I will have there behind a curtain,
Assure yourself, shall make the matter known :
And all shall be concluded in one scene,
For there's no pleasure ta'en in tediousness.
T. Kyd, *The Spanish Tradedy* dans *Minor Elizabethan Drama* (vol. 1) (Londres : Everyman's Library, 1964) 260.

[550]. Compagnon, *La Seconde main*, 380.

littérature capable de transcender les frontières temporelles mais aussi linguistiques et de contrebalancer le chaos historique des civilisations.

Eliot élabore donc une écriture revendiquant une forte affiliation avec le patrimoine littéraire mondial. Cependant, le lien intertextuel avec les légendes arthuriennes et surtout le motif de la quête du Graal invitent le lecteur à déceler l'espoir, tout particulièrement religieux, qui est distillé dans « The Waste Land ».

C. L'ESPOIR EN LA RESURRECTION

L'écriture de « The Waste Land » fut largement inspirée par un ouvrage de Jessie Weston consacré aux mythes de mort et de résurrection qui sous-tendent nombre de rites, de formes littéraires et de légendes, comme celles du Roi Pêcheur et de la quête du Graal :

> It is noteworthy that Jessie Weston's *From Ritual to Romance* appeared in 1920, at the very time when Eliot was seeking a coherent shape for the mass of intricate material that enters into his poem. For reading that book gave to his mind the very fillip which it needed in order to crystallize. What he learned especially from it was the recurring pattern in various myths, the basic resemblance, for example, between the vegetation myths of the rebirth of the year, the fertility myths of the rebirth of the potency of man, the Christian story of the Resurrection, and the Grail legend of purification. The common source of all these myths lay in the fundamental rhythm of nature – that of the death and rebirth of the year ; and their varying symbolism was an effort to explain the origin of life.[551]

Le poème élaboré par T. S. Eliot est dominé par ce schéma de mort et de résurrection latente même si les rythmes de la nature ne permettent pas à la renaissance de se réaliser en raison de la stérilité du printemps décrite précédemment.

Tout au long de « The Waste Land », Eliot démontre l'inanité de l'amour et de la civilisation occidentale et propose la quête religieuse comme unique moyen d'échapper au non-sens et à la finitude de l'existence terrestre. Linda Ray Pratt souligne l'approche antithétique d'Eliot par rapport à Tennyson qui furent les deux principaux auteurs du XIX^{e} et du début du XX^{e} à avoir utilisé ce motif. Ainsi, Tennyson décrie la quête du Graal car, selon lui, elle est responsable de la destruction de Camelot et détourne ses habitants du véritable but de l'existence humaine : le bien de la communauté. Par conséquent, pour Tennyson, le chaos fait suite à la quête du Graal. Pour Eliot, à l'opposé, la quête du Graal doit être entreprise en raison de la ruine de la civilisation :

> The grail supports Eliot's desire for a religious transcendence beyond the modern wasteland, but the same quest undermines Tennyson's confidence that man has any heavenly realm outside the one he tries daily to construct in the secular world. In rejecting

[551]. F. O. Matthiessen, « The Achievement of T. S. Eliot » dans *T. S. Eliot. The Waste Land : a Casebook*. Ed. C. B. Cox et A. P. Hinchliffe (Londres : The Macmillan Press Ltd, 1978) 110.

> the tradition of the grail, Tennyson makes an important break with the past and moves toward a reliance on man as his own salvation and the earth as his proper sphere.[552]

Linda Ray Pratt conclut alors sur la modernité paradoxale de Tennyson par rapport à Eliot car celui-là fait de l'homme le nouvel être divin capable de donner un sens à l'existence après la « mort de Dieu ». Tennyson est donc profondément ancré dans une temporalité sociale réformatrice alors qu'Eliot se situe dans une perspective religieuse lui permettant de résister au désenchantement caractéristique de la pensée moderniste du début du XX^{e} siècle.

La quête du Graal dans l'œuvre d'Eliot conduit le lecteur à traverser des terres de désolation avant d'accéder à la Chapelle Périlleuse :

> Here is no water but only rock
> Rock and no water and the sandy road
> The road winding above the mountains
> Which are mountains of rock without water
> If there were water we should stop and drink
> Amongst the rock one cannot stop or think
> Sweat is dry and feet are in the sand
> If there were only water amongst the rock
> Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
> Here one can neither stand nor lie nor sit
> There is not even silence in the mountains
> But red sullen faces sneer and snarl
> From doors of mudcracked houses (40-41)

La progression se fait péniblement, à l'image des cinq premiers vers qui progressent à tâtons en raison de la présence d'anadiploses : les mots s'accrochent comme des boulets et le lecteur se retrouve dans la même position que le chevalier trébuchant sur les pierres, terrassé par le soleil brûlant. L'absence de l'eau façonne ce paysage comme elle façonne les deux premiers vers grâce à sa construction en chiasme (« no water but only rock / Rock and no water »). Le manque qu'elle génère s'insinue tout au long du passage et son pouvoir d'anéantissement est rendu perceptible grâce à l'omniprésence d'adverbes, de prépositions, de conjonctions dénotant l'absence (« no », « without », « not », « neither », « nor »). Son potentiel de destruction transparaît également à travers la putréfaction qu'elle engendre (« Dead », « carious ») et la bestialité qui semble hanter ces montagnes desséchées : les habitants sont déshumanisés et réduits à l'état de bêtes sauvages (« red sullen faces sneer and snarl »).

Cette traversée du désert, cependant, conduit alors le lecteur à la révélation finale, la rencontre avec le divin apportant la perspective de la renaissance tant attendue :

> In this decayed hole among the mountains
> In the faint moonlight, the grass is singing
> Over the tumbled graves, about the chapel

[552]. L. Ray Pratt, « The Holy Grail : a Subversion and Revival of a Tradition in Tennyson and T.S. Eliot ». *Victorian Poetry* 11 (1973) 307.

There is the empty chapel, only the wind's home.
It has no windows, and the door swings,
Dry bones can harm no one.
Only a cock stood on the rooftree
Co co rico co co rico
In a flash of lightning. Then a damp gust
Bringing rain. (42)

Le paysage de désolation dominé par l'obscurité et par l'absence devient alors le cadre d'une révélation épiphanique : l'éclair apporte la promesse de l'illumination divine pour le fidèle, comme la terre reçoit la promesse d'une pluie salvatrice levant la malédiction de la Terre Gaste. Jean-Paul Rosaye souligne le lien intertextuel que le chant du coq permet de faire avec *Hamlet* de Shakespeare : « Là les spectres sont éloignés par le coq, comme dans la première scène de Hamlet. L'aube annonce le discours d'une renaissance que vient ponctuer l'eau salvatrice pour lui donner un sens »[553]. Ce chant du coq remplace les ténèbres par l'aurore et se substitue aux chants mortifères du rossignol et de l'hirondelle, associés à la légende de Philomèle et de Procné, qui avaient dominé le texte jusqu'alors. L'arrivée à la Chapelle Périlleuse, lieu traditionnel d'une des apparitions du Graal, précède la révélation de la philosophie religieuse de l'auteur inspirée par la foi chrétienne et orientale mais elle permet également de définir métatextuellement l'écriture moderniste d'Eliot qui parvient à transformer le constat du chaos historique de la civilisation occidentale en création artistique : « the grass is singing / Over the tumbled graves ».

Les auteurs de la fin du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ se rejoignent dans leur approche plus libre par rapport aux hypotextes médiévaux comme le firent avant eux les écrivains romantiques de notre corpus. Cette approche les mène de la quête hédoniste des sens, illustrée par la poésie de Blunt, à une quête spirituelle du sens telle qu'elle apparaît dans l'œuvre d'Eliot. Cependant, les auteurs se rejoignent aussi en raison de l'influence du modernisme sur leur écriture qui traduit leur angoisse face à la fragmentation du Moi, face à la finitude et leur désenchantement face au monde et à son chaos. La question de la place de la femme dans la société et de sa relation au désir quitte à nouveau le devant de la scène pour être supplantée par une interrogation plus existentialiste. Cette dernière peut être aussi décelée dans un tableau d'Elizabeth Siddal intitulé *The Quest of the Holy Grail* (1855-57) dans lequel deux anges aux traits féminins apportent la communion à un chevalier qui semble terrorisé. Ce qui est remarquable dans cette œuvre est la position du personnage masculin qui se

[553]. Rosaye, *T. S. Eliot, poète-philosophe,* 179.

retrouve agenouillé sur une barque alors que l'ensemble du décor est submergé par de l'eau. La scène se passe à l'intérieur d'une chapelle et les rares éléments qui émergent des flots sont les mains jointes en prière de quelques gisants. Dès lors, les croix qui dominent la composition, que ce soit celle présente à la proue de la barque du chevalier ou celles des ogives, dont l'épaisseur pourrait presque laisser imaginer la présence du corps du Christ, constituent les seuls points de repère d'un monde qui semble partir à la dérive. Cette toile, pourtant réalisée au milieu du XIX^{e} siècle, annonce, avec plus d'un demi-siècle d'avance, l'approche moderniste des légendes arthuriennes, c'est-à-dire une quête du sens de l'existence et non plus de l'identité de la femme.

CONCLUSION

A travers notre étude, nous avons donc tenté de mettre en relief l'évolution de la représentation de la femme sous l'influence des idéaux littéraires et sociaux britanniques qui traversèrent tout le XIX^e^ et le début du XX^e^ siècle. Quatre périodes peuvent être discernées : l'époque romantique servant de cadre à l'émergence progressive du Renouveau Arthurien – qui reste, cependant, étroitement mêlé à d'autres sources hypotextuelles – et à la question de la représentation de l'identité féminine. Pendant la période victorienne, l'opposition dichotomique entre l'Ange de la maison et la prostituée s'immisce dans les réécritures arthuriennes et place la nature féminine au cœur des transpositions. La troisième époque, toujours victorienne mais composée des œuvres des artistes appartenant à « The Fleshly School of Poetry », se veut une réaction aux textes d'Arnold mais surtout de Tennyson, proposant une célébration du désir et un renouveau de la sensualité. Enfin, la dernière période, regroupant des œuvres de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle, atteste de l'influence désenchantée du modernisme et de l'effacement progressif de la femme arthurienne. Les quatre périodes montrent que les hypertextes font fusionner la matière de Bretagne avec une multitude de discours témoignant de la sorte du fait qu'il ne saurait y avoir de degré zéro dans la représentation de la femme arthurienne. Cette vision de la littérature comme tissage de textes, mais aussi de discours, évoque la définition élaborée par Jacques Derrida de l'écriture : « Ecrire veut dire greffer ». En effet, chaque auteur greffe à la matière de Bretagne dont il s'inspire son style personnel influencé par le courant littéraire auquel il appartient, mais également son rapport aux discours idéologiques environnants. Dès lors, comme Antoine Compagnon avait utilisé l'image de strates géologiques s'empilant les unes sur les autres ou de taches composant une maculature, Derrida fait usage de celle des couches qui se superposent en peinture afin de décrire l'épaisseur insondable de tout texte :

> L'épaisseur du texte s'ouvre ainsi sur l'au-delà d'un tout, le rien ou l'absolu dehors. Par quoi sa profondeur est tout à la fois nulle et infinie. Infinie parce que chaque couche en abrite une autre. La lecture ressemble alors à ces radiographies qui découvrent, sous l'épiderme de la dernière peinture, un autre tableau caché : du même peintre, peu importe, qui aurait lui-même, faute de matériaux ou recherche d'un nouvel effet utilisé la substance d'une ancienne toile ou conservé le fragment d'une première esquisse. Et sous cette autre, etc. Compte tenu de ce qu'à gratter cette matière textuelle, qui semble faite ici de mots, parlés ou écrits, vous reconnaissez souvent la description d'un tableau sorti de son cadre, autrement cadré, repris, après effraction, dans un quadrilatère à son tour, sur un de ses côtés, fracturé.
> Tout le tissu verbal y est pris, et vous avec.[554]

La femme arthurienne, telle qu'elle apparaît tout au long du XIX^e^ siècle, s'échappe du cadre des légendes médiévales afin de se retrouver emprisonnée par celui des modèles idéels de

[554]. Derrida, *La Dissémination*, 434.

l'époque victorienne, mais aussi par celui des fantasmes de chaque auteur, qu'ils soient artistiques ou bien sexuels. En effet, derrière la représentation de la femme et de sa sensualité se dessine en filigrane la question du désir masculin évoquant de la sorte la relation en miroir que Jean-Pierre Vernant souligne entre Méduse et le spectateur :

> Quand vous dévisagez Gorgô, c'est elle qui fait de vous le miroir où en vous transformant en pierre elle mire sa terrible face et se reconnaît elle-même dans le double, le fantôme que vous êtes devenu dès lors que vous affrontiez son œil. Ou, pour exprimer en d'autres termes cette réciprocité, cette symétrie si étrangement inégale de l'homme et du dieu, ce que vous donne à voir le masque de Gorgô, quand vous êtes fasciné, c'est vous-même, vous-même dans l'au-delà, cette tête vêtue de nuit, cette face masquée d'invisible qui dans l'œil de Gorgô, se révèle la vérité de votre propre figure.[555]

La même relation spéculaire s'installe entre la femme arthurienne et l'artiste car ce dernier fait de son œuvre un écran contre ou pour le désir. En effet, face aux injonctions morales de la société victorienne, la page et la toile furent considérées comme des *gorgonéions*, des écus protecteurs contre la femme réduite à l'état d'objet de représentation ; ou bien, au contraire, la page et la toile furent utilisées comme des supports permettant aux artistes d'y projeter leur désir tout en offrant au lecteur/spectateur la même opportunité.

Les tout premiers prémisses du Renouveau Arthurien, à la fin du XVIII^e^ siècle, sous l'influence du mouvement « Antiquarianism », avait fait de l'existence historique de la cour arthurienne le grand centre d'intérêt de cette période[556] avant de s'acheminer progressivement vers la réflexion concernant l'identité féminine qui culmine sous le règne de Victoria. Cette interrogation cède progressivement la place avant de disparaître complètement avec T. S. Eliot qui contribue à faire du Graal le nouveau motif à même de symboliser la quête existentialiste que les modernistes entendent mener après la rupture épistémologique du début du XX^e^ siècle, mais surtout après le traumatisme de la Première Guerre Mondiale[557]. Ces déplacements témoignent d'une évolution dans les sources d'inspiration des artistes, mais

---

555. J. P. Vernant, *La Mort dans les yeux : figures de l'Autre en Grèce ancienne (Artémis, Gorgô)* (Paris : Hachette Littératures, 1998) 82.

556. « . . . the Pre-Romantics were not so much interested in the poetic themes of the past as they were fascinated by its customs and manners – not its spirit but its hardware and furniture. Their minds were not impressed by the human similarity of the Middle Ages to their own age, but rather the differences. It was precisely the pastness of the past that made that past dear to them. Hence it was in the spirit of a sort of mental antique collecting that they approached the long ago. And what they brought back was not something for present service, but a number of grotesquely carved chairs, each with a tasselled velvet cord across its arms, to set between the Chippendale sideboards and the Adam mantelpieces. » Merriman, *The Flower of Kings*, 102.

557. Ainsi, le début du XX^e^ siècle fut le cadre de l'apparition d'un nombre non négligeable de transpositions arthuriennes consacrées à la quête du Graal. Il n'est qu'à citer les poèmes d'A. E. Waite : *The Hidden Church of the Holy Graal* (1909), *The Book of the Holy Graal* (1921), *The Holy Graal : its Legends and Symbolism* (1933) ; les oeuvres d'Arthur Machen : *The Great Return* (1915), *The Secret Glory* (1922) ; celle de Charles Williams : *War in Heaven* (1930). Pour plus de détails, voir Brewer et Taylor, *The Return of King Arthur*, 239-245.

aussi de l'adaptation constante de ces derniers à l'horizon d'attente des lecteurs/spectateurs, comme le montrent également les transpositions postérieures à notre étude. Il n'est qu'à prendre l'exemple de l'œuvre de T. H. White *The Once and Future King* dont les différents volets furent écrits entre 1939 et 1941. Ce roman s'inscrit dans la droite lignée des transpositions modernistes étudiées dans notre dernier chapitre dans la mesure où les personnages se retrouvent victimes du même réalisme psychologique que nous avons pu remarquer dans les œuvres de Baring ou de Hardy. La complexité de la relation entre Lancelot, Guenever et Arthur est au cœur de deux des cinq volets de *The Once and Future King* : l'intimité des personnages y est mise à nu, Guenever devient une « Jenny » vieillissante habitée par la jalousie ; Lancelot, surnommé Lance par ses proches, est décrit comme un être au physique disgracieux rendu vulnérable par ses aspirations inconciliables ; Arthur est un roi manipulable partagé entre son amour pour sa femme ainsi que pour Lancelot et sa soif de justice. Les dialogues naturalistes et l'accès récurrent à l'intériorité des personnages évoquent étroitement les textes de Baring, « The Camelot Jousts » et « From the Diary of Iseult of Brittany » : les héros et le style de White continuent à être dépourvus de leur grandeur d'antan.

Cependant, *The Once and Future King* ne présente pas qu'une affiliation avec la période moderniste car cette œuvre évoque celle de Thomas Love Peacock dans son approche comique de la matière de Bretagne, notamment dans le premier livre intitulé « The Sword in the Stone » consacré à la description de l'apprentissage fait par Arthur du dur métier de roi. Dans ce premier volet, White tourne en dérision les personnages arthuriens : Morgane y apparaît, par exemple, sous les traits d'une femme repoussante, maîtresse d'un château fait de lard et de lait, version parodique de la maison de pain d'épice et de sucre qui conduit Hansel et Gretel à tomber dans le piège de la sorcière[558]. White ridiculise aussi le code chevaleresque comme lors de l'affrontement au chapitre 7 entre Sir Grummore et King Pellinore influencé par le comique de l'absurde, annonçant les combats du film britannique *The Monty Python and the Holy Grail*[559] dans lequel les héros arthuriens doivent notamment affronter les Chevaliers Qui Disent Ni. De plus, tels Peacock et Scott avant lui, White utilise son texte afin de dresser un portrait satirique de son époque. La transposition d'Eliot fut marquée par un questionnement existentialiste au lendemain de 1914-18 ; le roman *The Once and Future King* témoigne, quant à lui, d'une interrogation politique face à la montée en puissance du fascisme

[558]. T. H. White, *The Once and Future King. The Complete Edition* (Londres : The HarperCollinsPublishers, 1996) 115.
[559]. *The Monty Python and the Holy Grail*, dir. T. Gilliam et T. Jones, distr. G. Chapman, J. Cleese, T. Gilliam, E. Idle, T. Jones et M. Palin, Twentieth Century Fox, 1975.

et du communisme en ce début de seconde guerre mondiale. Par exemple, White permet à Arthur d'expérimenter la société totalitaire des fourmis grâce aux pouvoirs magiques de Merlyn qui conduit le futur roi de transformations en transformations. Ainsi, les fourmis se consacrent corps et âme à la communauté à laquelle elles appartiennent, ne possèdent aucune individualité, victimes de la propagande diffusée sur les ondes qui vise à les soumettre à la dictature. La réécriture de la matière Bretagne permet *in fine* à l'auteur de mener tout au long de son œuvre une réflexion sur la guerre, ses origines et comment surtout pouvoir y échapper, question particulièrement épineuse à l'époque où White écrivit *The Once and Future King*. Une fois de plus, le contexte historique de cette transposition ne saurait être passé sous silence afin de comprendre la genèse de son écriture.

Dans *The Mists of Avalon* (1982) de Marion Zimmer Bradley, auteur américain, l'influence de l'horizon d'attente des lecteurs marqué par les mouvements féministes est également perceptible : en effet, l'histoire du royaume arthurien est vue et racontée par les personnages féminins et, plus particulièrement, par Morgane. L'auteur fait de cette femme la figure centrale du royaume sur le plan politique et spirituel : Morgane s'avère être la véritable détentrice du pouvoir, manipulant Arthur, afin d'accomplir la volonté de la Déesse-Mère dont elle est la porte-parole. Un autre personnage central, Gwenhwyfar, dont les lecteurs partagent aussi le point de vue, vise à mettre en exergue l'influence néfaste du pouvoir masculin et de la religion chrétienne sur les femmes :

> Perhaps Bradley's most important contribution to the Arthurian tradition is her use of its primary female characters to show how women lost power in Western civilization. In Gwenhwyfar, Bradley describes a woman whose upbringing has been traditional in that she is trained to be submissive by her family and her Christian church. Because it comes after the description of Morgaine's priestess upbringing, however, what is in fact traditional seems strikingly odd. Bradley in effect teaches her reader to see the female goddess religion – and its training of women for power – as natural. Gwenhwyfar's "ordinary" training seems anything but ordinary by contrast. The patriarchal Christian tradition has been effectively decentered ; thus one of Bradley's main goals has been accomplished.[560]

The Mists of Avalon témoigne d'une mise à distance croissante de la religion chrétienne dont la rigidité morale, déjà dénoncée par des auteurs du XIX[e] comme Morris, Swinburne ou Blunt, et le sexisme sont ouvertement condamnés. Bradley oppose deux religions antithétiques : le monde chrétien, dans lequel prévalent le pouvoir masculin et le rejet du corps, et le monde païen dominé par les femmes et la réconciliation entre désir et spiritualité. L'auteur prône non pas le sacrifice de l'instinct au profit de la civilisation, comme ce fut le

[560]. L. A. Tobin, « Why Change the Arthur Story? Marion Zimmer Bradley's *The Mists of Avalon* », *Extrapolation* 2.34 (1993) 150-51.

cas de Tennyson ou d'Arnold, mais la réconciliation entre ces deux extrêmes, symbolisée par le monde idyllique de l'île d'Avalon. L'évolution subie par le motif du Graal traduit également le désir de l'auteur d'accorder aux femmes le pouvoir dont elles ont été exclues pendant des siècles dans les légendes arthuriennes et leurs réécritures. En effet, dans *The Mists of Avalon,* la coupe sacrée est tout d'abord associée au culte païen de la Déesse-Mère à Avalon avant d'être dérobée par les chrétiens et de devenir un symbole du pouvoir divin phallique. La transposition proposée par Bradley s'inscrit dans la veine des réécritures proposées lors de la période que nous avons intitulée le « Renouveau de la sensualité » et, plus particulièrement, avec « The Defence of Guenevere » qui fit résonner la voix de la féminité. Cette affiliation est particulièrement justifiée par le contexte historique dans lequel *The Mists of Avalon* vit le jour, c'est-à-dire le lendemain des mouvements d'émancipation féminine qui connurent leur apogée dans les années 1960 et 1970 et qui laissèrent une empreinte indélébile sur l'horizon d'attente des lecteurs.

Les transpositions étudiées dans le cadre de notre corpus, ou bien celles appartenant à une période ultérieure, montrent qu'un dialogue constant s'instaure par le biais de l'intertextualité entre les hypertextes et les hypotextes, mais aussi avec les discours idéologiques environnants. Ce constat permet d'envisager l'intertextualité comme un perpétuel devenir du texte toujours renouvelé grâce au dialogisme avec d'autres œuvres. Dès lors, cette remarque permet de dépasser la condamnation platonicienne du simulacre/phantasme au profit de la copie/icône. Ainsi, par le biais du tissage de références intertextuelles et de discours que constitue l'écriture, toute transposition ne saurait être qu'un simulacre du modèle originel, c'est-à-dire une image mettant en relief la différence, pour citer Gilles Deleuze :

> Le simulacre est précisément une image démoniaque, dénué de ressemblance ; ou plutôt contrairement à l'icône, il a mis la ressemblance à l'extérieur, et vit de différence. S'il produit un effet extérieur de ressemblance, c'est comme illusion, et non comme principe interne ; il est lui-même construit sur une disparité, il a intériorisé la dissimilitude de ses séries constituantes, la divergence de ses points de vue, si bien qu'il montre plusieurs choses, raconte plusieurs histoires à la fois.[561]

Cependant, Deleuze souligne la puissance du simulacre qui s'apparente à une force créatrice, contrairement à la copie : en effet, il oppose au cosmos le chaos du simulacre afin de briser les carcans de la répétition et d'empêcher l'éternel retour du même : « Car il y a une grande différence entre détruire pour conserver et perpétuer l'ordre établi des représentations, des

[561] . G. Deleuze, *Différence et répétition* (Paris : Presses Universitaires de France, 1968) 167.

modèles et des copies, et détruire les modèles et les copies pour instaurer le chaos qui crée, qui fait marcher les simulacres et lever un phantasme – la plus innocente de toutes les destructions, celle du platonisme »[562]. Les réécritures de la matière de Bretagne ne sauraient échapper au processus de répétition et de différence décrit par Deleuze préservant de la sorte l'énergie créatrice de toute transposition et, par là même, l'avenir de la représentation.

[562]. Deleuze, *Logique du sens,* 307.

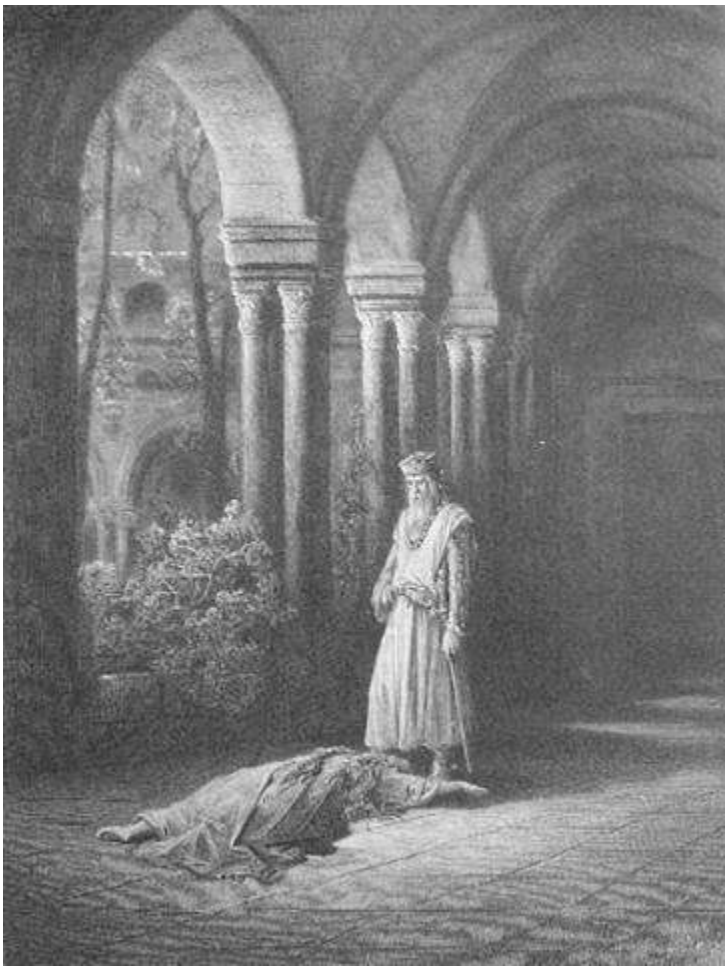
ANNEXES

ANNEXE 1

William Holman Hunt, *Lady of Shalott*

© Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT. The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund.

ANNEXE 2



Gustave Doré, « The King's Farewell »

© 1995 Dover Publications, Inc.

ANNEXE 3

Edward Burne-Jones, *The Beguiling of Merlin*

© National Museums Liverpool, Walker Art Gallery.

ANNEXE 4

Dante Gabriel Rossetti, *How Sir Galahad, Sir Bors and Sir Percival Were Fed with the Sanct Grael; but Sir Percival's Sister Died by the Way*

© Tate, Londres, 2008.

ANNEXE 5

How Sir Tristram Drank of the Love Drink.

Aubrey Beardsley, « How Sir Tristram Drank of the Love Drink »

© 1972 Dover Publications, Inc.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS DE REFERENCE

A. Textes

Arnold, Matthew. « Tristram and Iseult » dans *Poems*. Londres : Everyman's Library, 1908, 1944, 1955, 1965, pp. 138-165.

Baring, Maurice. « The Camelot Jousts » dans *Dead Letters*. Londres : Constable & Cie, 1910, pp. 103-112.

---, « From the Diary of Iseult of Brittany » dans *Lost Diaries*. Londres : Duckworth and co, 1913, pp. 10-20.

---, « Tristram and Iseult » dans *Collected Poems*. Edimbourg : Morrison and Gibb, 1925, p. 32.

---, *Tristram and Iseult. A Play in Five Acts* dans *Collected Poems*. Edimbourg : Morrison and Gibb, 1925, pp. 235-282.

Blunt, Wilfrid Scawen. « The Morte D'Arthur » dans *The Poetical Works of Wilfrid Scawen Blunt*. Vol. 1. Londres : Macmillan and co., 1914, p. 345.

---, « To Nimue » dans *The Poetical Works of Wilfrid Scawen Blunt*. Vol. 1. Londres : Macmillan and co., 1914, pp. 388-390.

---, « The Wisdom of Merlyn » dans *The Poetical Works of Wilfrid Scawen Blunt*. Vol. 2. Londres : Macmillan and co., 1914, pp. 449-471.

Eliot, T. S. « The Waste Land » dans *The Waste Land and other Poems*. Londres : Faber and Faber, 1940, 1972, 1973, 1975, pp. 25-51.

Hardy, Thomas. « The Famous Tragedy of the Queen of Cornwall » dans *The Complete Poetical Works of Thomas Hardy*. Vol. 5. Oxford : Clarendon Press, 1995, pp. 259-329.

Landon, Letitia. « A Legend of Tintagel Castle » dans *Selected Writings*. Peterborough : Broadview Literary Texts, 1997, pp. 211-213.

Morris, William. « In Arthur's House » dans *The Collected Works of William Morris*. Vol. 24. Londres : Routledge / Thoemmes Press, 1992, pp. 316-328.

---, « The Chapel in Lyoness » dans *The Defence of Guenevere and other Poems*. Londres : Alexendre Moring, 1904, pp. 55-59.

---, « The Defence of Guenevere » dans *The Defence of Guenevere and other Poems*. Londres : Alexendre Moring, 1904, pp. 1-15.

---, « A Good Knight in Prison » dans *The Defence of Guenevere and other Poems*. Londres : Alexendre Moring, 1904, pp. 143-149.

---, « King Arthur's Tomb » dans *The Defence of Guenevere and other Poems*. Londres : Alexendre Moring, 1904, pp. 19-37.

---, « Near Avalon » dans *The Defence of Guenevere and other Poems*. Londres : Alexendre Moring, 1904, p. 229.

---, « Palomydes' Quest » dans *The Collected Works of William Morris.* Vol. 24. Londres : Routledge / Thoemmes Press, 1982, pp. 70-71.

---, « Sir Galahad, a Christmas Mystery » dans *The Defence of Guenevere and other Poems*. Londres : Alexendre Moring, 1904, pp. 41-51.

---, « St Agnes' Convent » dans *The Collected Works of William Morris.* Vol. 24. Londres : Routledge / Thoemmes Press, 1992, pp. 68-69.

Peacock, Thomas Love. « Calidore » dans *The Works of Thomas Love Peacock*. Vol. 8. New York : AMS Press, 1967, pp. 303-341.

---, « The Misfortunes of Elphin » dans *The Misfortunes of Elphin and Crotchet Castle*. Oxford : Oxford University Press, 1924, pp. 1-119.

---, « The Round Table or King Arthur's Feast » dans *The Poems of Thomas Love Peacock*. Londres : George Routledge and sons, s.d., pp. 270-280.

---, « Sir Hornbook or, Childe Launcelot's Expedition – a Grammatico-allegorical Ballad » dans *The Poems of Thomas Love Peacock*. Londres : George Routledge and sons, s.d., pp. 188-200.

Scott, Sir Walter. « The Bridal of Triermain » dans *The Poetical Works of Sir Walter Scott*. Londres : Oxford University Press, 1926, pp. 553-584.

Swinburne, Algernon Charles. « The Day Before the Trial » dans *La Jeunesse de Swinburne*. Vol. 2. Georges Lafourcade. Strasbourg : Publications de la Faculté des Lettres à l'Université, 1928, p. 52.

---, « Joyeuse Garde » dans *The Complete Works of Algernon Charles Swinburne*. Vol. 6. Londres : William Heinemann, 1925, pp. 104-106.

---, « King Ban, a Fragment » dans *The Complete Works of Algernon Charles Swinburne*. Vol. 1. Londres : William Heinemann, 1955, pp. 383-386.

---, « Lancelot » dans *The Complete Works of Algernon Charles Swinburne*. Vol. Poetical Works. Londres : William Heinemann, 1925, pp. 63-73.

---, « Queen Yseult » dans *The Complete Works of Algernon Charles Swinburne*. Vol. Poetical Works. Londres : William Heinemann, 1925, pp. 9-62.

---, « The Tale of Balen » dans *The Poems of Algernon Charles Swinburne*. Vol. 4. Londres : Chatto and Windus, 1904, pp. 155-233.

---, « Tristram of Lyonesse » dans *The Poems of Algernon Charles Swinburne*. Vol. 4. Londres : Chatto and Windus, 1904, pp. 3-151.

---, « Tristan und Isolde » dans *The Poems of Algernon Charles Swinburne in Six Volumes*. Vol. 5. Londres : Chatto and Windus, 1904, p. 138.

Tennyson, Alfred. *The Idylls of the King*. Londres : Penguin Books, 1983, 1996, 371 p.

---, « The Lady of Shalott » (1833). *Poems.* Londres, 1833. *The Camelot Project.* Ed. Alan Lupack et Barbara Tepa Lupack. 1995. Université de Rochester. 21 oct. 2003. <http ://www.lib.rochester.edu/camelot/shal33.htm>.

---, « The Lady of Shalott » (1842) dans *Tennyson's Poems*. Vol. 1. Londres : Everyman's Library, 1906, 1949, 1965, pp. 40-43.

---, « Merlin and the Gleam » dans *Tennyson's Poems*. Vol. 2. Londres : Everyman's Library, 1906, 1949, pp. 422-425.

---, « Morte D'Arthur » dans *Tennyson's Poems.* Vol. 1. Londres : Everyman's Library, 1906, 1949, 1965, pp. 88-94.

---, « Sir Galahad » dans *Tennyson's Poems.* Vol. 1. Londres : Everyman's Library, 1906, 1949, 1965, pp. 162-163.

---, « Sir Launcelot and Queen Guinevere. A Fragment » dans *Tennyson's Poems*. Vol. 1. Londres : Everyman's Library, 1906, 1949, 1965, pp. 174-175.

Wordsworth, William. « The Egyptian Maid or the Romance of the Water Lily » dans *Wordsworth's Poems.* Vol. 2. Londres : Everyman's Library, 1907, 1955, pp. 258-267.

Yeats, William Butler. « Time and the Witch Vivien » dans *The Varorium Edition of the Poems of W. B. Yeats.* Londres : Macmillan Publishing, 1903, 1957, pp. 720-722.

B. Oeuvres picturales

1. Tableaux

Archer, James. *The Death of King Arthur*. 1860. City Art Galleries, Manchester.

---, *How King Arthur by the Meanes of Merlin Gate His Sword Excalibur of the Lady of the Lake*. 1862. Newberry Library, Chicago.

---, *The Parting of Arthur and Guinevere*. 1865. Collection privée.

Burne-Jones, Edward. *The Beguiling of Merlin*. 1872-77. Lady Lever Art Gallery, Liverpool.

---, *Merlin and Nimuë*. 1861. Victoria and Albert Museum, Londres.

---, *Sir Galahad*. 1858. Fogg Art Museum, Cambridge (USA).

Dicksee, Frank. *Yseult*. 1901. Collection privée.

Draper, Herbert. *Tristram and Iseult*. 1901. Walker Art Gallery, Liverpool.

Duncan, John. *Tristan and Isolde*. 1912. City Art Centre, Edimbourg.

Dyce, William. *Courtesy : Sir Tristram Harping to la Beale Isoud*. 1852. Queen's Robing Room (Palais de Westminster), Londres.

---, *Generosity : King Arthur Unhorsed Spared by Sir Launcelot*. 1852. Queen's Robing Room (Palais de Westminster), Londres.

---, *Hospitality : the Admission of Sir Tristram to the Fellowship of the Round Table*. 1859-64. Queen's Robing Room (Palais de Westminster), Londres.

---, *Mercy : Sir Gawain Swears to be Merciful and "Never be Against Ladies"*. 1854. Queen's Robing Room (Palais de Westminster), Londres.

---, *Piety : the Knights of the Round Table Departing on the Quest for the Holy Grail*. 1849. National Gallery of Scotland, Edimbourg.

---, *Religion : the Vision of Sir Galahad and his Company*. 1851. Queen's Robing Room (Palais de Westminster), Londres.

Fortescue-Brickdale, Eleanor. *Guenevere.* 1911. Art Gallery and Museum, Birmingham.

Frampton, Reginald. *Elaine*. 1921. Collection privée.

Hacker, Arthur. *The Temptation of Sir Percival*. 1894. City Art Gallery, Leeds.

Hughes, Arthur. *Elaine with the Armour of Launcelot*. 1867. Collection privée.

---, *Enid and Geraint*. 1859. Collection privée.

---, *The Lady of Shalott*. 1872-73. Collection privée.

Hunt, William Holman. *The Lady of Shalott*. 1886-1905. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford.

Morris, William. *Queen Guinevere*. 1858. Tate Gallery, Londres.

Rossetti, Dante Gabriel. *The Damsel of the Sanct Grael*. 1857. Tate Gallery, Londres.

---, *The Holy Grail*. 1874. Collection privée.

---, *How Sir Galahad, Sir Bors, and Sir Percival were Fed with the Sanc Grael but Sir Percival's Sister Died by the Way*. 1864. Tate Gallery, Londres.

---, *King Arthur's Tomb : the Last Meeting of Lancelot and Guinevere*. 1855. Tate Britain. Londres.

---, *Launcelot at the Shrine of the Sanc Grael.* 1857. Ashmoleum Museum, Oxford.

---, *Sir Galahad at the Ruined Chapel*. 1859. Museums and Art Gallery, Birmingham.

---, *Sir Launcelot in the Queen's Chamber*. 1857. Museums and Art Gallery, Birmingham.

---, *Tristram and Isolde Drinking the Love Potion*. 1867. Cecil Higgins Art Gallery, Bedford.

Sandys, Anthony Frederick. *La Belle Isolde*. 1862. Collection privée.

---, *Vivien*. 1863. City Art Galleries, Manchester.

---, *Ysoude with the Love Philtre*. 1870. Museo de Arte, Ponce.

Siddal, Elizabeth. *The Lady of Shalott*. 1853. Jeremy Maas Gallery, Londres.

---, *The Quest of the Holy Grail*. 1855-57. Collection privée.

Wallis, Henry. *Elaine*. 1861. Collection privée.

Waterhouse, John William. *"I am Half-Sick of Shadows" Said the Lady of Shalott*. 1916. Art Gallery of Ontario, Toronto.

---, *The Lady of Shalott (on Boat)*. 1888. Tate Gallery, Londres.

---, *The Lady of Shalott (Looking at Lancelot).* 1894. City Art Gallery, Leeds.

---, *Tristran and Isolde with the Potion.* 1916. Collection privée.

2. Illustrations

Beardsley, Aubrey. *Beardsley's Illustrations for Le Morte Darthur. Reproduced in Facsmimile from the Dent Edition of 1893-94*. New York : Dover Publications, 1972, 173 p.

Cameron, Julia Margaret. « And Enid Sang » dans *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs.* Julian Cox et Colin Ford. Los Angeles : Getty Publications, 2003, p. 472.

---, « Elaine » dans *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs.* Julian Cox et Colin Ford. Los Angeles : Getty Publications, 2003, p. 474.

---, « Elaine "the Lily maid of Astolat » dans *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs.* Julian Cox et Colin Ford. Los Angeles : Getty Publications, 2003, p.474.

---, « Enid » dans *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs.* Julian Cox et Colin Ford. Los Angeles : Getty Publications, 2003, p. 472.

---, « Gareth and Lynette » dans *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs.* Julian Cox et Colin Ford. Los Angeles : Getty Publications, 2003, p. 472.

---, « Guinevere » dans *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs.* Julian Cox et Colin Ford. Los Angeles : Getty Publications, 2003, p. 475.

---, « King Arthur » dans *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs.* Julian Cox et Colin Ford. Los Angeles : Getty Publications, 2003, p. 476.

---, « Lancelot and Guinevere » dans *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs.* Julian Cox et Colin Ford. Los Angeles : Getty Publications, 2003, p. 474.

---, « The Little Novice with the Queen Guinevere in the Holy House at Almesbury » dans *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs.* Julian Cox et Colin Ford. Los Angeles : Getty Publications, 2003, p. 476.

---, « The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere » dans *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs.* Julian Cox et Colin Ford. Los Angeles : Getty Publications, 2003, p. 474.

---, « "The Passing of King Arthur" » dans *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs.* Julian Cox et Colin Ford. Los Angeles : Getty Publications, 2003, p. 476.

---, « Sir Galahad and the Pale Nun » dans *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs.* Julian Cox et Colin Ford. Los Angeles : Getty Publications, 2003, p. 474.

---, « Vivien and Merlin » dans *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs.* Julian Cox et Colin Ford. Los Angeles : Getty Publications, 2003, p. 473.

Doré, Gustave. *Doré's Illustrations for "Idylls of the King"*. New York : Dover Publications, 1995, 73 p.

King, Jessie M. « He Did Not Hear Her Coming As He Lay ». *The Defence of Guenevere and Other Poems.* William Morris. Londres : John Lane, The Bodley Head, 1904.

---, « She Threw her Wet Hair Backward from Her Brow ». *The Defence of Guenevere and Other Poems.* William Morris. Londres : John Lane, The Bodley Head, 1904.

Maclise, Daniel. « Arthur in the Death Barge ». *Poems*. Alfred Tennyson. Londres : Edward Moxon, 1857.

---, « Arthur Obtains Excalibur ». *Poems.* Alfred Tennyson. Londres : Edward Moxon, 1857.

Rossetti, Dante Gabriel. « King Arthur and the Weeping Queens ». *Poems.* Alfred Tennyson. Londres : Edward Moxon, 1857.

---, « The Lady of Shalott ». *Poems*. Alfred Tennyson. Londres : Edward Moxon, 1857.

II. APPROCHE LITTERAIRE

A. Littérature

1. Intertextualité

Angenot, Marc. « L'«Intertextualité» : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel ». *Revue des sciences humaines*. N°189, vol. 60 (janv.-mars 1983) : 121-135.

Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Editions du Seuil, 1973, 105 p.

Biagioli, Nathalie. « Narration et intertextualité, une tentative de (ré)conciliation ». *Cahiers de Narratologie*. N°13 (1er sept. 2006) : 1-32. 13 juil. 2007 <http ://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=314>.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence, a Theory of Poetry*. Oxford : Oxford University Press, 1973, 1997, 157 p.

Compagnon, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Editions du Seuil, 1979, 415 p.

Derrida, Jacques. *La Dissémination*. Paris : Editions du Seuil, 1972, 445 p.

Eliot, Thomas Stearn. « Tradition and the Individual Talent » dans *The Sacred Wood*. *Essays on Poetry and Criticism.* Londres : Faber & Faber, 1920, 1928, 1960, 1997, pp. 39-49.

---, « Ulysses, Order and Myth » dans *James Joyce. The Critical Heritage.* Vol. 1. Ed. Robert H. Deming. Londres : Routledge and Kegan Paul, 1970, pp. 268-271.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Editions du Seuil, 1982, 474 p.

Gignoux, Anne-Claire. « De l'Intertextualité à l'écriture ». *Cahiers de narratologie.* N°13 (1er sept. 2006) : 1-11. 29 juin 2007. <http ://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=329>.

Hoy, David Couzens. « Must We Say What We Mean? The Grammatological Critique of Hermeneutics ». *Revue de l'Université d'Ottawa*. N°3-4, vol. 50 (1980) : 411-426.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.* Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 1985, 2000, 143 p.

Jenny, Laurent. « La Stratégie de la forme ». *Poétique*. N°27 (1976) : 257-281.

Kristeva, Julia. *Sémiôtiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Editions du Seuil, 1969, 380 p.

Riffaterre, Michael. *La Production du texte*. Paris : Editions du Seuil, 1979, 287 p.

---, « La Trace de l'intertexte ». *La Pensée*. N°215 (oct. 1980) : 4-18.

Somville, Léon. « Intertextualité » dans *Méthodes du texte. Introduction aux textes littéraires*. Ed. Maurice Delcroix et Fernand Hallyn. Paris : Editions Duculot, 1987, pp. 113-131.

2. Littérature et poétique

Aristote. *Poétique*. Intro. et trad. Michel Magnien. Paris : Librairie Générale Française, 1990, 253 p.

Auerbach, Erich. Trad. W. R. Trask. *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton : Princeton University Press, 1968, 1974, 563 p.

Bacry, Patrick. *Les Figures de style et autres procédés stylistiques*. Paris : Belin, 1992, 335 p.

Bakhtin, Mikhaïl. *The Dialogic Imagination : Four Essays*. Austin : University of Texas Press, 1996, 443 p.

Baron, Philippe, éd. *Le Drame. Du XVI^e siècle à nos jours*. Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2004, 281 p.

Barthes, Roland. « Le Bruissement de la langue » dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV.* Paris : Editions du Seuil, 1984, pp. 93-96.

---, *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Editions du Seuil, 1953, 127 p.

---, *S/Z*. Paris : Editions du Seuil, 1970, 278 p.

Biet, Christian. *La Tragédie*. Paris : Armand Colin/Masson, 1997, 191 p.

Bullock, Marcus. « The Enslosure of Consciousness : Theory of Representation in Literature ». *Modern Language Notes*. N°5, vol. 94 (1979) : 931-955.

Couprie, Alain. *Lire la tragédie*. Paris : Dunod, 1998, 262 p.

Crépin, André. *La Versification anglaise*. Paris : Nathan, 1996, 128 p.

Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968, 409 p.

---, *Logique du sens*. Paris : Les Editions de Minuit, 1969, 392 p.

Deleuze, Gilles et Félix Gattari. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Les Editions de Minuit, 1980, 645 p.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Editions du Seuil, 1967, 437 p.

---, *De la Grammatologie*. Paris : Les Editions de Minuit, 1967, 448 p.

---, *Positions. Entretiens avec Henri Rousse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Paris : Les Editions de Minuit, 1972, 133 p.

Diderot. « Entretiens sur le Fils naturel » dans *Œuvres complètes. Vol. 10. Le Drame bourgeois*. Paris : Hermann, 1980, pp. 83-162.

Fontanier, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion, 1968, 505 p.

Foucault, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris : Editions Gallimard, 1969, 279 p.

---, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966, 400 p.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Editions du Seuil, 1972, 286 p.

Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris : Editions Gallimard, 1978, 333 p.

Laurent, Jenny. *La Parole singulière*. Paris : Belin, 1990, 1995, 182 p.

Longin, Denys. *Du Sublime*. Trad. Henri Lebègue. Paris : Les Belles Lettres, 1952, 73 p.

Louvel, Liliane. « Nuances du pictural ». *Poétique*. N°126 (av. 2001) : 175-189.

---**,** *L'Oeil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998, 386 p.

---, *Texte/image. Images à lire, textes à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, 268 p.

Lyotard, Jean-François. *Discours, figure.* Paris : Editions Klincksieck, 1985, 428 p.

Meschonnic, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier, 1982, 725 p.

---, *Pour la poétique.* Paris : Editions Gallimard, 1970, 179 p.

---, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction.* Paris : Editions Gallimard, 1973, 457 p.

Meschonnic, Henri et Gérard Dessons, *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris : Nathan, 1998, 2003, 242 p.

Ricoeur, Paul. *La Métaphore vive*. Paris : Editions du Seuil, 1975, 413 p.

Said, Edward W. *Orientalism*. Londres : Penguin Books, 1978, 1995, 2003, 396 p.

---, *The World, the Text, the Critic*. Cambridge (USA) : Harvard University Press, 1983, 327 p.

Sallenave, Danièle. *Le Don des morts. Sur la littérature*. Paris : Gallimard, 1991, 190 p.

Suhamy, Henri. *La Poétique*. Paris : Presses Universitaires de France, « QSJ? » n°2311, 1986, 125 p.

---, *Versification anglaise*. Paris : Ellipses, 1999, 240 p.

Trousson, Raymond. *Voyages aux pays de nulle part. Histoire de la pensée utopique*. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles, 1999, 318 p.

Vouilloux, Bernard. *La Peinture dans le texte. XVIII^e–XX^e siècles*. Paris : CNRS Editions, 1994, 137 p.

B. Légendes arthuriennes

1. Textes du Moyen Âge

Chrétien de Troyes. *Le Chevalier de la charrette ou le roman de Lancelot*. Trad. Charles Méla. Paris : Librairie Générale Française, 1992, 474 p.

---, *Erec et Enide*. Trad. Jean-Marie Fritz. Paris : Librairie Générale Française, 1992, 534 p.

---, *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1994, 1531 p.

Erceldoune, Thomas. *Sir Tristrem : a Metrical Romance of the Thirteenth Century.* Ed. Walter Scott. Whitefish : Kessinger Publishing, 2007, 401 p.

Jones, Guyn et Thomas Jones, trad. et intro. *The Mabinogion*. Londres : Everyman's Library, 1949, 1963, 282 p.

Lacroix, Daniel et Philippe Walter, trad. et intro. *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La Saga norroise*. Paris : Librairie Générale Française, 1989, 636 p.

Malory, Thomas. *Le Morte D'Arthur*. 2 vols. Londres : Penguin Books, 1969.

Marchello-Nizia, Christiane, éd. *Tristan et Yseult, les premières versions européennes.* Paris : Gallimard, 1995, 1728 p.

Ménard, Philippe, éd. *Le Roman de Tristan en prose*. 9 vols. Genève : Librairie Droz, 1987-97.

Micha, Alexandre, éd. *Lancelot, roman en prose du XIII^e^ siècle*. 7 vols. Genève : Librairie Droz, 1978-80.

Monmouth, Geoffroi (de). *Historia Regum Britanniae*. Cambridge : D. S. Brewer, 1991, 340 p.

Pauphilet, Albert, éd. *La Queste del Saint Graal. Roman du XIII^e^ siècle*. Paris : Editions Champion, 1980, 301 p.

Stone, Brian, trad. *Sir Gawain and the Green Knight*. Harmondsworth : Penguin Books, 1959, 1964, 144 p.

2. Transpositions de la Renaissance au XX^e^ siècle

Alvaro, C., éd. *Il Novellino Ossia. Le Cento novelle antiche*. S.l. : Garganti, 1945, 261 p.

Bradley, Marion Zimmer. *The Mists of Avalon*. Londres : Penguin Books, 1982, 1009 p.

Dante, Alighieri. « Divine comédie » dans *Œuvres complètes de Dante*. Trad. André Pézard. Paris : Editions Gallimard, 1965, pp. 879-1675.

The Monty Python and the Holy Grail. Direction : Terry Gilliam et Terry Jones. Distribution : Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones et Michael Palin. Twentieth Century Fox, 1975.

Percy, Thomas. « The Boy and the Mantle » dans *Reliques of Ancient English Poetry.* Vol. 3. Londres : Routlege, 1996, pp. 1-11.

---, « King Arthur's Death. A Fragment » dans *Reliques of Ancient English Poetry.* Vol. 3. Londres : Routlege, 1996, pp. 28-36.

---, « King Ryence's Challenge » dans *Reliques of Ancient English Poetry.* Vol. 3. Londres : Routlege, 1996, pp. 25-27.

---, « The Legend of King Arthur » dans *Reliques of Ancient English Poetry.* Vol. 3. Londres : Routlege, 1996, pp. 37-41.

---, « The Marriage of Sir Gawaine » dans *Reliques of Ancient English Poetry.* Vol. 3. Londres : Routlege, 1996, pp. 11-24.

---, « Sir Lancelot du Lake » dans *Reliques of Ancient English Poetry.* Vol. 1. Londres : Routlege, 1996, pp. 181-186.

Spenser, Edmund. *La Reine des Fées (The Faerie Queene)*. Paris : Aubier, Editions Montaigne, 1957, 316 p.

Tristan und Isolde. Par Richard Wagner. Direction : Ching Lien Wu. Artistes : Clifton Forbis et Jeanne-Michèle Charbonnet. Chœur du Grand Théâtre de Genève et Orchestre de la Suisse Romande. Direction musicale : Armin Jordan. 2005. DVD. Bel Air Classiques, 2006.

White, Terence Hanbury. *The Once and Future King. The Complete Edition*. Londres : The HarperCollinsPublishers, 1996, 825 p.

3. Etudes sur les légendes arthuriennes

Berthelot, Anne. *Arthur et la Table ronde. La force d'une légende*. Paris : Gallimard, 1996, 160 p.

Burns, E. Jane. *Arthurian Fictions. Rereading the Vulgate Cycle*. Columbus : Ohio State University Press for Miami University, 1985, 208 p.

Busby, Keith, éd. *The Arthurian Yearbook*. 3 vols. New York : Garland Publishing, 1991-93.

Buschinger, Danielle et Michel Zink. *Lancelot-Lanzelet. Hier et aujourd'hui*. Greifswald : Reineke-Verlag, 1995, 402 p.

The Camelot Project. Ed. Alan Lupack et Barbara Tepa Lupack. 1995. Université de Rochester. 7 sept. 2005 <http ://www.lib.rochester.edu/camelot/cphome.stm>.

Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches Médiévales d'Aix. *Fin des temps et temps de la fin dans l'univers médiéval*. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1993, 545 p.

Comfort Starr, Nathan. *King Arthur Today. The Arthurian Legend in English and American Literature 1901-1953*. Gainesville : University of Florida Press, 1954, 218 p.

De Briel, Henri et Manuel Herrmann. *King Arthur's Knights and the Myths of the Round Table. A New Approach to the French Lancelot in Prose*. Paris : Librairie C. Klincksieck, 1972, 253 p.

Dufournet, Jean, éd. *Approches du Lancelot en prose*. Paris : Editions Champion, 1984, 196 p.

---, éd. *Nouvelles recherches sur le Tristan en prose*. Paris : Editions Champion, 1990, 224 p.

Fenster, Thelma S, éd. *Arthurian Women : a Casebook*. New York : Garland Publishing, 1996, 344 p.

Frappier, Jean. « La Reine Iseut dans le Tristan de Béroul ». *Romance Philology*. Vol. 26 (1972) : 215-228.

Gamerschlag, Kurt, éd. *Moderne Artus-Rezeption. 18-20 Jahrhundert*. Göppingen : Kümmerle Verlag, 1991, 327 p.

Goodrich, Peter H. et Raymond H. Thompson, éd. *Merlin : a Casebook*. New York : Routledge, 2003, 443 p.

Gordon-Wise, Barbara Ann. *The Reclamation of a Queen. Guinevere in Modern Fantasy*. New York : Greenwood Press, 1991, 174 p.

Guerin, M. Victoria. *The Fall of Kings and Princes. Structure and Deconstruction in Arthurian Tragedy*. Stanford : Stanford University Press, 1995, 336 p.

Harf-Lancner, Laurence. *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine, la naissance des fées.* Paris : Librairie Honoré Champion, 1984, 474 p.

Jung, Emma et Marie-Louise von Franz. *La Légende du Graal.* Paris : Albin Michel, 1988, 397 p.

Kennedy, Edward Donald, éd. *King Arthur : a Casebook*. New York : Garland, 1996, 311 p.

Köhler, Erich. *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois. Etudes sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*. Paris : Gallimard, 1956, 1970, 1974, 318 p.

Kristensen, Vibeke Ostergaard. « L'Amour de Tristan et Iseut dans le Roman de Tristan en prose : amour fatal ou amour chevaleresque ? ». *Revue Romane*. N°2, vol. 20 (1985) : 243-258.

Lagorio, Valérie M. et Mildred Leake Day. *King Arthur through the Ages*. 2 vols. New York : Garland Publishing Inc., 1990.

Littleton, C. Scott et Linda A. Malcor. *From Scythia to Camelot. A Radical Reassessment of the Legends of King Arthur, the Knights of the Round Table, and the Holy Grail.* New York : Garland Publishing, 1994, 401 p.

Loomis, Roger Sherman. *The Development of Arthurian Romance*. Londres : Hutchinson University Library, 1963, 199 p.

Lot, Ferdinand. *Etude sur le Lancelot en prose*. Paris : Librairie Ancienne Honoré Champion, 1918, 1954, 474 p.

Lumiansky, R. M., éd. *Malory's Originality. A Critical Study of Le Morte Darthur*. Baltimore : The Johns Hopkins Press, 1964, 287 p.

MacBain, Danielle Morgan. « The Tristamization of Malory's Lancelot ». *English Studies*. N°1, vol. 74 (fév. 1993) : 57-65.

Mandach, André (de) et Eve-Marie Roth. « Le Triangle Marc-Iseut-Tristan : un drame de double inceste ». *Etudes celtiques*. Vol. 23 (1986) : 193-213.

Markale, Jean. *Brocéliande et l'énigme du Graal*. Paris : Editions Pygmalion, 1989, 320 p.

---, *Le Cycle du Graal, quatrième époque. La fée Morgane*. Paris : Pygmalion, 1994, 110 p.

---, *Le Cycle du Graal, troisième époque : Lancelot du Lac*. Paris : Editions Pygmalion, 1985, 330 p.

---, *Lancelot et la chevalerie arthurienne*. Paris : Imago, 1985, 210 p.

---, *Le Roi Arthur*. Paris : Payot, 1981, 431 p.

Marx, Jean. *La Légende arthurienne et le Graal*. Genève : Slatkine Reprints, 1996, 410 p.

McClain, Lee Tobin. « Gender Anxiety in Arthurian Romance ». *Extrapolation*. N°3, vol. 38 (automne 1997) : 193-199.

Méla, Charles. *La Reine et le Graal. La Conjointure dans les romans du Graal de Chrétien de Troyes au livre de Lancelot*. Paris : Editions du Seuil, 1984, 472 p.

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, 307 p.

Paton, Lucy Allen. *Studies in the Fairy Mythology of Arthurian Romance*. New York : Burt Franklin, 1960, 316 p.

Pauphilet, Albert. *Etudes sur la Queste del Saint Graal attribuée à Gautier Map*. Paris : Librairie Honoré Champion, 1980, 206 p.

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.

Raabe, Pamela. « Chrétien's Lancelot and the Sublimity of Adultery ». *University of Toronto Quaterly*. N°2, vol. 57 (hiver 1987-1988) : 259-269.

Sharpe, Victoria. « The Goddess Restored ». *Journal of the Fantastic in the Arts*. N°1, vol. 9 (1998) : 36-45.

Simpson, Roger. *Camelot Regained : the Arthurian Revival and Tennyson 1800-1849*. Cambridge : D. S. Brewer, 1990, 293 p.

Tasker Grimbert, Joan, éd. *Tristan and Isolde : a Casebook*. New York : Garland Publishing Inc, 1995, 520 p.

Taylor, Beverly et Elisabeth Brewer. *The Return of King Arthur : British and American Literature Since 1800*. Cambridge : D. S. Brewer, 1983, 382 p.

Tobin, Lee Ann. « Why Change the Arthur Story ? Marion Zimmer Bradley's *The Mists of Avalon* ». *Extrapolation*. N°2, vol. 34 (1993) : 147-157.

Walter, Philippe. *Chrétien de Troyes*. Paris : Presses Universitaires de France, « QSJ? » n°3241, 1997, 127 p.

Walters, Lori J., éd. *Lancelot and Guinevere : a Casebook*. New York : Garland Publishing, 1996, 310 p.

Weeler, Bonnie et Fiona Tolhurst. *On Arthurian Women : Essays in Memory of Maureen Fries*. Dallas : Scriptorium Press, 2001, 408 p.

Weston, Jessie L. *From Ritual to Romance*. New York : Anchor Books Edition, 1920, 1957, 222 p.

Whitaker, Muriel. *The Legends of King Arthur in Art*. Cambridge : D. S. Brewer, 1990, 363 p.

Wilson, Janet. « Lancelot and the Concept of Honour in the Morte Darthur, parts VII and VIII ». *Parergon*. Vol. 14 (1976) : 23-31.

3. Graal

Brown, Arthur C. L. *The Origin of the Grail Legend*. Cambridge : Harvard University Press, 1943, 476 p.

Evola, J. *Le Mystère du Graal et l'idée impériale gibeline*. Paris : Editions Traditions, 1970, 268 p.

Guénon, René. *Aperçus sur l'ésotérisme chrétien*. Paris : Les Editions Traditionnelles, 1954, 110 p.

Leupin, Alexandre. *Le Graal et la littérature. Etude sur la Vulgate arthurienne en prose*. Lausanne : Editions l'Age d'Homme, 1982, 220 p.

Loomis, Roger Sherman. *The Grail. From Celtic Myth to Christian Symbol*. Cardiff : University of Wales Press, 1963, 287 p.

Mahoney, Dhira B. *The Grail : a Casebook*. New York : Garland Publishing, 2000, 590 p.

Markale, Jean. *Le Graal*. Paris : Editions du Retz, 1982, 267 p.

Matthews, John. *At the Table of the Grail. Magic and the Use of Imagination*. Londres : Routledge and Kegan Paul, 1984, 245 p.

Owen, DDR. *The Evolution of the Grail Legend*. Edimbourg : University Court of the University of St Andrews, Oliver and Boyd, 1968, 213 p.

Treharne, R. F. *The Glastonbury Legends, Joseph of Arimathea, the Holy Grail and King Arthur*. Bristol : The Cresset Press, 1967, 142 p.

4. Amour courtois

Adams, Alison, éd., Armel H. Diverres, Karen Stern et Kenneth Varty. *The Changing Face of Arthurian Romans. Essays on Arthurian Prose Romances in Memory of Cedric E. Pickford*. Bury St Edmunds : St Edmundsbury Press, 1986, 168 p.

Frappier, Jean. *Amour courtois et table ronde*. Genève : Librairie Droz, 1973, 306 p.

Lewis, C. S. *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*. Oxford : Oxford University Press, 1936, 378 p.

Markale, Jean. *L'Amour courtois ou le couple infernal*. Paris : Imago, 1987, 237 p.

Owen, DDR. « Theme and Variations : Sexual Aggression in Chrétien de Troyes ». *Forum for Modern Language Studies*. N°4, vol. 21 (1985) : 376-386.

Rougemont, Denis (de). *L'Amour et l'Occident*. Paris : Librairie Plon, 1972, 445 p.

Smith, Nathaniel B. et Joseph T. Snow. *The Expansion and Transformations of Courtly Literature.* Athens : The University of Georgia Press, 1980, 235 p.

Wright, Elizabeth et Edmond Wright, éd. « Courtly Love, or Woman as Thing » dans *The Žižek Reader*. Malden (USA) : Blackwell Publishers, 1999, pp. 148-173.

C. Textes et études de la littérature britannique au XIX[e] et début du XX[e] siècle

Bristow, Joseph. *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000, 321 p.

Brown, Dennis. *The Modernist Self in Twentieth-Century English Literature. A Study in Self-Fragmentation*. New York : St Martin's Press, 1989, 206 p.

Buchanan, Robert. « The Fleshly School of Poetry : Mr D. G. Rossetti ». *The Contemporary Review* août-nov. 1871. *The Victorian Web*. University Scholars Program, National University of Singapore. 25 janv. 2008
<http ://www.victorianweb.org/authors/buchanan/fleshy.html>

Chandler, Alice. *A Dream of Order. The Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature*. Londres : Routledge and Kegan Paul, Ltd, 1970, 1971, 278 p.

Delmas, Catherine. *L'Orient dans le roman britannique de 1895 à 1950 : mythe et réalité*. 560 p. Thèse de doctorat : Etudes anglophones : Paris 4 : 1996.

Eliot, T. S. « Hamlet and his Problems » dans *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism.* Londres : Faber & Faber, 1920, 1928, 1960, 1997, pp. 81-87.

Gitter, Elisabeth G. « The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination ». *Publications of the Modern Association of America*. N°5, vol. 99 (oct. 1984) : 936-954.

Hardy, Thomas. *The Dynasts. An Epic Drama of the War with Napoleon, in Three Parts, Nineteen Acts, and One Hundred and Thirty Scenes.* Londres : Macmillan, 1978, 764 p.

---, *The Return of the Native*. Londres : Macmillan, 1974, 445 p.

Keats, John. « La Belle Dame sans Merci » dans *The Poetical Works of John Keats.* Londres : Oxford University Press, 1934, pp. 354-356.

---, « The Eve of St Agnes » dans *John Keats's Poems.* Londres : J. M. Dent and Sons, 1906, 1944, 1961, pp. 179-188.

Levenson, Michael, éd. *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999, 246 p.

Jackson, John E. *Mémoire et subjectivité romantiques (Rousseau, Höderlin, Chateaubriand, Nerval, Coleridge, Baudelaire, Wagner).* Paris : Librairie José Corti, 1999, 169 p.

Piquet, François. *Le Romantisme anglais. Emergence d'une poétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997, 271 p.

Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Trad. Angus Davidson. Londres : Oxford University Press, 1933, 1951, 1970, 479 p.

Reed, John R. *Victorian Conventions*. Athens : Ohio University Press, 1975, 561 p.

Swinburne, Algernon Charles. *The Complete Works of Algernon Charles Swinburne*. Vol. Prose Works. Londres : William Heinemann ltd, 1926, 442 p.

Tennyson, Alfred. « Art for Art's sake (instead of Art for Art – and – Man's sake) » dans *The Poems of Tennyson in Three Volumes.* Vol. 3. Ed. Christopher Ricks. Harlow : Longman Group, 1969, p. 12.

---, « The Palace of Art » dans *The Works of Alfred Tennyson Poet Laureate*. Londres : Macmillan and Co, 1884, pp. 44-49.

Yeats, William Butler. *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Londres : Macmillan & Co, 1933, 1965, 565 p.

D. Etudes sur les différents auteurs du corpus

1. Matthew Arnold

Abjadian, Amrollah. « Arnold's 'Tristram and Iseult' or the World Well Lost ». *Etudes anglaises.* N°1 (janv.-mars 1994) : 56-61.

Allott, Kenneth. *Matthew Arnold*. Londres : Longmans, Green & Co, 1955, 44 p.

Bonnerot, Louis. *Matthew Arnold, poète. Essai de biographie psychologique*. Paris : Librairie Marcel Didier, 1947, 584 p.

Fass Leavy, Barbara. « Iseult of Brittany : a New Interpretation of Matthew Arnold's *Tristram and Iseult* ». *Victorian Poetry*. N°1, vol. 18 (printemps 1980) : 1-22.

Lambdin, Laura. « Matthew Arnold's 'Tristram and Iseult' : Greater Significance than Love and Death ». *Philological Quaterly*. N°4, vol. 73 (automne 1994) : 431-449.

Latham, Jacqueline E.M., éd. *Critics on Matthew Arnold. Readings in Literary Criticism*. Londres : George & Unwin Ltd, 1973, 119 p.

Shmiefsky, Marvel. « Arnold's Attempt to Tame a Shrew Called Passion ». *Victorian Poetry*. Vol. 22 (1984) : 31-45.

Siegchrist, Mark. « The Role of Vivian in Arnold's "Tristram and Iseut" ». *Criticism. A Quaterly for Literature and the Art*s. N°1, vol. 16 (hiver 1974) : 136-152.

Taylor, Beverly. « Imagination and Art in Arnold's "Tristram and Iseult" : The Importance of Making ». *Studies in English Literature 1500-1900*. N°1, vol. 22 (hiver 1982) : 633-645.

Ulmer, William A. « Romantic Modernity in Arnold's *Tristram and Iseult* ». *Texas Studies in Literature and Language*. N°1, vol. 27 (printemps 1985) : 62-85.

Willey, Basil. *Nineteenth Century Studies. Coleridge to Matthew Arnold*. Londres : Chatto & Windus, 1949, 1968, 288 p.

2. Maurice Baring

Heussler, Robert. « Maurice and the Passing of the Victorian Age ». *Biography : an Interdisciplinary Quaterly*. N°2, vol. 7 : 134-157.

Las Vergnas, Raymond. *Portraits anglais. G. K. Chesterton. Hillaire Belloc. Maurice Baring*. Paris : Librairie Hachette, 1937, 190 p.

3. Wilfrid Scawen Blunt

Assad, Thomas J. *Three Victorian Travellers*. *Burton, Blunt, Doughty.* Londres : Routledge and Kegan Paul, 1964, 154 p.

4. Thomas Hardy

Elliott, Albert Pettigrew. *Fatalism in the Works of Thomas Hardy*. New York : Russell & Russell, 1935, 1966, 136 p.

Hoffman, D. L. « Hardl(l)y Tristan » dans *On Arthurian Women*. Ed. Thelma S. Fenster. New York : Garland Publishing, 1996, pp. 271-311.

Kandji, Mamadou. *Roman anglais et traditions populaires de Walter Scott à Thomas Hardy*. 567 p. Thèse de doctorat : Etudes anglophones : Rouen Mont-Saint-Aignan : 1987.

Mahon, Maureen. *Thomas Hardy's Novels. A Study Guide*. Londres : Heinemann Educational Press, 1976, 109 p.

St John Butler, Lance. « Hardy's Tragedy of the Queen of Cornwall ». *Cahiers Victoriens et Edouardiens. Studies in Thomas Hardy*. N°12 (oct. 1980) : 211-218.

Taguiev-Espèce, Patricia. *Poétique du « flux » dans l'écriture de Thomas Hardy*. 646 p. Thèse de doctorat : Etudes anglophones : Paris 3 : 1998.

Volsik, Paul. « "A Phantom of his Own Figuring". The Poetry of Thomas Hardy ». *Etudes anglaises. Poètes de l'ère victorienne*. N°1, vol. 57 (janv-mars 2004) : 103-116.

5. T. S. Eliot

a. Hypotextes

Kyd, Thomas. *The Spanish Tradedy* dans *Minor Elizabethan Drama.* Vol. 1. Londres : Everyman's Library, 1910, 1964, pp. 183-271.

Pétrone. *Le Satiricon*. Trad. Alfred Ernout. Paris : Les Belles Lettres, 1923, 1962, 217 p.

Shakespeare, William. *La Tempête* dans *Oeuvres complètes.* Vol. 12. Ed. Pierre. Leyris et Henri. Evans. Paris : Club français du livre, 1971, pp. 17-183.

Verlaine Paul. « Parsifal » dans *Œuvres poétiques complètes*. Ed. Yves-André Favre. Paris : Editions Robert Laffont, 1992, p. 228.

b. Ouvrages critiques

Bradbrook, M.C. *T. S. Eliot : the Making of 'The Waste Land'*. Harlow : Longman, 1972, 38 p.

Cox, C. B. et Arnold P. Hinchliffe, éd. *T. S. Eliot. The Waste Land. A Casebook*. Londres : The Macmillan Press Ltd, 1968, 1972, 1975, 1978, 247 p.

Duval Hargrove, Nancy. *Landscape as Symbol in the Poetry of T. S. Eliot*. Jackson : University Press of Mississippi, 1978, 234 p.

Miller, James E. *T. S. Eliot's Personal Waste Land. Exorcism of the Demons*. Londres : The Pennsylvania State University Press, 1977, 176 p.

Rajan, Balachandra. *The Overwhelming Question. A Study of T. S. Eliot*. Toronto : University of Toronto Press, 1976, 153 p.

Ray Pratt, Linda. « The Holy Grail : a Subversion and Revival of a Tradition in Tennyson and T. S. Eliot ». *Victorian Poetry*. Vol. 11 (1973) : 307-321.

Rosaye, Jean-Paul. *Thomas Stearns Eliot, poète-philosophe*. 613 p. Thèse de doctorat : Etudes anglophones : Lille 3 : 1995.

---, *T. S. Eliot, poète-philosophe. Essai de typologie génétique*. Villeneuve d'Ascq (Nord) : Presses Universitaires du Septentrion, 2000, 418 p.

6. Letitia Landon

Linkin, Harriet Kramer. « Romantic Aesthetics in Mary Tighe and Letitia Landon : How Women Poets Recuperate the Gaze ». *European Romantic Review*. N°2, vol. 7 (hiver 1997) : 159-188.

Lokke, Kari. « Poetry as Self-Consumption : Women Writers and their Audiences in British and German Romanticism » dans *Romantic Poetry*. Ed. Angela Esterhammer. Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2002, pp. 91-111.

Lootens, Tricia. « Receiving the Legend, Rethinking the Writer : Letitia Landon and the Poetess Tradition » dans *Romanticism and Women Poets : Opening the Doors of Reception*. Ed. Harriet Krammer Linkin et Stephen C. Behrendt. Lexington : University Press of Kentucky, 1999, pp. 242-259.

Riess, Daniel. « Laetitia Landon and the Dawn of English Post-Romanticism ». *Studies in English Literature, 1500-1900*. N°4, vol. 36 (automne 1996) : 807-827.

Simpson, Roger. « Landon's 'A Legend of Tintagel Castle' : Another Analogue of Tennyson's 'The Lady of Shalott' ». *Tennyson Research Bulletin*. N°5, vol. 3 (nov. 1981) : 179-185.

7. William Morris

Balch, Dennis R. « Guenevere's Fidelity to Arthur in 'The Defence of Guenevere' and 'King Arthur's Tomb' ». *Victorian Poetry*. N°13, vol. 3-4 (1975) : 61-70.

Boos, Florence S. « The Sexual Polarities in *The Defence of Guenevere* ». *Browning Institute Studies : an Annual of Victorian Literary and Cultural History*. Vol. 13 (1985) : 181-200.

---, « William Morris, Robert Bulwer-Lytton, and the Arthurian Poetry of the 1850s ». *Arthuriana*. N°6, vol. 3 (1996) : 31-54.

Brantlinger, Patrick. « A Reading of Morris' *The Defence of Guenevere and Other Poems* ». *The Victorian Newsletter*. Vol. 44 (1973) : 18-24.

Hale, Virginia S. et Catherine Barnes Stevenson. « Morris Medieval Queen : a Paradox Resolved ». *Victorian Poetry*. N°2, vol. 30 (été 1992) : 171-178.

Herbert, Karen. « Dissident Language in *The Defence of Guenevere* ». *Victorian Poetry*. N°3, vol. 34 (1996) : 313-327.

Hollow, John. « William Morris and the Judgement of God ». *Publications of the Modern Language Association of America*. N°86, vol. 3 (mai 1971) : 446-451.

Raymond, Meredith B. « The Arthurian Group in The Defence of Guenevere and Other Poems ». *Victorian Poetry*. N°1, vol. 4 (automne 1966) : 213-218.

Robinson, David. « The Thematic Ambiguity of William Morris' 'King Arthur's Tomb' ». *Concerning Poetry*. N°1, vol. 9 (printemps 1976) : 41-44.

Shaw, David W. « Arthurian Ghosts : The Phantom Art of 'The Defence of Guenevere' ». *Victorian Poetry*. N°3, vol. 34 (1996) : 299-313.

Silver, Carole G. « 'The Defence of Guenevere' : a Further Interpretation ». *Studies in English Literature.* N°9, vol. 4 (automne 1969) : 696-702.

Staines, David. « Morris' Treatment of His Medieval Sources in *The Defence of Guenevere and Other Poems* ». *Studies in Philology*. Vol. 70 (1973) : 439-464.

Stallman, Robert. « The Lovers' Progress : an Investigation of Wiliam Morris's 'The Defence of Guenevere' and 'King Arthur's Tomb' ». *Studies in English Literature 1500-1900*. Vol. 15 (1975) : 657-670.

Sternberg, Ellen W. « Verbal and Visual Seduction in 'The Defence of Guenevere' ». *The Journal of Pre-Raphaelite Studies.* N°2, vol. 6 (mai 1986) : 45-52.

Struve, Laura. « The Public Life and Private Desires of Women in William Morris's 'Defence of Guenevere' ». *Arthuriana*. N°6, vol. 3 (1996) : 14-30.

Tarvers, Josephine Koster. « 'The Deep Still Land of Colours' : Color Imagery in *The Defence of Guenevere and Other Poems* ». *Studies in Philology*. N°2, vol. 84 (printemps 1987) : 180-193.

Tyzack, Charles R.P. « 'King Arthur's Tomb' – The Versions of D.G. and William Morris Compared ». *Trivium*. Vol. 8 (1973) : 127-132.

8. Thomas Love Peacock

Butler, Marilyn. « Druids, Bards and Twice-born Bacchus : Peacock's Engagement with Primitive Mythology ». *Keats-Shelley Review*. Vol. 36 (1985) : 57-76.

Hoff, Peter Sloat. « *Maid Marian* and *The Misfortunes of Elphin* : Peacock's Burlesque Romances ». *Anglo-Welsh Review*. N°57, vol. 26 (1975) :103-129.

Joukovsky, Nicholas A. « The Composition of Peacock's Melincourt and the Date of the 'Calidore' Fragment" ». *English Language Notes*. Vol. 13 (1975) : 18-25.

Rowland, Jenny. « The Sources of Thomas Love Peacock's *The Misfortunes of Elphin ». Anglo-Welsh Review.* N°26, vol. 57 (s.d.) : 103-29.

Stewart, J.I.M. *Thomas Love Peacock*. Londres : Longmans, Green & Co., 1963, 36 p.

9. Sir Walter Scott

Hayden, John O., éd. *Walter Scott. The Critical Heritage*. Londres : Routlege, 1970, 554 p.

Fleishman, Avrom. *The English Historical Novel. Walter Scott to Virginia Woolf*. Londres : The Johns Hopkins Press, 1971, 262 p.

Goarzin, Hélène. *De l'Idéal à l'organique : la représentation de l'histoire dans les romans écossais de Walter Scott*. 560 p. Thèse de doctorat : Etudes anglophones : Paris 3 : 1992.

Jack, Ian. *Sir Walter Scott*. Londres : Longmans, Green & Co, 1958, 40 p.

Moore Goslee, Nancy. « Witch or Pawn. Women in Scott's Narrative Poetry » dans *Romanticism and Feminism*. Ed. Anne K. Mellor. Bloomington : Indiana University Press, 1988, pp. 115-136.

Rubenstein, Jill. « The Dilemma of History : a Reading of Scott's *Bridal of Triermain ». Studies in English Literature 1500-1900*. N°1, vol.12 (hiver 1972) : 721-734.

10. Charles Algernon Swinburne

Bidney, Martin. « Virtuoso Translations as Visions of Water and Fire : the Elemental Sublime in Swinburne's Arthurian Tale and Balmont's Medieval Georgian Epic ». *Modern Language Quaterly*. N°4, vol. 59 (déc. 1998) : 419-442.

Bonnecase, Denis. « Seuils, mer, rivages ». *Etudes anglaises*. N°1, tome 57 (janv-mars 2004) : 2-9.

Cochran, Rebecca. « Swinburne's Fated Lovers in *Tristram of Lyonesse ». Tristania : a Journal Devoted to Tristan Studies.* N°1-2, vol. 13 (automne 1987-printemps 1988) : 53-61.

---, « Swinburne's 'Lancelot' and the Pre-Raphaelite Medievalism ». *The Victorian Newsletter*. Vol. 74 (automne 1988) : 58-62.

Connolly, Thomas E. *Swinburne's Theory of Poetry*. New York : State University of New York, 1964, 144 p.

Grierson, H. J. C. *Swinburne*. Londres : Green and Co, 1953, 1959, 31 p.

Harrison, Antony H. « 'For Love of This My Brother' : Medievalism and Tragedy in Swinburne's *The Tale of Balen »*. *Texas Studies in Literature and Language*. N°2, vol. 25 (été 1983) : 470-494.

Hyder, Clyde K., éd. *Swinburne. The Critical Heritage*. Londres : Routledge & Kegan Paul, 1970, 255 p.

Nicolson, Harold. *Swinburne*. Londres : Macmillan and Co, 1926, 207 p.

Lafourcade, Georges. *La Jeunesse de Swinburne*. Vol. 2. Strasbourg : Publications de la faculté des Lettres à l'Université, 1928, 618 p.

Ribeyrol, Charlotte. « Swinburne-Whistler : correspondance(s) ». *Etudes anglaises. Poètes de l'ère victorienne*. N°1, vol. 57 (janv-mars 2004) : 63-78.

Riede, David G. *Swinburne. A Study of Romantic Mythmaking*. Charlottesville : University Press of Virginia, 1978, 227 p.

Riehl, Joseph H. « Swinburne's Doublings : *Tristram of Lyonesse*, *The Sisters*, and *The Tale of Balen »*. *Victorian Poetry*. N°3-4, vol. 28 (automne-hiver 1990) : 1-17.

Rooksby, Rikky et Nicholas Shrimpton. *The Whole Music of Passion : New Essays on Swinburne*. Hants : Scolar Press, 1993, 186 p.

Rosenberg, John D. « Swinburne ». *Victorian Studies*. N°2, vol. 11 (déc. 1967) : 131-152.

Scarpa, Sébastien. *Algernon Charles Swinburne et les enjeux post-romantiques de la création*. 376 p. Thèse de doctorat : Etudes anglophones : Grenoble 3 : 2007.

Tinkler-Villani, Valeria. « Atheism and Belief in Shelley, Swinburne and Christina Rossetti » dans *Victorian Keats and Romantic Carlyle. The Fusions and Confusions of Literary Periods*. Ed. C. C. Barfoot. Amsterdam : Editions Rodopi, 1999, pp. 323-337.

Tredell, Nicolas. « *Tristram of Lyonesse* : Dangerous Voyage ». *Victorian Poetry*. N°2, vol. 20 (été 1982) : 97-111.

Welby, T. Earle. *A Study of Swinburne*. New York : George H. Doran Company, 1926, 289 p.

11. Alfred Tennyson

Adams, James Eli. « Harlots and Base Interpreters : Scandal and Slander in Idylls of the King ». *Victorian Poetry*. N°3-4, vol. 30 (automne 1992) : 421-440.

Alaya, Flavia M. « Tennyson's "The Lady of Shalott". The Triumph of Art ». *Victorian Poetry*. Vol. 8 (1970) : 273-89.

Barcus, James E. « The Successful Failure of Ordering Structures in Tennyson's *Idylls of the King »* dans *The Critical Spirit and the Will to Believe. Essays in Nineteenth-Century*

Literature and Religion. Ed. David Jasper et T. R. Wright. Londres : The Macmillan Press LTD, 1989, pp. 131-144.

Boyd, David L. « Tennyson's Camelot Revisited : An Augustinian Approach to the *Idylls* » dans *The Arthurian Tradition. Essays in Convergence*. Ed. Mary Flowers et John Bugge. Tuscaloosa : the University of Alabama, 1988, pp. 163-174.

Crabbe, Katharyn. « The Function of Fantasy in Tennyson's 'The Holy Grail' ». *Cithara : Essays in the Judaeo-Christian Tradition*. N°2, vol. 17 (mai 1978) : 52-62.

Eggers, John Philip. « The Weeding of the Garden : Tennyson's Geraint Idylls and The Mabinogion ». *Victorian Poetry*. N°1, vol. 4 (hiver 1966) : 45-51.

Ferreira, Maria Aline. « *The Virgin and the Gipsy* as a rewriting and Subversion of Tennyson's 'The Lady of Shalott' ». *The D. H. Lawrence Review*. N°2-3, vol. 23 (été-automne 1991) : 167-177.

Fletcher, Alan J. « King Arthur's Passing in the *Morte D'Arthur* ». *English Language Notes*. N°4, vol. 31 (juin 1994) : 19-24.

Gerhard, Joseph. « Tennyson's Sword : From 'Mungo the American' to *Idylls of the King* » dans *Sex and Death in Victorian Literature*. Ed. Regina Barreca. Indianapolis : Indiana University Press, 1990, pp. 60-68.

Gilbert, Elliot L. « The Female King : Tennyson's Arthurian Apocalypse » dans *Speaking of Gender*. Ed. Elaine Showalter. Londres : Routledge, 1989, pp. 163-186.

Glowka, Arthur Wayne. « Tennyson's Tailoring of Source in The Geraint Idylls ». *Victorian Poetry*. N°3, vol. 19 (automne 1981) : 302-307.

Gray, James Martin. « Fact, Form and Fiction in Tennyson's *Balin and Balan* ». *Renaissance & Modern Studies*. Vol. 12 (1968) : 90-107.

---, « Knightly Combats in Malory's Tale of Sir Gareth and Tennyson's 'Gareth and Lynette' ». *Notes and Queries*. N°6, vol. 16 (juin 1969) : 207-208.

---, « An Origin for Tennyson's Characterization of Percivale in 'The Holy Grail' ». *Notes and Queries*. N°11, vol. 18 (nov. 1971) : 416-417.

Harland, Catherine R. « Interpretation and Rumor in Tennyson's *Merlin and Vivien* ». *Victorian Poetry*. N°1, vol. 35 (printemps 1987) : 17-25.

Hoberg, Thomas. « Duessa or Lilith : the Two Faces of Tennyson's Vivien ». *Victorian Poetry*. N°1, vol. 25 (printemps 1987) : 17-25.

Hughes, Linda K. « Text and Subtext in 'Merlin and the Gleam' ». *Victorian Poetry*. N°2, vol. 23 (été 1985) : 161-168.

Joseph, Gerhard. « Tales of Two Brothers : Tennyson's 'Mungo the American' and 'Balin and Balan' ». *Victorian Poetry*. N°2, vol. 27 (été 1989) : 29-30.

Johnson, Eileen Tess. « 'Beautiful Things made new' : Transformations of Keats's *Hyperion* in Tennyson's 'Morte D'Arthur' and 'The Passing of Arthur' ». *The Tennyson Research Bulletin*. N°5, vol. 6 (nov. 1996) : 289-304.

Kay, Donald. « 'The Holy Grail' and Tennyson's Quest for Poetic Identity ». *The Arlington Quaterly*. N°1, vol. 2 (été 1969) : 58-70.

Kiernan, Victor. « Tennyson, King Arthur and Imperialism » dans *Culture, Ideology and Politics. Essays for Eric Hobsbawn*. Ed. Raphael Samuel et Gareth Stedman. Londres : Routledge and Kegan Paul, 1982, pp. 126-148.

Kincaid, James R. « Tennyson's Gareth and Lynette ». *Texas Studies in Literature and Language. A Journal of the Humanities*. N°1, vol. 13 (printemps 1971) : 663-671.

Landow, George P. « Closing the Frame : Having Faith and Keeping Faith in Tennyson's 'The Passing of Arthur' ». *Bulletin of the John Rylands. University Library of Manchester*. N°2, vol. 56 (printemps 1974) : 423-442.

Lottes Wolfgang. « *The Lady of Shalott* Tennyson's Poem and Some Victorian Illustrations » dans *Word and Visual Imagination. Studies in the Interaction of English Literature and the Visual Arts*. Ed. Karl Joseph Höltgen, Peter M. Daly et Wolfang Lottes. Nürnberg : Erlangen, 1988, pp. 269-289.

Manning, Sylvia. « Death and Sex from Tennyson's Early Poetry to *In Memoriam »* dans *Sex and Death in Victorian Literature*. Ed. Regina Barreca. Indianapolis : Indiana University Press, 1990, pp. 194-210.

Picy, Jean-Baptiste. *L'Imaginaire de Tennyson, 1820-1892*. 767 p. Thèse de doctorat : Etudes anglophones : Paris 4 : 1997.

Plasa, Carl. « 'Cracked from Side to Side' : Sexual Politics in 'The Lady of Shalott' ». *Victorian Poetry*. N°3-4, vol. 30 (automne-hiver 1992) : 247-263.

Poston, Lawrence. « The Argument of the Geraint-Enid Books in *Idylls of the King »*. *Victorian Poetry*. Vol. 2 (1964) : 269-275.

Richard, A. Sylvia. « Sexual Politics and Narrative Method in Tennyson's 'Guinevere' ». *The Victorian Newsletter*. Vol. 76 (automne 1989) : 23-28.

Roberts, Adam. « 'The Star within the Mere' : Tennyson's Gareth and Lynette ». *Victorian Poetry.* N°2, vol. 32 (été 1994) : 183-194.

Ryals, Clyde de L. « *Idylls of the King* : 'Margins Scribbled, Crost, and Crammed with Comment' ». *The Tennyson Research Bulletin*. N°3, vol. 5 (nov. 1989) : 101-108.

Saville, Julia. « 'The Lady of Shalott' : A Lacanian Romance ». *Word & Image : A Journal of Verbal/Visual Inquiry*. N°1, vol. 8 (janv.-mars 1992) : 71-87.

Simpson, Arthur L. « Elaine the Unfair, Elaine the Unlovable : the Socially Destructive Artist/ Woman in *Idylls of the King* ». *Modern Philology*. N°3, vol. 89 (fév. 1992) : 341-362.

Smith, Harold J. « The Mirror of Art : Mallarmé's 'Hérodiade' and Tennyson's 'The Lady of Shalott' ». *Romance Notes*. N°1, vol. 16 (automne 1974) : 91-94.

Stephenson, Will et Mimosa Stephenson. « Proto-Modernism in Tennyson's 'The Holy Grail' ». *Quodam et Futurus : a Journal of Arthurian Interpretations.* N°2, vol. 4 (hiver 1992) : 49-55.

Stott, Rebecca. *Tennyson*. Londres : Longman, 1996, 223 p.

Tigges, Wim. « Heir of all the Ages : Tennyson between Romanticism, Victorianism and Modernism » dans *Victorian Keats and Romantic Carlyle. The Fusions and Confusions of Literary Periods*. Ed. C. C. Barfoot. Amsterdam : Editions Rodopi, 1999, pp. 307-322.

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

Umland, Rebecca. « The Snake in the Woodpile : Tennyson's Vivien as Victorian Prostitute » dans *Culture and the King. The Social Implications of the Arthurian Legend*. Ed. Martin B. Shichtman et James P. Carley. Albany : State University of new York, 1994, pp. 274-287.

Veldhoen, Bart. « Tennyson's Gothic : Idyllic, Unromantic Arthur » dans *Victorian Keats and Romantic Carlyle. The Fusions and Confusions of Literary Periods*. Ed. C. C. Barfoot. Amsterdam : Editions Rodopi, 1999, pp. 299-306.

Wright, Jane. « A Reflection on Fiction and Art in 'The Lady of Shalott' ». *Victorian Poetry*. N°2, vol. 41 (été 2003) : 287-290.

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

12. William Wordsworth

Abrams, M. H, éd. *English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism*. Oxford : Oxford University Press, 1960, 384 p.

Bonnecase, Denis. *La Poésie romantique anglaise : recherche sur l'écriture lyrique*. 1384 p. Thèse de doctorat d'Etat : Langue et littérature du monde anglophone : Montpellier 3 : 1987.

Bull, Malcolm. « Wordsworth's 'Egyptian Maid' and 'The Faerie Queene' ». *Notes and Queries*. N°3, vol. 44 (sept. 1997) : 325-327.

Cohen, Ruth Marianne. *Wordsworth, poète moral : problèmes de création*. 732 p. Thèse de doctorat : Etudes anglophones : Toulouse 2 : 2001.

Gaillet de Chezelles, Florence. *Wordsworth ou la déambulation : marche et démarche poétique*. 456 p. Thèse de doctorat : Etudes anglophones : Grenoble 3 : 2003.

Gardiner, Alan. *The Poetry of William Wordsworth*. Londres : Penguin Books, 1987, 122 p.

Gidal, Eric. « Playing with Marbles : Wordsworth's Egyptian Maid ». *The Wordsworth Circle*. N°1, vol. 24 (hiver 1993) : 3-11.

13. William Butler Yeats

Bonafous-Murat, Carle. *L'Auteur en travail : généalogie de l'écriture poétique dans quatre recueils de William Butler Yeats (1914-1928)*. 506 p. Thèse de doctorat : Etudes anglophones : Paris 3 : 1996.

Genet, Jacqueline. *La Poésie de William Butler Yeats*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2007, 330 p.

---, éd. *William Butler Yeats*. Paris : Editions de l'Herne, 1981, 451 p.

Morel, Delphine. *L'évolution des croyances de William Butler Yeats à travers son œuvre*. 328 p. Thèse de doctorat : Etudes anglophones : Rennes 2 : 2006.

Muller, Elizabeth J. *The Influence of Hellenism in the Works of William Butler Yeats – From Homer to Plato*. 595 p. Thèse de doctorat : Etudes anglophones : Rennes 2 : 2003.

Raine, Kathleen. *W. B. Yeats ou le pouvoir de l'imagination*. Trad. Jacqueline Genet. Paris : Hermann, Editeurs des sciences et des arts, 1999, 2002, 138 p.

III. APPROCHE PICTURALE

A. Peinture

Alberti, Leon Battista. *De la Peinture. Texte latin, traduction française, version italienne*. Paris : Editions du Seuil, 2004, 377 p.

Arasse, Daniel. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1996, 462 p.

---, *Histoires de peintures*. Paris : Denoël, 2004, 360 p.

---, « L'Opération du bord. Observations sur trois peintures classiques » dans *Cadres et marges. Actes du 4e colloque du Cicada 2, 3, 4 décembre 1993*. Ed. Bertrand Rougé. Pau : Publications de l'Université de Pau, 1995, pp. 15-25.

---, *On n'y voit rien. Descriptions*. Paris : Denoël, 2000, 216 p.

---, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique.* Paris : Flammarion, 1997, 157 p.

Barthes, Roland. *L'Obvie et l'optus. Essais critiques III.* Paris : Editions du Seuil, 1982, 286 p.

Beckett, Wendy (Sœur). *Histoire de la peinture*. Trad. Daniel Alibert-Kouraguine et Gisèle Pierson. Paris : Editions Solar, 1994, 1995, 2002, 400 p.

Burke, Edmund. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Trad. Baldine Saint Girons. Paris : Librairie philosophique, 1990, 1998, 256 p.

Carli, Enzo. *Le Paysage dans l'art*. Paris : Fernand Nathan & Cie, 1979, 1980, 319 p.

Carr-Gomm, Sarah. *Le Langage secret de la peinture*. Paris : Hachette, 2001, 2002, 256 p.

Collot Michel. *L'Horizon fabuleux. I XIXe siècle*. Paris : José Corti, 1988, 244 p.

Crepaldi, Gabriele. *L'Art au XIXe siècle*. Trad. Chantal Moiroud. Paris : Editions Hazan, 2004, 2005, 381 p.

Cros, Joëlle. *L'influence médiévale sur l'art et la pensée à l'époque victorienne 1836-1877*. 589 p. Thèse de doctorat : Etudes anglophones : Bordeaux 3 : 1987.

Deleuze, Gilles. *Le Pli. Leibnitz et le baroque*. Paris : Les Editions de Minuit, 1988, 192 p.

Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978, 440 p.

Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Editions de Minuit, 1992, 209 p.

---, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Les Editions de Minuit, 1990, 333 p.

---, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Editions de Minuit, 2002, 592 p.

---, *La Peinture incarnée*. Paris : Les Editions de Minuit, 1985, 170 p.

Eco, Umberto. *Histoire de la beauté*. Paris : Editions Flammarion, 2004, 438 p.

Gombrich, E. H. *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*. Paris : Gallimard, 1959, 1971, 554 p.

Lambourne, Lionel. *Japonisme : échanges culturels entre le Japon et l'Occident*. Paris : Phaidon, 2006, 240 p.

Lemaire, Gérard-Georges. *Symbolisme*. Paris : Editions Cercle d'Art, 1996, 63 p.

Lhote, André. *Traités du paysage et de la figure*. Paris : Bernard Grasset Editeur, 1958, 167 p.

Lichtenstein, Jacqueline. *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris : Flammarion, 1989, 1999, 289 p.

Marin, Louis. *De la Représentation*. Paris : Seuil/Gallimard, 1994, 400 p.

Nancy, Jean-Luc. *Le Regard du portrait*. Paris : Editions Galilée, 2000, 91 p.

Panofsky, Erwin. *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*. Paris : Les Editions de Minuit, 1975, 275 p.

Roger, Alain. *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*. Paris : Aubier Montaigne, 1978, 322 p.

Rougé, Bertrand. « En-visager l'absence, ou la circonstance du vis-à-vis. Autour d'un cadre dans un tableau de Vermeer » dans *Cadres et marges. Actes du 4e colloque du Cicada 2, 3, 4 décembre 1993*. Ed. Bertrand Rougé. Pau : Publications de l'Université de Pau, 1995, pp. 27-44.

---, « Vague visage et voix de peinture : de l'ef-facement au vis-à-vis (sur l'expérience esthétique et l'épreuve éthique du tableau) dans *Vagues figures ou les promesses du flou. Actes du 7e colloque du Cicada 5, 6, 7 déc. 1996*. Ed. Bertrand Rougé. Pau : Publications de l'université de Pau, 1999, pp. 93-114.

Thomas-Fogiel, Isabelle. « Figure et défiguration : la problématique du Sublime » dans *Vagues figures ou les promesses du flou. Actes du 7e colloque du Cicada 5, 6, 7 déc. 1996*. Ed. Bertrand Rougé. Pau : Publications de l'université de Pau, 1999, pp. 31-40.

B. Préraphaélites

Bruckmuller-Genlot, Danielle. « La Donna della finestra « Half-sick of Shadows ». *Q/W/E/R/T/Y : Arts, Littératures et Civilisations du Monde Anglophone*. Vol. 3 (oct. 1993) : 197-211.

---, *Les Préraphaélites : 1848-84. De la révolte nationale à la gloire nationale*. Paris : Armand Colin, 1994, 456 p.

Cheney, Liana de Girolami, éd. *Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts*. Lewinston : The Edwin Mellen Press, 1992, 318 p.

Des Cars, Laurence. *Les Préraphaélites, un modernisme à l'anglaise*. Paris : Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, 1999, 128 p.

Exposition 1972 Petit Palais. *La Peinture romantique anglaise et les préraphaélites*. Paris : Les presses artistiques, janv.-avril 1972, Npag.

Fraser, Hilary. « Truth to Nature. Science and Religion and the Pre-Raphaelites » dans *The Critical Spirit and the Will to Believe. Essays in Nineteenth-Century Literature and Religion*. Ed. David Jasper et T. R. Wright. Londres : The Macmillan Press LTD, 1989, pp. 53-68.

Jarrassé, Dominique. *Les Préraphaélites*. Paris : Herscher, 1995, 62 p.

Mancoff, Debra N. *The Arthurian Revival in Victorian Art*. New York : Garland Publishing, 1990, 358 p.

Marsh, Jan et Pamela Gerrish Nunn. *Women Artists and the Pre-Raphaelite Movement*. Londres : Virago Press, 1989, 192 p.

Martinet, Marie-Madeleine. « "Isabella; or the Pot of Basil" : espace et matière dans les versions préraphaélites d'une légende du Trecento ». *Q/W/E/R/T/Y : Arts, Littératures et Civilisations du Monde Anglophone*. Vol. 3 (oct. 1993) : 213-217.

Prettejohn, Elizabeth. *The Art of the Pre-Raphaelites*. Londres : Tate Publishing, 2000, 304 p.

Rougé, Bertrand. « "Who's Doom ? Dead See" ou la peinture rendue invisible : transparences et opacités préraphaélites ». *Q/W/E/R/T/Y : Arts, Littératures et Civilisations du Monde Anglophone*. Vol. 3 (oct. 1993) : 219-230.

Ruskin, John. *Selections from the Writings of John Ruskin*. 2 vols. Orpington : George Allen, 1899.

Townsend, Joyce H., Jacqueline Ridge et Stephen Hackney. *The Pre-Raphaelite Painting Techniques*. Londres : Tate Publishing, 2004, 208 p.

Wood, Christopher. *The Pre-Raphaelites*. Londres : Seven Dials, Cassell & Co, 1981, 1983, 1994, 1997, 2000, 160 p.

C. Etudes sur les différents peintres préraphaélites du corpus

1. Edward Burne-Jones

Des Cars, Laurence, Laurence B. Kanter, Stephen Wildman, Henri Loyrette, Philippe de Montebello et Graham Allen. *Edward Burne-Jones 1833-1898. Un maître anglais de l'imaginaire*. Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 1998, 1999, 362 p.

Enaud Lechien, Isabelle. *Edward Burne-Jones (1833-1898). Le rayonnement international d'un artiste anglais à l'aube du vingtième siècle*. Paris : ACR PocheCouleur, 191 p.

Le musée d'Orsay, La Réunion des musées nationaux. *Burne-Jones et les préraphaélites* (vidéo). Paris : Les fils du Tambour de Soie, 1999.

Vanon Alliata, Michela. « A Stange Passion : James, Burne-Jones, Pater and the Androgynous Ideal » dans *Le Forme della modernità. The Forms of Modernity*. Ed. Elisa Bizzotto et Franco Marucci. Bologne : Istituto Editoriale Universitario, 1996, pp. 247-266.

2. Herbert Draper

Toll, Simon. *Herbert Draper 1863-1920. A Life Study*. Woodbridge : Antique Collectors' Club, 2003, 207 p.

3. William Dyce

Mancoff, Debra N. « 'An ancient idea of Chivalric greatness' : the Arthurian Revival and Victorian History Painting » dans *The Arthurian Tradition. Essays in Convergence*. Ed. Mary Flowers et John Bugge. Tuscaloosa : the University of Alabama, 1988, pp. 127-143.

Mancoff, Debra N. « Reluctant Redactor : William Dyce reads the Legend » dans *Culture and the King. The Social Implications of the Arthurian Legend*. Ed. Martin B. Shichtman et James P. Carley. Albany : State University of New York, 1994, pp. 254-273.

4. Arthur Hughes

Kaston, Andrea J. « Speaking Pictures : the Fantastic World of Christina Rossetti and Arthur Hughes ». *The Journal of Narrative Technique*. N°3, vol. 28 (automne 1998) : 305-328.

Roberts, Leonard. *Arthur Hughes. His Life and Works. A Catalogue Raisonné*. Woodbridge : Antique Collectors' Club, 1997, 308 p.

5. William Holman Hunt

Amor, Anne Clark. *William Holman Hunt : the True Pre-Raphaelite*. Londres : Constable, 1989, 301 p.

Harris, Jack T. « The True Pre-Raphaelite [W.H.H.] ». *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*. N°1, vol. 7 (automne 1986) : 29-33.

Landow, George P. *William Holman Hunt and Typological Symbolism*. New Haven : Yale University Press, 1979, 192 p.

Leng, Andrew. « The Ideology of 'Eternal Truth' : William Holman Hunt and *The Lady of Shalott* 1850-1905 ». *Word & Image*. N°4, vol. 7 (oct.-déc. 1991) : 314-328.

6. William Morris

Fill, Charlotte et Peter Fiell. *William Morris (1834-1896)*. Köln : Taschen, 1999, 175 p.

7. Dante Gabriel Rossetti

Berg, Maggie. « John Ruskin's Definition of D.G. Rossetti's Art ». *Victorian Poetry*. N°20, vol. 3-4 (automne-hiver 1982) : 103-112.

Berry, Ralph. « Rossetti as painter ». *Mosaic*. N°7, vol. 3 (printemps 1974) : 151-155.

El Hahij, Mohammed. *L'Image de la femme dans la poésie et la peinture de Dante Gabriel Rossetti (1828-82)*. 233 p. Thèse de doctorat : Etudes anglophones : Toulouse 2 : 1991.

Golden, Catherine. « Dante Gabriel Rossetti's Two-sided Art ». *Victorian Poetry*. N°26, vol. 4 (hiver 1988) : 395-402.

Keane, Robert N. « Ut Pictura Poesis : Rossetti and Morris : Paintings into Poetry ». *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*. N°2, vol. 7 (mai 1987) : 74-79.

McGann, Jerome. « Medieval *versus* Victorian *versus* Modern : Rossetti's Art of Images ». *Modernism / Modernity*. N°5, vol. 1 (janv. 1995) : 97-112.

McM. Pittman, Philip. « The Strumpet and the Snake : Rossetti's Treatment of Sex as Original Sin ». *Victorian Poetry*. Vol. 12 (1974) : 45-54.

Marsh, Jan. « "Hoping you will not think me too fastidious" : Pre-Paphaelite Artists and the Moxon Tennyson ». *The Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies*. N°2, vol. 1 (printemps 1989) : 11-16.

Rougé, Bertrand. « Rendre l'invisible, ou les affleurements de la chair. Chiasme et symbole dans la peinture de Dante Gabriel Rossetti ». *Q/W/E/R/T/Y : Arts, Littératures et Civilisations du Monde Anglophone*. Vol. 3 (oct. 1993) : 231-244.

Roussillon-Constanty, Laurence. « Dante Gabriel Rossetti : « visible parlare » ou le pouvoir poétique des images ». *Etudes anglaises. Poètes de l'ère victorienne*. N°1, vol. 57 (janv-mars 2004) : 53-62.

---, *Méduse au miroir. Esthétique romantique de Dante Gabriel Rossetti*. Grenoble : Ellug, 2008, 294 p.

Surtees, Virginia. *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). A Catalogue Raisonné*. 2 vols. Oxford : Oxford University Press, 1971.

Treuherz, Julian, Elizabeth Prettejohn et Edwin Becker. *Dante Gabriel Rossetti*. Londres : Thames et Hudson, 2003, 247 p.

Tyzack, Charles R. « 'King Arthur's Tomb' – the Versions of D.G. Rossetti and William Morris Compared ». *Trivium*. Vol. 8 (mai 1973) : 127-132.

Wilmer, Clyve. « Maundering Medievalism : Dante Gabriel Rossetti and William Morris's Poetry ». *PN Review*. N°29, vol. 3 (janv.-fév. 2003) : 69-73.

Yamaguchi, Eriko. « The "Defence of Lancelot" : Rossetti's Quest for "God's Graal" ». *Studies in Medievalism*. Vol. 4 (1992) : 235-246.

8. Frederick Sandys

Elzea, Betty. *Frederick Sandys (1829-1904) : a catalogue raisonné*. Londres : Antique Collector's Club, 2001, 365 p.

9. Elizabeth Siddal

Berg, Maggie. « A Neglected Voice : Elizabeth Siddal ». *Dalhousie Review*. Vol. 60 (1980) : 151-56.

10. John William Waterhouse

Dobson, Anthony. *J.W. Watherhouse*. Londres : Phaidon Press, 1989, 128 p.

D. Etudes sur les différents illustrateurs du corpus

1. Aubrey Beardsley

Frankel, Nicholas. « Aubrey Beardsley 'Embroiders' the Literary Text » dans *The Victorian Illustrated Book*. Ed. Richard Maxwell. Charlottesville : University Press of Virginia, 2002, pp. 259-296.

Janzen Kooistra, Lorraine. « Beardsley's Reading of Malory's *Morte Darthur* : Images of a Decadent World ». *Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. N°1, vol. 23 (hiver 1990) : 55-72.

Whitaker, Muriel A. I. « Flat Blasphemies – Beardsley's Illustrations for Malory's *Morte Darthur* ». *Literature and Ideas* (1975) : 67-75.

2. Julia Cameron

Ban, Stephen. « "Immortal Heads" : la métaphysique du flou dans les photographies de Julia Margaret Cameron (1815-1879) » dans *Vagues figures ou les promesses du flou. Actes du 7e colloque du Cicada 5, 6, 7 déc. 1996*. Ed. Bertrand Rougé. Pau : Publications de l'université de Pau, 1999, pp. 265-271.

Edwards, Paul. « 'We See not to the Close'. La photographie lectrice de la littérature : Alfred Tennyson recentré par les images de Julia Margaret Cameron (1874-1875) ». *La Lecture Littéraire. Revue de Recherche sur la Lecture des Textes Littéraires*. Vol.5-6 (avril 2002) : 59-77.

Hill, Marylu. « 'Shadowing Sense at war with Soul' : Julia Margaret Cameron's Photographic Illustrations of Tennyson's *Idylls of the King* ». *Victorian Poetry*. N°4, vol. 40 (hiver 2002) : 445-462.

Millard, Charles W. « Julia Margaret Cameron and Tennyson's *Idylls of the King* ». *Harvard Library Bulletin*. N°2, vol. 21 (avril 1973) : 187-201.

Person Yamashiro, Jennifer. « Idylls in Conflict : Victorian Representations of Gender in Julia Margaret Cameron's Illustrations of Tennyson's "Idylls of the King" ». *Library Chronicle of the University of Texas*. N°26, vol. 4 (1996) : 89-115.

3. Gustave Doré

Herendeen, W. H. « The Doré Controversy : Doré, Ruskin, and Victorian Taste ». *Victorian Studies*. N°1, vol. 25 (automne 1981) : 305-327.

Wolfe, Christine M. « Gustave Doré. A Modern View ». *The Book Collector*. Vol. 38 (1989) : 503-13.

IV. APPROCHE MYTHOLOGIQUE

A. Mythologie

Brunel, Pierre, éd. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Editions du Rocher, 1988, 1504 p.

Caillois, Roger. *L'Homme et le sacré.* Paris : Editions Gallimard, 1950, 247 p.

Mircea, Eliade. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1933, 247 p.

---, *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, 1957, 279 p.

B. Mythologie antique

Clair, Jean. *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*. Paris : Editions Gallimard, 1989, 245 p.

Coenen, Dorothéa (von). *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Trad. Michelle Broze et Philippe Talon. Paris : Brépols, 1990, 1992, 412 p.

Impelluso, Lucia. *Dieux et héros de l'Antiquité*. Trad. Valérie Julia. Paris : Editions Hazan, 2002, 2003, 384 p.

Markale, Jean. *Mélusine ou l'androgyne*. Paris : Editions Retz, 1983, 204 p.

Martin, René. *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*. Paris : Nathan, 1992, 294 p.

Vernant, Jean-Pierre. *La Mort dans les yeux : figures de l'Autre en Grèce ancienne (Artémis, Gorgô)*. Paris : Hachette Littératures, 1985, 1996, 1998, 118 p.

C. Mythologie celtique

Brekilien, Yann. *La Mythologie celtique*. Sl : Editions Jean Picollec, 1981, 376 p.

Launay, O. *La Civilisation des Celtes*. Genève : Editions Famot, 1975, 284 p.

Loomis, Roger Sherman. *Celtic Myth and Arthurian Romance*. New York : Columbia University Press, 1926, 372 p.

Markale, Jean. *Les Celtes et la civilisation celtique*. Paris : Payot, 1969, 494 p.

---, *La Femme celte. Mythe et sociologie*. Paris : Payot, 1972, 412 p.

V. APPROCHE SYMBOLIQUE

Bachelard, Gaston. *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, 1942, 262 p.

---, *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1957, 1964, 214 p.

---, *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1949, 184 p.

---, *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*. Paris : Librairie José Corti, 1948, 339 p.

Battistini, Matilde. *Symboles et allégories*. Trad. Dominique Férault. Paris : Editions Hazan, 2002, 2004, 383 p.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont/Jupiter, 1969, 1982, 1060 p.

Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Presses Universitaires de France, 1963, 518 p.

Impelluso, Lucia. *La Nature et ses symboles*. Trad. Dominique Férault. Paris : Editions Hazan, 2003, 2004, 382 p.

Pasquinelli, Barbara. *Le Geste et l'expression*. Trad. Claire Mulkai. Paris : Editions Hazan, 2006, 367 p.

Pastoureau, Michel. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris : Editions du Seuil, 2002, 220 p.

---, *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*. Paris : Editions Bonneton, 1992, 232 p.

VI. APPROCHE PSYCHANALYTIQUE

A. Psychanalyse freudienne

Bettelheim, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Robert Laffont, 1976, 477 p.

Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse. Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort, Au-delà du principe de plaisir, Psychologie des foules et analyse du Moi, Le Moi et le Ça.* Paris : Payot, 1981, 278 p.

---, « La Féminité » dans *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*. Paris : Editions Gallimard, 1936, pp. 147-178.

---, *La Question de l'analyse profane*. Paris : Gallimard, 1985, 205 p.

---, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1985, 342 p.

---, *L'Interprétation des rêves*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967, 1980, 573 p.

---, *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Editions Payot et Rivages, 1922, 1961, 2001, 568 p.

---, *Malaise dans la civilisation*. Paris : Presses Universitaires de France, 1971, 109 p.

---, « La Tête de Méduse » dans *Résultats, idées, problèmes II, 1921-1938*. Paris : Presses Universitaires de France, 1940, 1941, 1948, 1950, 1952, 1985, pp. 49-50.

---, *Totem et tabou*. Paris : Editions Payot et Rivages, 1923, 1965, 2001, 226 p.

---, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Paris : Editions Gallimard, 1962, 189 p.

B. Psychanalyse jungienne

Jung, Carl Gustav**.** *L'Homme à la découverte de son âme*. Genève : Editions du Mont-Blanc, 1962, 354 p.

---, *L'Homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont, 1964, 320 p.

---, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles. Analyse des prodromes d'une schizophrénie*. Genève : Librairie de l'Université, Georg & Cie, 1967, 773 p.

---, *Psychologie de l'inconscient*. Genève : Librairie de l'Université, Georg & Cie, 1952, 1963, 228 p.

Jung, Emma et James Hillman. *Anima et Animus*. Paris : Editions Seghers/L'Esprit jungien, 1981, 221 p.

C. Psychanalyse lacanienne

Assoun, Paul-Laurent. *Lacan*. Paris : Presses Universitaires de France, « QSJ? » n°3660, 2003, 128 p.

Dor, Joël. *Introduction à la lecture de Lacan. I L'Inconscient structuré comme un langage*. Paris : Editions Denoël, 1985, 265 p.

Dor, Joël. *Introduction à la lecture de Lacan. II La Structure du sujet*. Paris : Editions Denoël, 1992, 293 p.

Lacan, Jacques. *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre I. Les Ecrits techniques de Freud 1953-1954*. Paris : Editions du Seuil, 1975, 318 p.

---, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre IV. La Relation d'objet*. Paris : Editions du Seuil, 1994, 441 p.

---, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'Ethique de la psychanalyse*. Paris : Editions du Seuil, 1986, 374 p.

---, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Editions du Seuil, 1973, 253 p.

Lofts, Steve G. et Paul Moyaert. *La Pensée de Jacques Lacan. Questions historiques – Problèmes théoriques*. Paris : Editions Peeters, 1994, 190 p.

VII. APPROCHE HISTORIQUE

A. Moyen Âge

1. Sources primaires

Augustin (saint). *Le Bien du mariage. La virginité consacrée*. Paris : Institut d'études Augustiniennes, 1992, 170 p.

---, *La Cité de Dieu*. Vol.2. Paris : Editions du Seuil, 1994, 368 p.

Capellanus, Andreas. *The Art of Courtly Love*. Trad. John Jay Parry. New York : Frederick Ungar Publishing Co., 1941, 1970, 218 p.

Fougères, Etienne (de). *Le Livre des manières*. Genève : Librairie Droz, 1979, 155 p.

Paul (saint). « L'Epître aux Ephésiens » dans *La Sainte Bible*. Trad. Louis Segond. Londres : Trinitarian Bible Society, 1984, pp. 890-894.

---, « La Première Epître de Paul aux Corinthiens » dans *La Sainte Bible*. Trad. Louis Segond. Londres : Trinitarian Bible Society, 1984, pp. 867-878.

2. Sources secondaires

Bernard, Philippe. *Du Chant romain au chant grégorien (IV^e^-XIII^e^ siècle)*. Paris : Les Editions du Cerf, 1996, 986 p.

Duby, Georges. *Le Chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*. Paris : Hachette, 1981, 312 p.

---, *Dames du XII^e^ siècle. I Héloïse, Aliénor, Iseut et quelques autres*. Paris : Gallimard, 1995, 174 p.

---, *Dames du XII^e^ siècle. II Le souvenir des aïeules***.** Paris : Gallimard, 1995, 238 p.

---, *Dames du XII^e^ siècle. III Eve et les prêtres***.** Paris : Gallimard, 1996, 218 p.

---, *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres essais*. Paris : Flammarion, 1988, 270 p.

Duby, Georges et Michelle Perrot. *Histoire des femmes en Occident. II Le Moyen Âge*. Paris : Plon, 1991, 567 p.

Harding, Alan. *England in the Thirteenth Century*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993, 351 p.

Keen, Maurice. *English Society in the Later Middle Ages 1348-1500*. Londres : Penguin Books, 1993, 332 p.

Le Goff, Jacques. *La Civilisation de l'Occident médiéval*. Paris : Flammarion, 1964, 1982, 366 p.

---, éd. *L'Homme médiéval*. Paris : Editions du Seuil, 1987, 1989, 436 p.

Pastoureau, Michel. *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris : Editions du Seuil, 2004, 445 p.

B. Epoque victorienne

1. Sources primaires

Coventry, Patmore. *The Angel in the House*. Londres : Macmillan and Co, 1866, 313 p.

Ellis, Sarah Stickney. *The Wives of England. Their Relative Duties, Domestic Influence and Social Obligations*. Londres : Fisher Son & Co., 1843, 370 p.

---, *The Women of England. Their Social Duties and Domestic Habits*. Londres : Fisher Son & Co., 1839, 356 p.

Rossetti, Dante Gabriel. « Found » dans *Rossetti's Poems*. Londres : J. M. Dent & Sons Ltd, 1961, pp. 258.

---, « Jenny » dans *Rossetti's Poems*. Londres : J. M. Dent & Sons Ltd, 1961, pp. 63-72.

Ruskin, John. *Sesam and Lilies*. Londres : George Allen and Unwin Ltd, 1919, 228 p.

Tennyson, Lord Alfred. « The Princess » dans *Tennyson's Poems*. Vol 1. Londres : Everyman's Library, 1949, 1965, pp. 194-266.

2. Sources secondaires

Auerbach, Nina. *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*. Cambridge (USA) : Harvard University Press, 1982, 255 p.

Charlot, Monica et Roland Marx. *La Société victorienne*. Paris : Armand Colin, 1978, 222 p.

Chesney, Kellow. *The Victorian Underworld*. Harmondsworth : Penguin Books, 1970, 464 p.

Crow, Duncan. *The Victorian Woman*. Londres : George Allen and Unwin Ltd, 1971, 351 p.

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité. I La Volonté de savoir*. Paris : Editions Gallimard, 1976, 211 p.

Houghton, Walter E. *The Victorian Frame of Mind 1830-1870*. Londres : Yale University Press, 1957, 1976, 467 p.

Jay, Elisabeth. « Doubt and the Victorian Woman » dans *The Critical Spirit and the Will to Believe. Essays in Nineteenth-Century Literature and Religion*. Ed. David Jasper et T. R. Wright. Londres : The Macmillan Press LTD, 1989, pp. 88-103.

Perkin, Joan. *Victorian Women*. Londres : John Murray, 1993, 264 p.

---, *Women and Marriage in Nineteenth-Century England*. Londres : Routledge, 1989, 342 p.

Trugdill, Eric. *Madonnas and Magdalens. The Origins and Development of Victorian Sexual Attitudes*. Londres : William Heinemann Ltd, 1976, 334 p.

Vicinus, Martha. *Suffer and be Still : Women in the Victorian Age*. Bloomington : Indiana University Press, 1972, 239 p.

VIII. APPROCHE PHILOSOPHIQUE

Godin, Christian. *Dictionnaire de philosophie*. Paris : Editions du Temps, 2004, 1534 p.

Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger.* Paris : Gallimard, 1985, 561 p.

Marx, Karl. « Le Capital. Livre premier » dans *Œuvres. Economie.* Vol. 1. Paris : Gallimard, 1965, pp.535-1406.

Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Trad. Geneviève Bianquis. Paris : Flammarion, 1996, 2006, 477 p.

---, *Le Gai Savoir. Fragments Posthumes (1881-1882)*. Trad. Pierre Klossowski. Paris : Gallimard, 1956, 1967, 607 p.

---, *La Généalogie de la morale*. Ed. Jacques Deschamps. Paris : Nathan, 1981, 239 p.

---, *La Naissance de la tragédie*. Trad. Cornélius Heim. Paris : Editions Gonthier, 1964, 191 p.

---, *Par-delà le bien et le mal.* Paris : Union Générale d'Editions, 1970, 251 p.

Platon. *Œuvres complètes (tome VIII - 3e partie). Le Sophiste*. Paris : Les Belles Lettres, 1925, 124 p.

---, *La République*. Paris : GF-Flammarion, 1966, 510 p.

Schopenhauer, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Trad. A. Burdeau. Paris : Presses Universitaires de France, 1966, 1434 p.

Spengler, Oswald. *Le Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*. 2 vols. Trad. M. Tazerout. Paris : Editions Gallimard, 1948, 1976.

Spinoza, Baruch. *Ethique*. Trad. Emile Saisset. Ed. Ferdinand Alquié. Paris : Presses Universitaires de France, 1974, 157 p.

SOMMAIRE

Introduction 3

Chapitre I : Les prémisses du renouveau arthurien à l'époque Romantique 14

I. L'émergence du Renouveau Arthurien 16

II. L'héritage médiéval des légendes arthuriennes 19

A. Les textes médiévaux français 20

1. Chrétien De Troyes 20

2. La Vulgate Arthurienne 21

3. Les légendes de Tristan et Yseut 22

B. Les textes médiévaux anglais 23

1. *L'Historia Regum Britanniae* 23

2. *Sir Gawain and the Green Knight* 23

3. *Le Morte D'Arthur* 24

C. Les représentations de la femme dans la littérature arthurienne 25

1. La Domna, symbole de l'amour courtois 25

2. La demoiselle en détresse 28

3. La figure maternelle et ses avatars 28

4. Le guide spirituel 30

D. La place de la femme dans la société au Moyen Âge 31

1. Un être mystérieux et menaçant 31

2. La littérature courtoise comme garde-fou de la société Médiévale 33

III. Thomas Love Peacock : légendes arthuriennes et satire 34

A. Les traces des hypotextes du Moyen Âge 34

1. Les aventures chevaleresques 34

2. La Domna courtoise 37

B. Grandeur et décadence des personnages arthuriens 40

1. De l'île d'Avalon à l'île des Bienheureux 40

2. Des personnages burlesques 42

3. Des êtres de papier 44

4. Des femmes arthuriennes réduites à l'oubli 46

IV. Sir Walter Scott : la quête du progrès 48

A. Art et nature 49
1. L'art : perversion de la nature 49
2. L'art : perversion de la nature humaine 51
B. Illusions et réalité 54
1. Désillusion à la cour du roi Arthur 54
2. La quête de la réalité 55
3. Les femmes du « Vale of St John » : de dangereuses illusions 58
C. Une allégorie du progrès 59
1. L'apprentissage de l'humilité 59
2. Dompter la féminité 61
V. William Wordsworth : entre essence et apparences 66
A. Mondes païen/chrétien 67
B. Féminin/masculin 68
1. Luminosité/obscurité 68
2. Bienveillance/malveillance 69
3. La tempête : rencontre entre féminité et désir masculin 70
C. Apparence/réalité 71
1. Le véritable amour 71
2. Un monde bipolaire aux frontières perméables 73
3. Modération et tempérance 76
VI. Letitia Landon : de la déesse de l'amour à la femme abandonnée 77
A. Amour et guerre 78
1. Vénus et Mars 78
2. La Belle Dame Sans Merci 80
B. Amour et tragédie 81
1. Elaine d'Astolat 81
2. Le mythe de la femme abandonnée 82

Chapitre II : Légendes arthuriennes et moralité victorienne 85
I. Les femmes et le désir dans la société victorienne 88
A. L'ange de la maison face à la prostituée 89
B. Le désir à l'époque victorienne 92
1. Un conflit entre l'âme et le corps 92

2. « Pouvoir-savoir-plaisir » 93
II. Lord Alfred Tennyson : art et moralité 95
A. « The true and the false » 96
1. La femme vertueuse 96
a. L'épouse modèle 96
b. L' « anima » bienveillante 99
c. Les protectrices du royaume 101
d. La jeune fille pure 105
2. La femme pervertie 117
a. L'épouse infidèle 117
b. L'« anima » maléfique 124
c. La femme libre 127
B. Le drame arthurien : l'apollinien face au dionysiaque 132
1. Arthur : personnage divin 133
a. La purification du personnage 133
b. Arthur survivance du Christ 136
2. L'ordre face à la démesure 137
a. « Taming the beast » 137
b. L'*hybris* d'Arthur 141
C. Une allégorie artistique 149
1. Les métafigures du poète 150
2. Le rôle de l'art et la question de la mimésis 158
3. Le tissage textuel et intertextuel 160
4. Soulever le voile des signes : une allégorie de la lecture 166
5. La représentation de l'irreprésentable 168
III. Matthew Arnold : légendes arthuriennes et tragédie 173
A. L'opposition binaire entre Iseult d'Irlande et Iseult de Bretagne 174
1. La beauté obscure face à la beauté lumineuse 174
a. Iseult la brune 174
b. Iseult la blonde 176
2. Une féminité inquiétante face à une féminité bienveillante 177
a. Iseult la ténébreuse 177
b. Iseult la bienveillante 181
3. La femme fatale face à la femme chaste 188

a. La femme sensuelle 188
b. La femme pure 190
B. « Tristram and Iseult » ou la tragédie du désir 191
1. L'*hybris* d'Eros 191
2. La souffrance et la mort : instruments de Némésis 194
a. Amour et souffrance 194
b. Amour et mort 197
3. « Tristram and Iseult » comme instrument de catharsis 199
a. La purgation du désir 199
b. Ambivalence de la catharsis 210

Chapitre III : Le renouveau de la sensualité 214
I. William Morris : la rhétorique du corps 217
A. La recréation d'un univers médiévalisant 218
1. la quête chevaleresque 219
2. la morale courtoise 221
3. la quête du Graal 229
B. La voix de la chair 238
1. Paroles de femme 239
a. La voix des silencieuses 239
b. La voix de l'intimité 243
c. La voix de la cause féminine 245
2. La rhétorique de la surface 249
a. Le plaidoyer du corps 249
b. Discours et surface 253
3. La voie du renoncement 261
a. Lancelot, un être passionné 262
b. Guenièvre, un être désexué 263
c. Le corps victime du surmoi culturel 268
4. Une écriture picturale 273
a. Des poèmes organisés en diptyques 273
b. Une écriture préraphaélite 276
II. Charles Algernon Swinburne : Camelot à l'épreuve de la destinée 283

A. L'influence de William Morris 283
1. Une multitude de références intertextuelles 284
2. Une écriture préraphaélite ? 298
B. La définition de l'héroïsme selon Swinburne : entre tragédie et stoïcisme 304
1. Balen, le parangon de la grandeur chevaleresque 304
2. L'amour transcendé par le destin 317
C. La religion de l'amour 331
1. Le culte de l'érotisme 331
2. Une harmonie cosmique avec la nature 338
3. La voix poétique comme voie d'éternité 345

Chapitre IV : Grandeur et décadence moderniste des personnages arthuriens 350
I. Wilfrid Scawen Blunt ou la philosophie orientale du désir 352
A. « La mort de Dieu » 353
B. La sagesse du corps 354
II. Thomas Hardy : volonté immanente contre volontés individuelles 359
A. Une forme hybride 360
1. « A mummers' play » 360
2. Des éléments traditionnels de la tragédie 361
3. Un drame bourgeois ? 365
B. De la passion à la possession 368
III. Maurice Baring : Camelot, entre monde des mortels et royaume des ombres 371
A. Des personnages « humains, trop humains » 372
B. Un univers spectral 377
IV. William Butler Yeats : l'angoisse du temps 380
A. L'*hybris* de Vivien 380
B. Le triomphe de la mort 383
V. Thomas Stearn Eliot ou la quête du sens 384
A. La ruine des civilisations 385
B. « La méthode mythique » 391
C. L'espoir en la résurrection 394

Conclusion 398

Annexes 405

Bibliographie 411

Sommaire 451

Index des tableaux et illustrations cités 458

INDEX DES TABLEAUX ET ILLUSTRATIONS CITES

Les tableaux sont indiqués en italiques alors que les illustrations sont entre guillemets.

A

Archer, James :
- *The Death of King Arthur*, 104
- « How King Arthur by the Meanes of Merlin Gate His Sword Excalibur of the Lady of the Lake », 134
- *The Parting of Arthur and Guinevere,* 123

B

Beardsley, Aubrey :
- « How Sir Tristram Drank of the Love Drink », 326

Burne-Jones, Edward :
- *The Beguiling of Merlin,* 131
- *Merlin and Nimuë,* 129
- *Sir Galahad,* 231

D

Dicksee, Frank :
- *Yseult,* 189

Doré, Gustave :
- « Cloister Scene », 124
- « Enid and the Countess », 97
- « The King's Farewell », 123
- « The Moonlight Drive », 122
- « Vivien and Merlin Repose », 128

Draper, Herbert :
- *Tristram and Iseult,* 328

Duncan, John :
- *Tristan and Isolde,* 334

Dyce, William :
- *Courtesy : Sir Tristram Harping to la Beale Isoud,* 142
- *Generosity : King Arthur Unhorsed Spared by Sir Launcelot,* 142-143
- *Hospitality : the Admission of Sir Tristram to the Fellowship of the Round Table,* 142
- *Mercy : Sir Gawain Swears to be Merciful and "Never be Against Ladies",* 142
- *Piety : the Knights of the Round Table Departing on the Quest for the Holy Grail*, 142
- *Religion : the Vision of Sir Galahad and his Company,* 142

F

Fortescue-Brickdale, Eleanor :
- *Guenevere,* 271

Frampton, Reginald :
- *Elaine,* 115

H

Hacker, Arthur :
- *The Temptation of Sir Percival,* 125

Hughes, Arthur :
- *Elaine with the Armour of Launcelot,* 115-116
- *Enid and Geraint,* 99
- *The Lady of Shalott,* 114
Hunt, William Holman :
- *The Lady of Shalott,* 108-111

K

King, Jessie M.
- « He Did Not Hear Her Coming As He Lay », 270-271
- « She Threw her Wet Hair Backward from Her Brow », 251-252

M

Maclise, Daniel :
- « Arthur in the Death Barge », 104
- « Arthur Obtains Excalibur », 102, 134
Morris, William :
- *Queen Guinevere,* 244-245

R

Rossetti, Dante Gabriel :
- *The Damsel of the Sanct Grael,* 235-236
- *The Holy Grail,* 235-236
- *How Sir Galahad, Sir Bors, and Sir Percival were Fed with the Sanc Grael but Sir Percival's Sister Died by the Way,* 235
- « King Arthur and the Weeping Queens », 252
- *King Arthur's Tomb : the Last Meeting of Lancelot and Guinevere,* 8, 261, 263, 266
- « The Lady of Shalott », 113-114
- *Launcelot at the Shrine of the Sanc Grael*, 288
- *Sir Galahad at the Ruined Chapel,* 237
- *Sir Launcelot in the Queen's Chamber,* 266
- *Tristram and Isolde Drinking the Love Potion,* 192-193

S

Sandys, Anthony Frederick :
- *La Belle Isolde,* 180-181
- *Vivien,* 200
- *Ysoude with the Love Philtre,* 178, 195
Siddal, Elizabeth :
- « The Lady of Shalott », 114-115
- *The Quest of the Holy Grail,* 397

W

Wallis, Henry :
- *Elaine,* 116
Waterhouse, John William :
- *The Lady of Shalott (Looking at Lancelot),* 111-112
- *Tristran and Isolde with the Potion,* 328