



HAL
open science

”The True and the False” : de la représentation de la vérité à celle de l’imaginaire dans les illustrations édouardiennes des Idylls of the King d’Alfred Tennyson (1859)

Hélène Aubriet

► **To cite this version:**

Hélène Aubriet. ”The True and the False” : de la représentation de la vérité à celle de l’imaginaire dans les illustrations édouardiennes des Idylls of the King d’Alfred Tennyson (1859). Littératures. Université de Lorraine, 2016. Français. NNT : 2016LORR0087 . tel-01754686

HAL Id: tel-01754686

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01754686>

Submitted on 9 Jul 2018

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.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



**UNIVERSITÉ
DE LORRAINE**



**Université de Lorraine - École Doctorale Stanislas
UFR Arts, Lettres et Langues - EA 2338 IDEA**

« *The True and the False* »

**De la représentation de la vérité à celle de l'imaginaire
dans les illustrations édouardiennes des *Idylls of the King*
d'Alfred Tennyson (1859)**

THÈSE

Présentée et soutenue publiquement le 7 juillet 2016 par Hélène Aubriet

Sous la direction de Colette Stévanovitch et Isabelle Gadoin

Jury

Laurent Bury	Professeur, Université Lumière – Lyon 2
Catherine Delyfer	Professeur, Université Jean Jaurès – Toulouse 2
Isabelle Gadoin	Professeur, Université de Poitiers
Fanny Gillet	Docteur, PRAG, INP – Toulouse-Labège
Laurence Roussillon-Constanty	Professeur, Université de Pau et des Pays de l'Adour
Colette Stévanovitch	Professeur, Université de Lorraine

Tome 1

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier Mme Colette Stévanovitch, qui a dirigé cette thèse de doctorat et qui suit mes recherches depuis ma maîtrise. Grâce à elle, j'ai appris à être exigeante et à prendre du recul face à mon travail. Je remercie également très sincèrement Mme Isabelle Gadoin, ma codirectrice, dont les conseils avisés et les encouragements m'ont permis de progresser et de persévérer. Je leur sais gré de leur patience durant ces six années.

Mes remerciements vont aussi aux membres du département d'anglais de l'Université de Lorraine, en particulier à M. John Bak, directeur du laboratoire IDEA, dont l'aide a grandement facilité mes recherches. Je suis aussi reconnaissante envers Mmes Claudine Armand, Nathalie Collé, Élise Louviot et M. André Kaenel pour l'intérêt qu'ils ont porté à ma thèse. Je n'oublie pas mes collègues de l'Université d'Artois, en particulier Mmes Catherine Cossu, Evelyne Jacquelin, Charlotte Lenoir et Joséphine Marie, qui m'ont apporté un soutien précieux.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude envers Mmes Marie-Thérèse Bernat et Anne Meyer, ainsi qu'à M. Yannick Boutier, pour leurs relectures attentives.

Merci à M. Ahmed El Kaladi, directeur de l'UFR de Langues Étrangères de l'Université d'Artois, de m'avoir permis d'occuper le poste d'ATER en anglais le temps de mener à bien mes recherches. Je remercie également le rectorat de l'Académie de Nancy-Metz, qui m'a octroyé un congé de formation professionnelle en 2012-2013.

Plus généralement, mais non moins sincèrement, merci à mes amis et aux personnes rencontrées au gré de séminaires qui m'ont encouragée dans mes recherches.

Merci à Virginie et à ma grand-mère, sans qui la thèse n'aurait jamais vu le jour.

Enfin, merci à Guillaume d'avoir été à mes côtés. Ce travail, qui n'aurait pas abouti sans son soutien indéfectible, lui est plus particulièrement dédié.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	1
SOMMAIRE	3
LISTE DES ILLUSTRATIONS	9
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	11
INTRODUCTION GÉNÉRALE	13
1. Présentation des <i>Idylls</i>	14
1.1. Le contexte du renouveau arthurien.....	14
1.2. Le succès des <i>Idylls</i>	15
1.3. Les conséquences des <i>Idylls</i> dans l'art arthurien	19
2. La place de l'illustration dans l'art arthurien édouardien	23
2.1. La continuation d'une tradition esthétique.....	23
2.2. Des œuvres dans l'air du temps grâce à l'essor de l'illustration.....	25
2.3. Présentation des ouvrages du corpus	29
3. Introduction aux <i>Idylls</i>	39
3.1. L'erreur : « Enid ».....	40
3.2. Au seuil de la faute : « Vivien ».....	44
3.3. Quand les erreurs, les fautes et les illusions s'entremêlent : « Elaine »..	47
3.4. Les conséquences de la faute : « Guinevere ».....	53
Conclusion et pistes de réflexion	56
4. Un inventaire des illustrations du corpus.....	57
4.1. « Enid »	57
4.2. « Vivien ».....	60
4.3. « Elaine ».....	61
4.4. « Guinevere »	63

Conclusion	68
5. État de la question	68
5.1. Un inventaire de l'art arthurien	68
5.2. Une étude en faveur de la période édouardienne	69
5.3. L'illustration des <i>Idylls</i>	71
5.4. La thématique dans les <i>Idylls</i> et leurs illustrations.....	72
5.5. Un premier classement des images en fonction de la thématique.....	74
6. Les problèmes méthodologiques à résoudre	77
6.1. La thématique retenue	77
6.2. Les enjeux de la relation texte-image dans le corpus.....	80
7. Méthode, problématique et buts	83
7.1. Méthode	84
7.2. Problématique	90
7.3. Buts	91
PARTIE I : IMAGE, LA TRANSPOSITION DE LA VÉRITÉ.....	95
Chapitre 1 : Montrer les obstacles à la vérité.....	97
1.1. La puissance des désirs personnels : le toucher et le corps.....	97
1.1.1. Ornaments du désir charnel.....	98
1.1.2. « Enid » : le « récit » visuel de la sensualité	105
1.1.3. Possessivité et pouvoir : le contrôle du corps	108
1.1.4. Comment posséder l'autre : le regard associé au toucher	113
1.1.5. L'amour-propre et la mélancolie exprimés par le corps défaillant	118
1.2. Les apparences trompeuses et les artifices de la parole	122
1.2.1. Couleurs et motifs : le sens moral suggéré par la tenue.....	123
1.2.2. L'œil trompeur : la dissimulation ou la mise en lumière	132
1.2.3. Discours et rumeurs	139
1.3. Les incidences : faire voir le déclin de l'individu sans le condamner	147

1.3.1. Le naufrage de l'être	148
1.3.2. La loyauté et la trahison : d'un détail décoratif à l'esprit du livre	157
Chapitre 2 : Suggérer la vérité	173
2.1. Narrer : la transposition de la voix du narrateur	174
2.1.1. Les points de vue similaires du narrateur et de l'illustrateur	175
2.1.2. Une histoire différente d'« Enid ».....	180
2.2. Témoigner : une vérité propre à chacun.....	185
2.2.1. « Elaine » : les déclarations indirectes	186
2.2.2. « Guinevere » : la dénonciation dans le chaos	192
2.2.3. Les voix accusatrices de « Guinevere » réduites au silence.....	204
Conclusion de la première partie.....	219
PARTIE II : IMAGERIE, LA TRANSPOSITION DE LA NORME.....	221
Chapitre 3 : Évoquer les sens pour (re)définir les êtres	223
3.1. Vertus et failles cachées de la vue.....	224
3.1.1. La lumière de l'ordre et de l'idéal.....	225
3.1.2. Dénoncer les excès de l'œil masculin	228
3.1.3. Corriger l'œil « externe » et favoriser l'œil « interne »	230
3.2. Le toucher : réaffirmer les normes de la sexualité féminine ?	233
3.2.1. La pureté féminine, une norme toujours valable.....	234
3.2.2. Vivien, la courtisane qui pervertit le corps et l'esprit de l'homme	243
3.2.3. Guinevere : condamner l'épouse pécheresse car voluptueuse ?	248
Chapitre 4 : Dépeindre et contester la loi patriarcale	263
4.1. L'épouse loyale et dévouée : une victime consentante dans les images ?	265
4.1.1. Une norme respectée et respectable	265
4.1.2. La dénonciation d'un asservissement ?.....	269
4.1.3. Une vision plus juste du mariage chez Jessie M. King.....	276
4.2. L'épouse adultère qui trahit l'institution.....	280

4.2.1. Être piégé dans un mariage malheureux	281
4.2.2. La religion comme correctif.....	285
4.2.3. Une rébellion justifiée contre la justice des hommes.....	292
4.3. La femme libre, une vraie menace ?	302
4.3.1. La légitimité du chevalier, modèle de masculinité, remise en cause .	303
4.3.2. Une vision la femme honorable toujours traditionaliste	308
4.3.3. Savoir et pouvoir : l'émergence des femmes redoutée	313
Conclusion de la deuxième partie	329
PARTIE III : IMAGINAIRE, LA TRANSPOSITION DU MONDE DE L'IMAGINATION	331
Chapitre 5 : Rendre hommage à l'art tout en évoquant son rapport à la vérité....	335
5.1. « Raconter des histoires » : les contes.....	335
5.1.1. <i>Telling stories</i>	336
5.1.2. ... <i>and story-telling</i>	340
5.2. Dissimuler ou informer : les chants et la musique	343
5.2.1. Le chant de la tromperie.....	344
5.2.2. De la transmission d'une information capitale.....	346
5.2.3. ... à la célébration des arts frères (« <i>sister arts</i> »).....	348
Chapitre 6 : Forger une image du passé	351
6.1. Les souvenirs au service d'un drame	352
6.1.1. Deux façons de représenter des souvenirs figés.....	353
6.1.2. Un monde irrémédiablement perdu.....	360
6.1.3. Arthur, le roi légendaire plutôt que le mari trompé	364
6.2. Bâtir la légende vivante de Camelot : la force de l'image merveilleuse...	369
6.2.1. La <i>fantasy</i> , l'art d'imaginer aux XIX ^e et XX ^e siècles	370
6.2.2. Les normes esthétiques d'une époque.....	375
6.2.3. Le merveilleux, une échappée hors de « Guinevere » et des <i>Idylls</i> ?.	380

Chapitre 7 : Suggérer les rêves et stimuler la rêverie du lecteur.....	387
7.1. Les rêves et rêveries, obstacles plutôt que voies d'accès à la vérité.....	388
7.1.1. Les personnages célestes qui faillissent ou chutent	388
7.1.2. Les errements des personnages terrestres	395
7.2. Stimuler l'imaginaire du lecteur.....	401
7.2.1. Symbole et symbolisme	402
7.2.2. S'évader de la lecture et voir d'autres histoires	409
Conclusion de la troisième partie.....	417
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	419
RÉFÉRENCES.....	429
1. Littérature victorienne et édouardienne	429
1.1. Réécritures de la légende arthurienne	429
1.2. Éditions illustrées de réécritures arthuriennes.....	429
1.3. Autres écrits victoriens et édouardiens	431
2. Études critiques sur Tennyson et les <i>Idylls of the King</i>	433
3. Études critiques sur l'art préraphaélite et les illustrations de Tennyson.....	436
3.1. Les Préraphaélites	436
3.2. Sur Eleanor Fortescue Brickdale.....	437
3.3. Sur Florence Harrison	438
3.4. Sur Jessie M. King	438
3.5. Sur John Byam Shaw	439
3.6. L'illustration à la période victorienne et édouardienne.....	439
4. La culture victorienne et édouardienne	442
4.1. Art et culture	442
4.2. Le renouveau gothique et la tradition médiévale	444
5. La société victorienne et édouardienne	446
6. Les relations intermédiales.....	447

7. La narration, la perception et la définition de la vérité	449
7.1. Éléments de narratologie.....	449
7.2. La perception et la définition de la vérité.....	449

LISTE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1 « A knight, lady and dwarf » (JBS GE1F)
Fig. 2 « So Enid took his charger » (JBS GE2)
Fig. 3 « In mild obedience » (JBS GE3)
Fig. 4 « Kiss'd her climbing » (JBS GE4)
Fig. 5 « To make her beauty vary » (EFB GE1)
Fig. 6 « Enid » (EFB GE2)
Fig. 7 « Yniol's rusted arms » (EFB GE3)
Fig. 8 « They rode » (EFB GE4)
Fig. 9 « And many past » (EFB GE5)
Fig. 10 « At which the King had gazed » (EFB MV1)
Fig. 11 « My tender rhyme » (EFB MV2)
Fig. 12 « The charm » (EFB MV3)
Fig. 13 « Sir Lancelot » (EFB MV4F)
Fig. 14 « Hollow Oak » (EFB MV5)
Fig. 15 « Stript off the case » (JMK LE1F)
Fig. 16 « Then came the hermit out » (JMK LE2)
Fig. 17 « Kiss'd the hand » (JMK LE3)
Fig. 18 « And gave the naked shield » (JMK LE4)
Fig. 19 « Elaine » (EFB LE1)
Fig. 20 « To her tower » (EFB LE2)
Fig. 21 « But to be with you » (EFB LE3)
Fig. 22 « Two brethren » (EFB LE4)
Fig. 23 « Farewell, fair lily » (EFB LE5)
Fig. 24 « None with her » (JMK G1F)
Fig. 25 « Under groves » (JMK G2)
Fig. 26 « Golden Hair » (JMK G3)
Fig. 27 « And near him the sad nuns » (JMK G4)
Fig. 28 « It was their last hour » (JBS G1F)
Fig. 29 « From the sea » (JBS G2)
Fig. 30 « He gave them charge » (JBS G3)
Fig. 31 « There, an Abbess » (JBS G4)
Fig. 32 « Betwixt her best Enid, and lissome Vivien » (EFB G1)
Fig. 33 « It was their last hour » (EFB G2)
Fig. 34 « Before the coming » (EFB G3)
Fig. 35 « A naked child » (EFB G4)
Fig. 36 « As in the golden days » (EFB G5)
Fig. 37 « The sombre close » (EFB G6)

- Fig. 38 « Queen Guinevere had fled the court » (FH G1F)
- Fig. 39 « It was their last hour » (FH G2)
- Fig. 40 « The flickering fairy-circle » (FH G3)
- Fig. 41 « The spirits » (FH G4)
- Fig. 42 « A darkness » (FH G5)
- Fig. 43 « He gave them charge » (FH G6)
- Fig. 44 « We needs must love the highest » (FH G7)
- Fig. 45 Couverture et page de titre d'*Elaine* (JMK)
- Fig. 46 Couverture de *Guinevere* et de *Geraint and Enid* ; page de titre de *Geraint and Enid* (JBS)
- Fig. 47 Couverture des *Idylls of the King* (EFB)
- Fig. 48 Couverture des *Idylls of the King* (EFB)
- Fig. 49 Page de titre des *Idylls of the King* (EFB)
- Fig. 50 Cadre d'une illustration des *Idylls of the King* (EFB)
- Fig. 51 Couverture de *Tennyson's Guinevere and Other Poems* (FH)
- Fig. 52 Deuxième de couverture de *Tennyson's Guinevere and Other Poems* (FH)
- Fig. 53 Page de titre de *Tennyson's Guinevere and Other Poems* (FH)
- Fig. 54 Table des illustrations de *Tennyson's Guinevere and Other Poems* (FH)
- Fig. 55 Bandeau de « Guinevere » (FH)
- Fig. 56 Cul-de-lampe de « Guinevere » (FH)
- Fig. 57 « She threw her wet hair backward from her brow » (« The Defence of Guenevere », JMK)
- Fig. 58 « Nor any brings me the sweet flowers that lie / So thick in the gardens »
(« The Defence of Guenevere », JMK)
- Fig. 59 Page de titre de « King Arthur's Tomb » (JMK)
- Fig. 60 « He did not hear her coming as he lay » (« King Arthur's Tomb », JMK)
- Fig. 61 Bandeau de « The Defence of Guenevere » (FH)
- Fig. 62 « Nevertheless you, O Sir Gauwaine, lie » (« The Defence of Guenevere », FH)
- Fig. 63 « Guinevere » (« [Sir Launcelot and] Queen Guinevere: A Fragment », EFB)

LISTE DES ABRÉVIATIONS

BB : « Balin and Balan » (Alfred Tennyson)

CA : « The Coming of Arthur » (Alfred Tennyson)

DG : « The Defence of Guenevere » (William Morris)

E : « Epilogue—To the Queen » (Alfred Tennyson)

G : « Guinevere » (Alfred Tennyson)

GE : « Geraint and Enid » (Alfred Tennyson)

KAT : « King Arthur's Tomb » (William Morris)

LE : « Lancelot and Elaine » (Alfred Tennyson)

LT : « The Last Tournament » (Alfred Tennyson)

MG : « The Marriage of Geraint » (Alfred Tennyson)

MV : « Merlin and Vivien » (Alfred Tennyson)

PA : « The Passing of Arthur » (Alfred Tennyson)

SLQG : « Sir Launcelot and Queen Guinevere » (Alfred Tennyson)

INTRODUCTION GÉNÉRALE

En 1931, la branche locale d'Alnwick rattachée au *London College of Music* décerne un prix en diction à Kitty Woods¹. Celle-ci reçoit en récompense un exemplaire de *Tennyson's Guinevere and Other Poems* illustré par Florence Harrison. Il appartient à la collection *Beautiful Poems*² (1923) de Blackie and Son, maison d'édition spécialisée dans les classiques de la littérature anglaise, la littérature jeunesse et les *reward books*, ces livres de prix offerts par les établissements à leurs élèves les plus méritants³. L'exemplaire de la lauréate est une réédition abrégée de *Tennyson's Guinevere and Other Poems*, un ouvrage destiné à un public adulte, publié pour la première fois en 1912, et dont l'esthétisme fait la fierté de Blackie. La maison d'édition tient en haute estime son illustratrice (aussi parfois poète), « for her verses had a romantic and magic quality that appealed to all ages. The same qualities showed in her illustrations, which were much in the Pre-Raphaelite tradition. Her sense of colour was characteristic and outstanding »⁴.

Le classique de Blackie est aussi un classique littéraire, car il contient une sélection de huit œuvres composées par le poète le plus emblématique du siècle précédent, Alfred, Lord Tennyson (1809-1892). Le recueil se compose notamment de « Guinevere » (1859), « Sir Galahad » et « Morte D'Arthur » (1842), trois poèmes qui évoquent quelques uns des héros charismatiques de la geste arthurienne. « Guinevere » s'impose d'emblée comme l'œuvre la plus représentative d'Alfred Tennyson puisqu'elle inaugure le volume de 1912 et sa réédition abrégée. Le poème, tiré des *Idylls of the King* (1859), a connu un succès retentissant à sa publication. Pourtant, il ne fait pas l'apologie de l'amour entre la reine et le meilleur chevalier d'Arthur ; au contraire, il évoque les conséquences dévastatrices de l'adultère sur le royaume. La couverture conçue par Florence Harrison montre une femme enchaînée à un amour qui pèse sur sa conscience (fig. 51). La morale est donc sauvée autant dans l'ouvrage de 1912 que dans le livre de prix.

Blackie a donc associé la poésie victorienne d'Alfred Tennyson à l'art édouardien de Florence Harrison⁵. En dépit du demi-siècle qui sépare la publication de ce texte de la

¹ Notre exemplaire de l'ouvrage est celui de Kitty Woods. En face de la page de faux-titre a été collée l'étiquette émanant du *London College of Music* faisant état de cette distinction.

² Alfred Tennyson, *Tennyson's Guinevere and Other Poems*, illustré par Florence Harrison (London : Blackie & Son, 1912).

³ Agnes Anna Coventry Blackie, *Blackie and Son, 1809-1959: A Short History of the Firm* (London ; Glasgow : Blackie & Son, 1959), 38.

⁴ *Ibid.*, 51.

⁵ On reviendra incessamment sur la définition du terme « édouardien » qui sert de cadre à cette étude.

conception de l'image, ce livre illustré, l'un des fleurons de la maison d'édition, ne fait pas figure d'exception. D'autres ouvrages mettant en image les poèmes des *Idylls* font également l'objet de publications (et de rééditions) durant les deux premières décennies du XX^e siècle. Le cycle arthurien d'Alfred Tennyson est une source d'inspiration inépuisable pour les artistes depuis sa parution en 1859.

1. Présentation des *Idylls*

1.1. Le contexte du renouveau arthurien

Le médiévisme, le désir de faire revivre et d'honorer les accomplissements artistiques, socioculturels et éthiques de l'époque médiévale, a vu le jour à la fin du XVIII^e siècle en Grande-Bretagne sous l'impulsion de l'*Antiquarianism*, du renouveau de la pensée médiévale dans le roman gothique par exemple (ce que Michael Alexander appelle « imaginative revival »¹) et du romantisme. Il émerge en réaction à une société redéfinie par la Révolution industrielle. Le médiévisme est un élan vers un passé rassurant qui prend appui sur la société médiévale, un ordre social régi par un système stable de classes². Tous les domaines culturels et artistiques sont affectés par cet engouement. En littérature, on retiendra évidemment le nom de Sir Walter Scott avec *Ivanhoe* (1819), roman emblématique des *Waverley Novels*. *The Broad Stone of Honour, or Rules for the Gentleman of England* (1822) de Kenhelm Digby exhorte ses contemporains à adopter le code d'honneur du chevalier. Sur le plan architectural, Horace Walpole inaugure le style gothique avec la transformation de son château de Strawberry Hill (sa résidence de 1747 à 1796), qu'il orne d'un cloître, de vitraux, de meubles et d'ornements directement inspirés des abbayes et des églises³. En 1820, l'enthousiasme pour l'architecture néogothique est à son comble ; on considère que le *Gothic(k)* appartient au patrimoine national et que la variante insulaire en est la forme la plus accomplie⁴. Le nouveau palais de Westminster, détruit par un incendie en 1834, est reconstruit et décoré dans le style néogothique. Le bâtiment rappelle ainsi à tous la longévité et la puissance des institutions du pays, dont les

¹ Michael Alexander, *Medievalism: The Middle Ages in Modern England* (New Haven : Yale University Press, 2007), xxii.

² Inga Bryden, « The Arthurian Legacy », in *The Arthur of the English: The Arthurian Legend in Medieval English Life and Literature*, éd. par William Raymond Johnston Barron (Cardiff : University of Wales Press, 1999), 252.

³ Veronica Ortenberg, *In Search of the Holy Grail: The Quest for the Middle Ages* (London : Hambledon Continuum, 2007), 53.

⁴ *Ibid.*, 55. On renverra le lecteur aux ouvrages de Charles Eastlake et de Kenneth Clark, qui étudièrent les premiers ce renouveau. Charles L. Eastlake, *A History of the Gothic Revival* (London : Longmans, Green, 1872). Kenneth Clark, *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste* (New York : Charles Scribner's Sons, 1929).

fondements remontent au X^e siècle¹. La salle de Robe (*Robing Room*) abrite des représentations d'un personnage qui est en passe de devenir le héros national : Arthur. La pièce est ornée de bas-reliefs en bois sculptés par Henry Armstead et, surtout, de fresques murales (1851-1854) exécutées par William Dyce, inspirées du *Morte D'Arthur* de Thomas Malory (1485), qui retrace en détail la destinée du roi et de son royaume. Arthur et les chevaliers du prestigieux ordre de la Table ronde deviennent les champions britanniques de la foi, du patriotisme et de la noblesse de cœur, comme en témoigne par exemple la peinture murale *Mercy: Sir Gawain swears to be merciful and 'never be against ladies'*. Le mythe, employé aux XVI^e et XVII^e siècles pour stimuler le sentiment nationaliste ou pour légitimer les dynasties au pouvoir, est ainsi ravivé².

Le médiévisme a logiquement conditionné le retour en force du roi Arthur³. Le contexte de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle se prête à la recherche historique, folklorique ou littéraire sur la Matière de Bretagne. Le *Morte D'Arthur* est un cas d'école en la matière. Tombé dans l'oubli pendant près de deux siècles, il est réédité en 1817 par le poète romantique et poète lauréat Robert Southey. Les sources ressurgissent et abondent⁴. Les écrivains s'intéressent d'abord à la figure du roi et à sa réalité historique⁵, particulièrement dans les années 1830-1840⁶. Dès les années 1850, l'intérêt se déplace vers les histoires sentimentales évoquées sous la forme de poèmes⁷, tendance qui perdure tout au long de la seconde moitié du XX^e siècle.

1.2. Le succès des *Idylls*

Lorsque les *Idylls* paraissent en 1859, la Matière de Bretagne est connue d'un public plutôt averti⁸. Un an auparavant, William Morris a publié *The Defence of*

¹ Alexander, *Medievalism*, 127.

² Ortenberg, *In Search of the Holy Grail*, 146.

³ « Eighteenth-century Antiquarianism, Romanticism and Medievalism, as part of the Gothic Revival, set the conditions for a major Arthurian revival in the nineteenth century. » Inga Bryden, *Reinventing King Arthur: The Arthurian Legends in Victorian Culture* (Aldershot : Ashgate, 2005), 18. De plus, la légende était tombée en disgrâce entre le XVI^e et le XVIII^e siècle en grande partie en raison de ses liens avec le catholicisme et la dynastie des Stuart. Christine Poulson, *The Quest for the Grail: Arthurian Legend in British Art, 1840-1920* (Manchester : Manchester University Press ; St. Martin's Press, 1999), 8-12.

⁴ Roger Simpson, *Camelot Regained: The Arthurian Revival and Tennyson, 1800-1849* (Cambridge : D.S. Brewer, 1990), 221.

⁵ Christine Poulson cite en exemple l'ouvrage de Joseph Ritson, *Life of King Arthur*, écrit en 1803 mais publié en 1825. Poulson, *The Quest for the Grail*, 12.

⁶ Bryden, *Reinventing King Arthur*, 95.

⁷ *Ibid.*, 95-96.

⁸ Les classiques étaient accessibles au public, mais il fallut attendre les *Idylls* pour que la légende soit connue du plus grand nombre. Rebecca Cochran, « William Morris: Arthurian Innovator », in *The Arthurian Revival: Essays on Forms, Tradition, and Transformation*, éd. par Debra N. Mancoff (New York : Garland, 1992), 78.

*Guenevere*¹, recueil de poésie dans lequel on trouve quatre poèmes arthuriens ; mais l'œuvre ne trouve pas son public, car ce dernier est déconcerté par un monde médiéval violent qui s'éloigne du monde idéalisé de Walter Scott ou de Thomas Carlyle².

Toutefois, Alfred Tennyson a contribué à la redécouverte et à la popularisation de la légende avec les poèmes « The Lady of Shalott »³ (1832, republié en 1842), ainsi que « Sir Launcelot and Queen Guinevere », « Morte d'Arthur » et « Sir Galahad », qui apparaissent dans *Poems*⁴ (1842). Le recueil assure la renommée du poète, grâce notamment aux poèmes tels que « Locksley Hall », « Ulysses », mais aussi « The Lady of Shalott ».

D'après son fils Hallam⁵, Alfred Tennyson avait l'intention d'écrire un cycle arthurien depuis vingt ans déjà lorsqu'il entreprit ses *Idylls*, mais il hésitait sur la forme poétique que celui-ci devait prendre⁶. Selon John Eggers, le poète était confronté à deux difficultés. D'une part, il cherchait la forme poétique la plus apte à rassembler un ensemble de sources et de sujets aussi hétéroclites que la Matière de Bretagne. D'autre part, il pensait que le grand public n'était pas encore prêt à apprécier la littérature arthurienne ; aussi proposa-t-il dans un premier temps ses poèmes arthuriens dans *Poems*, volume qui connut un vif succès⁷.

Pour les quatre poèmes qui composent les *Idylls*, « Enid », « Vivien », « Elaine » et « Guinevere » dans leur ordre d'apparition, Alfred Tennyson s'inspire en grande partie du *Morte D'Arthur*⁸, mais exploite également d'autres sources⁹. Il choisit les épisodes et les personnages les plus attrayants de la légende¹⁰ et articule son recueil autour de quatre

¹ William Morris, *The Defence of Guenevere and Other Poems* (London : Bell and Daldy, 1858). On dénombre « The Defence of Guenevere », « King Arthur's Tomb », « Sir Galahad, A Christmas Mystery » et « The Chapel in Lyonesse ».

² Cochran, « William Morris: Arthurian Innovator », 77.

³ Dans le poème, la dame, victime d'un sort qui la contraint à vivre recluse et à tisser les scènes du monde extérieur à travers un miroir, abandonne son ouvrage à la vue de Lancelot. Consciente que mort va s'ensuivre à la suite de sa transgression, elle se rend à Camelot en barque pour y retrouver celui qui a provoqué sa perte.

⁴ Alfred Tennyson, *Poems* (London : E. Moxon, 1842).

⁵ Hallam Tennyson, *Alfred, Lord Tennyson: A Memoir by His Son*, vol. 1 (London : Macmillan, 1897), 414. Tennyson donna à son fils le nom de son meilleur ami de jeunesse, Arthur Henry Hallam, qui succomba à une hémorragie cérébrale en 1833 à l'âge de 22 ans. Son souvenir est commémoré dans l'élégie « In Memoriam A.H.H. » (1850).

⁶ Lorsqu'il commença la rédaction d'une autre idylle, « The Holy Grail », le poète déclara à son fils : « At twenty-four I meant to write an epic or a drama of King Arthur ». Hallam Tennyson, *Alfred, Lord Tennyson: A Memoir by His Son*, vol. 2 (London : Macmillan, 1897), 89.

⁷ John Philip Eggers, *King Arthur's Laureate; A Study of Tennyson's Idylls of the King* (New York : New York University Press, 1971), 5.

⁸ Simpson, *Camelot Regained*, 225.

⁹ John Eggers cite de nombreux matériaux employés, « Anglo-Saxon social customs, bardic ideals, classical myths, Welsh myths, Victorian ethics, renaissance imagery, and many Arthurian legends ». Eggers, *King Arthur's Laureate*, 7.

¹⁰ J.M. Gray, *Thro' the Vision of the Night: A Study of Source, Evolution, and Structure in Tennyson's Idylls of the King* (Montreal : McGill-Queen's University Press, 1980), 5.

héroïnes. Dans sa première idylle, le poète vante la fidélité et le courage d'Enid lorsque son mari Geraint, un preux chevalier très passionnel et très irascible, l'emmène en quête d'aventures pour reconquérir l'honneur qu'il pense avoir perdu. Dans « Vivien », la perfide jeune femme provoque la disparition de Merlin, qui a succombé à ses charmes. Dans la troisième idylle, Elaine, une toute jeune fille vivant éloignée de la cour à Astolat, meurt d'amour pour Lancelot. Enfin, « Guinevere » relate les remords éprouvés par la reine, qui a fui la cour après la révélation de son adultère. Les intrigues sont donc moins axées sur les prouesses du roi et de ses chevaliers que sur les histoires sentimentales qui agitent le royaume. D'ailleurs, de l'avis de M. Shaw, les idylles sont même plutôt osées pour leur époque, car elles parlent d'adultère et de séduction¹.

Alfred Tennyson commence la rédaction du recueil par « Nimuë », plus tard rebaptisée « Vivien », en février 1856², avant de poursuivre par « Enid » ; les deux idylles sont alors imprimées sous le titre *Enid and Nimuë, The True and the False* à l'été 1857³. Puis, en juillet 1857, il s'attelle à « Guinevere », qu'il termine au début de l'année 1858⁴. Enfin, il commence la rédaction d'« Elaine » durant l'été 1858. Au printemps 1859, les quatre idylles sont prêtes à être publiées⁵.

Le recueil est, dans l'ensemble, favorablement accueilli par la critique⁶. Dans une lettre datée du 20 juillet 1859 destinée au poète, le duc d'Argyll déclare : « The applause of the 'Idylls' goes on crescendo, and so far as I can hear without exceptions. Detractors are silenced⁷. » L'ouvrage se vend à 10 000 exemplaires la première semaine de sa parution⁸. L'œuvre est réimprimée au bout de six mois, les 40 000 livres disponibles à la vente ayant tous été écoulés. Entre le premier et le deuxième volet des *Idylls* (1869), on comptabilise pas moins de six réimpressions⁹. Grâce à elles, Alfred Tennyson, poète

¹ M. Shaw, « Tennyson and His Public, 1827-1859 », in *Tennyson*, par D.J. Palmer (London : G. Bell, 1973), 83.

² L'idylle est achevée en un mois. Tennyson changea le prénom de Nimuë par celui de Vivien à la publication du poème. On reviendra sur les raisons de cette modification.

³ Tennyson, *Alfred, Lord Tennyson*, 1897, 1:414 et 418.

⁴ *Ibid.*, 1:419 et 424.

⁵ *Ibid.*, 1:428 et 436.

⁶ Les plus élogieuses étaient celles du *Spectator*, *Edinburgh* et *Quarterly* d'après Hallam Tennyson. *Ibid.*, 1:443-44. On renverra le lecteur à l'article de M. Shaw, qui contient des extraits de critiques publiées à la sortie du recueil. Shaw, « Tennyson and His Public », 83.

⁷ Tennyson, *Alfred, Lord Tennyson*, 1897, 1:450.

⁸ Shaw, « Tennyson and His Public », 82. Donald Read précise cependant que la popularité du poète déclina dans les années 1880. Le public s'était lassé des idylles suivantes, qu'il trouvait parfois trop « mielleuses ». Donald Read, *England, 1868-1914: The Age of Urban Democracy* (London ; New York : Longman, 1979), 90. Par ailleurs, selon son fils, le poète avait également conscience que les critiques n'appréciaient plus ses derniers poèmes arthuriens. Tennyson, *Alfred, Lord Tennyson*, 1897, 1:588.

⁹ Anthony H. Harrison, « Arthurian Poetry and Medievalism », in *A Companion to Victorian Poetry*, éd. par Richard Cronin, Alison Chapman, et Anthony H. Harrison (Oxford : Blackwell, 2002), 247.

lauréat depuis 1850, popularise la légende pour de bon¹. Le recueil devient un classique de la littérature. Selon la formule de John Eggers, « [i]t was read, memorized, and lived »².

Ce succès tient à la fois à l'approche poétique adoptée et à ses protagonistes. Alfred Tennyson réussit à atteindre un large public grâce à une œuvre qui repose en grande partie sur sa forme proche du roman et de la prose³. De plus, le poète a su transformer des personnages légendaires en des hommes et des femmes dotés d'une personnalité complexe à laquelle les Victoriens peuvent s'identifier⁴. Le choix des titres, d'abord des noms de femmes (jusqu'en 1870) puis de couples, est assez éloquent à ce propos⁵. Ses héros sont confrontés à des choix ou des actes lourds de sens, propices à émouvoir le lecteur. Enfin et surtout, les *Idylls* reflètent les valeurs des classes moyennes supérieures victoriennes⁶. Ces dernières constituent d'ailleurs le lectorat du poète⁷. Alfred Tennyson touche aussi un public plus féminin, ainsi que le révèle la remarque de F. Harrison formulée à l'égard des *Idylls* dans *Tennyson, Ruskin, Mill and Other Literary Estimates* (1899). L'auteur estime ainsi que l'œuvre de Thomas Malory découverte par Robert Southey, le précédent poète lauréat, y a été « émasculée pour devenir une leçon de

¹ « Tennyson brought Arthurian materials to a large reading public rather than insisting on an elite literary model accessible only to the educated few ». Linda K. Hughes, « Tennyson's Urban Arthurians: Victorian Audiences and the "City Built to Music" », in *King Arthur through the Ages*, éd. par Valerie M. Lagorio, vol. 2 (New York : Garland, 1990), 46. Même si ses lecteurs avaient déjà eu un avant-goût de ses poèmes arthuriens dans *Poems* (1842), les tenants et les aboutissants de la Matière de Bretagne n'étaient encore pas tout à fait connus du grand public, si bien que les critiques accompagnaient leurs analyses des *Idylls* d'explications à ce propos. Shaw, « Tennyson and His Public », 83.

² Eggers, *King Arthur's Laureate*, 53.

³ Herbert Tucker définit le recueil comme « a book that looks and feels like a work of fiction in so many respects: its physical size and shape; its mode of third-person narrative omniscience, governing four extended episodes whose sequence suggests a novel-like seriality; its domestic and marital focus, signaled by the eponymous heroine titles; and above all its author's ambition to bring traditionary materials home by conforming antique legend to contemporary ethical and narrative canons. » Herbert F. Tucker, « Trials of Fiction: Novel and Epic in the Geraint and Enid Episodes from *Idylls of the King* », *Victorian Poetry* 30, n° 3/4 (1992) : 442-43.

⁴ « Tennyson struck a cord of familiarity—in feeling, in words, in sentiment—that encouraged his readers to see the modern soul in the medieval knight and lady, a habit of interpretation that had endured from the earliest days of the Gothic Revival in literature. » Debra N. Mancoff, « "Pure Hearts and Clean Hands": The Victorian and the Grail », éd. par Dhira B. Mahoney (New York : Garland, 2000), 449. Le même sentiment apparaît également dans l'analyse d'Inga Bryden, mais, d'une façon plus générale, elle considère que cela n'est pas uniquement spécifique à la poésie de Tennyson : « [T]here is an emphasis throughout nineteenth-century Arthurian literature on the flawed nature of Arthurian knights; cast as fallible men rather than saints, they seem more directly related to the Victorian gentleman or aspiring gentleman ». Bryden, « The Arthur of the English », 76.

⁵ Simpson, *Camelot Regained*, 249.

⁶ Poulson, *The Quest for the Grail*, 245.

⁷ M. Shaw rappelle à ce propos que les critiques littéraires enthousiastes de l'époque sont représentatives des goûts des classes moyennes supérieures. En outre, il pense que l'œuvre ne fit pas mouche auprès des couches les plus populaires de la société, en dépit de toutes les rééditions abordables proposées à la vente. Shaw, « Tennyson and His Public », 85.

morale »¹ destinée à des jeunes filles vertueuses. L'aspect moralisateur, sur lequel on reviendra, est en effet essentiel aux *Idylls* et à son public.

1.3. Les conséquences des *Idylls* dans l'art arthurien

Avant 1850, peu d'œuvres d'art dépeignant la légende arthurienne ornent les murs des expositions. Le thème est encore confidentiel ; mais lorsqu'ils sont présentés à la *Royal Academy*, les tableaux inspirés de la Matière de Bretagne sont (déjà) principalement tirés de « The Lady of Shalott »². La situation évolue cependant durant cette décennie cruciale.

Après le palais de Westminster qui abrite les fresques de William Dyce, c'est au tour de la toute nouvelle bibliothèque et salle de débat de la *Oxford Union* à Oxford³ (connue aujourd'hui sous le nom de *Old Debating Hall*) d'être parée de détrempe inspirées essentiellement du *Morte D'Arthur*. Elles sont exécutées par un trio d'artistes déterminant dans l'histoire de l'art arthurien (et de l'art victorien) : Dante Gabriel Rossetti, William Morris et Edward Burne-Jones, rejoints par Val Prinsep, Arthur Hughes, John Pollen et R.S. Stanhope. Ces trois premiers artistes sont les grands noms du mouvement préraphaélite, qui a émergé avec fracas sur la scène artistique britannique en 1848. Prenant pour référence les peintres antérieurs à Raphaël, ce qui est à ses débuts la « Fraternité Préraphaélite » fustige alors la formule esthétique de son temps (notamment sa tendance à l'affectation), et défend une peinture qui restitue avec authenticité le sujet du tableau et les sentiments de l'artiste⁴. Leurs sources d'inspiration sont surtout bibliques et littéraires ; elles comportent de nombreux auteurs, dont Alfred Tennyson, qui figure dans leur liste de héros « immortels »⁵. À l'instar de leurs compatriotes victoriens, les

¹ Cité dans Alan Lupack, « Popular Images Derived from Tennyson's Arthurian Poems », *Arthuriana* 21, n° 2 (2011) : 92.

² Poulson, *The Quest for the Grail*, 45. Voir également Simpson, *Camelot Regained*, 251-52.

³ Les locaux se trouvent à Frewin Court.

⁴ William Michael Rossetti, l'un des premiers biographes du mouvement, résume ainsi les premiers principes préraphaélites : « They hated the lack of ideas in art, and the lack of character; the silliness and vacuity which belong to the one, the flimsiness and make-believe which result from the other. They hated those forms of execution which are merely smooth and prettyish, and those which, pretending to mastery, are nothing better than slovenly and slapdash, or what the PRBs called 'sloshy'. Still more did they hate the notion that each artist should not obey his own individual impulse, act upon his own perception and study of Nature, and scrutinize and work at his objective material with assiduity before he could attempt to display and interpret it ». William Michael Rossetti, *The Germ: Thoughts Towards Nature in Poetry, Literature and Art; Being a Facsimile Reprint of the Literary Organ of the Pre-Raphaelite Brotherhood, Published in 1850* (London : E. Stock, 1901), 7. Parmi tous les titres constituant une impressionnante bibliographie préraphaélite, on recommandera plus particulièrement celui de Danielle Bruckmuller-Genlot, qui a été notre ouvrage de référence en la matière. Danielle Bruckmuller-Genlot, *Les Préraphaélites : 1848-1884. De la révolte à la gloire nationale* (Paris : Armand Colin, 1994).

⁵ William Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, vol. 1 (London : Macmillan, 1905), 159. L'admiration pour le poète se poursuit en dépit de la dissolution de la Confrérie, chez les anciens « confrères » comme chez les nouveaux sympathisants du courant préraphaélite. En 1853, Edward Burne-Jones, tout jeune étudiant à Oxford, demanda à William Morris d'apprendre par cœur « Sir

Préraphaélites sont attirés par le Moyen Âge, qui représente un univers aux antipodes de la société industrialisée du XIX^e siècle.

L'approche des Préraphaélites est radicalement différente de celle adoptée par Willam Dyce, qui purge les épisodes perçus comme les plus immoraux du récit médiéval en ne mentionnant jamais l'adultère de la reine ou de Tristan¹. En effet, son texte source, le *Morte D'Arthur*, a beau vanter les exploits des chevaliers de la Table ronde, il souffre d'une réputation sulfureuse, puisqu'il relate également les aventures sexuelles de ses protagonistes. L'œuvre fait même l'objet de réécritures². À Oxford, l'avènement et le départ d'Arthur sont certes représentés, mais les artistes font la part belle aux histoires d'amour passionnées (Guinevere faisant obstacle à Launcelot dans la quête du Graal, Nenyve emprisonnant Merlin sous un rocher...)³. Cette différence de mœurs va s'avérer déterminante dans l'art arthurien de l'époque.

Durant les années 1850, la poésie d'Alfred Tennyson gagne progressivement du terrain. En 1857, à la suite du succès de *Poems* (1842), une nouvelle édition paraît à l'initiative d'Edward Moxon, l'éditeur d'Alfred Tennyson, qui sollicite huit artistes réputés, dont à nouveau trois Préraphaélites, Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt et John Everett Millais⁴. Parmi les 55 illustrations ornant le volume, 6 portent sur des sujets arthuriens. « The Lady of Shalott » fait l'objet d'une âpre bataille entre ces deux derniers artistes⁵ ; « Sir Galahad » est illustré par Dante Gabriel Rossetti.

Galahad » dans l'intention de fonder un ordre de jeunes hommes célibataires dédié au chevalier. Voir Poulson, *The Quest for the Grail*, 74.

¹ Poulson, *The Quest for the Grail*, 27-28.

² Simpson, *Camelot Regained*, 205.

³ Dans cette étude, nous avons choisi de ne pas franciser les noms des personnages, mais de conserver les noms propres d'Alfred Tennyson. Par ailleurs, l'orthographe des prénoms variant selon les auteurs et les artistes, nous avons choisi de respecter ces différences.

⁴ George Somes Layard, *Tennyson and His Pre-Raphaelite Illustrators: A Book About a Book* (London ; Boston : E. Stock ; Copeland and Day, 1894), 4. Le poète semble s'être montré quelque peu mal à l'aise face à la réédition de ses premiers poèmes. Comme l'explique Beckie Lewis, Alfred Tennyson avait pris ses distances avec son image de poète romantique depuis sa nomination en tant que poète lauréat. Becky Wingard Lewis, « A Conflict of Intentions: Tennyson versus Pre-Raphaelite Illustrators », in *Collecting the Pre-Raphaelites: The Anglo-American Enchantment*, éd. par Margaretta Frederick Watson (Aldershot, England ; Brookfield, Vermont : Ashgate, 1997), 175.

⁵ En effet, Dante Gabriel Rossetti reproche à William Holman Hunt de s'être accaparé un sujet qu'ils ont tous les deux à cœur d'illustrer. Ils finissent par trouver un terrain d'entente. William Holman Hunt illustre le moment où le sort s'abat sur l'héroïne, tandis que son confrère met en scène l'arrivée de la dame sur sa barque à Camelot. Poulson, *The Quest for the Grail*, 180-81.

Les *Idylls* ont un impact immédiat et profond sur l'art arthurien¹. Dès 1860, on dénombre huit tableaux accrochés aux murs des différentes expositions. Huit autres suivent en 1861, dont cinq sont exposés à la *Royal Academy*². Il s'agit généralement d'œuvres de petite taille qui privilégient largement l'aspect sentimental plutôt que moralisant des *Idylls*³. La légende d'Alfred Tennyson devient tout simplement le gagne-pain des artistes. Produire ou acheter une œuvre inspirée des poèmes est signe de bon goût artistique et moral⁴.

L'illustration n'est pas en reste. En 1860, l'*Art Union of London* organise un concours pour illustrer le recueil, qui est remporté par Paolo Priolo⁵. Trois ans plus tard, c'est au tour d'Amy Butts de publier ses propres illustrations⁶. La légende d'Alfred Tennyson est ensuite illustrée par Gustave Doré, dont la réputation dépasse les frontières françaises. Chaque poème, qui contient neuf illustrations, est publié séparément en 1867 (à l'exception d'« Enid » qui paraît un an plus tard) chez Edward Moxon. Les volumes remportent un certain succès commercial⁷ et sont réédités grâce à la notoriété de l'artiste⁸. Illustrer les *Idylls* est tout simplement un honneur pour Julia Margaret Cameron. La photographe victorienne sait qu'associer son nom à celui du poète sur la couverture d'un ouvrage va lui assurer la postérité⁹. Pourtant, le résultat n'est pas à la hauteur de ses attentes. L'éditeur Henry S. King n'avait retenu que deux reproductions de petite taille des clichés « Arthur » et « Elaine » dans ce qui est connu sous le nom de *Cabinet Edition* (1874)¹⁰. Aussi, la photographe publie de son côté un ouvrage composé de deux volumes

¹ *Ibid.*, 144, 203, 209 et 216. On renverra également le lecteur aux deux catalogues de Christine Poulson, qui répertorient les œuvres d'art arthuriennes (à l'exception de l'illustration). Christine Poulson, « Arthurian Legend in Fine and Applied Art of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries: A Catalogue of Artists », *Arthurian Literature* 9 (1989) : 81-142. Christine Poulson, « Arthurian Legend in Fine and Applied Art of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries: A Subject Index », *Arthurian Literature* 10 (1990) : 111-34.

² Beverly Taylor, « Victorian Camelot and the Pictorial Imagination », in *Moderne Artus-Rezeption, 18.-20. Jahrhundert*, éd. par Kurt Gamerschlag (Göppingen : Kümmerle, 1991), 53-54.

³ Poulson, *The Quest for the Grail*, 45.

⁴ *Ibid.*, 206-7.

⁵ Pour les conditions du concours, voir Paolo Priolo, *Illustrations of Alfred Tennyson's Idylls of the King*, éd. par The Art Union of London (London : The Art Union, 1863).

⁶ Amy Butts, *Sixteen Illustrations to the Idylls of the King* (London : Day & Son, 1863).

⁷ June Steffensen Hagen, *Tennyson and His Publishers* (London : Macmillan, 1979), 113.

⁸ Barbara Tapa Lupack et Alan Lupack, *Illustrating Camelot* (Woodbridge : D.S. Brewer, 2008), 17.

⁹ En 1874, le poète, alors voisin de la photographe sur l'île de Wight, lui rend visite pour lui demander si elle accepterait de fournir des photographies inspirées des *Idylls*. Celles-ci seraient transformées en gravures sur bois pour un ouvrage qui composerait le douzième volume des *Collected Works*. Dans une lettre datée du 29 novembre 1874, Julia Margaret Cameron écrit à Alfred Tennyson : « Now you know Alfred that I know it is immortality to be bound up with you, and that although I bully you I have a corner of worship for you in my heart & so I consented—I have worked for three months putting all my zeal and my energy to my high task. » Brian Hinton, *Illustrations by Julia Margaret Cameron of Alfred Lord Tennyson's Idylls of the King and Other Poems* (Freshwater Bay : Julia Margaret Cameron Trust, 2004), 1.

¹⁰ Alfred Tennyson, *Idylls of the King, The Works of Alfred Tennyson*, illustré par Julia Margaret Cameron, vol. 5-7, 10 vol., *The Cabinet Edition* (London : Henry S. King, 1874).

(publiés respectivement en décembre 1874 et mai 1875) regroupant les photographies qu'elle avait sélectionnées¹.

Autre conséquence des *Idylls* sur le monde de l'art et de l'art arthurien, celles-ci sont une source d'inspiration pour les artistes femmes qui percent progressivement dans le milieu². On citera en exemple Elizabeth Siddal, qui produit des illustrations de « The Lady of Shalott » dès 1852, mais aussi Sophie Anderson, dont le tableau *Elaine* (1870, Walker Art Gallery, Liverpool) est la première œuvre féminine à entrer dans un musée public en 1871³.

Les *Idylls* sont parfois exploitées jusqu'à saturation, comme le révèle cette remarque formulée par le critique du *Art Journal* à l'occasion de l'exposition de la *Society of Female Artists* de 1868 : « Poor Elaine, is she yet, season after season, to suffer more at the hands of tyros? Female artists seem to have a weakness for this ready-made sentiment. In kindness the painters shall be nameless who have desecrated the Laureate's verse⁴. » Profaner la légende d'Alfred Tennyson, voilà qui renseigne le lecteur d'hier et d'aujourd'hui sur l'appréciation d'un art féminin jugé sentimentaliste, sur l'estime dont jouit Alfred Tennyson, ainsi que sur la présence des *Idylls* dans la peinture. Le poète fait sans conteste partie des auteurs dont l'œuvre a considérablement influencé l'art arthurien⁵. Entre 1850 et 1869, une soixante d'œuvres arthuriennes, principalement inspirées d'Alfred Tennyson, sont accrochées aux murs des expositions⁶.

Les *Idylls* éveillent l'intérêt du public et des artistes pour la littérature arthurienne, bien que certains ne voient en elles qu'une pâle version de la légende médiévale accommodée à la sauce victorienne, tel le critique Sydney Colvin, qui se dit « terriblement déçu » (« grievous[ly] disappoint[ed] ») : « In spite of their sustained and their subtle filagree finish of execution and many exquisite passages, we felt they were but tame drawing-room versions of the great Arthur legends, versions into which the taint of the

¹ Julia Margaret Cameron, *Illustrations to Tennyson's Idylls of the King and Other Poems*, 2 vol. (London : Henry S. King, 1874).

² « A less polemical Tennyson protagonist proved to be Elaine from the *Idylls*. Her companions in that work, Enid and Guinevere, were also frequent subjects among female artists both prominent and obscure, though the morally questionable Vivien was conspicuously absent from women's output. » Pamela Gerrish Nunn, « Between Strong-Mindedness and Sentimentality: Women's Literary Painting », *Victorian Poetry* 33, n° 3-4 (1998) : 440. Voir également Muriel Whitaker, *The Legends of King Arthur in Art* (Woodbridge : D.S. Brewer, 1990), 221.

³ Deborah Cherry, *Painting Women: Victorian Women Artists* (London ; New York : Routledge, 1993), 100.

⁴ *Art Journal* (March 1, 1868), 46. Cité dans Nunn, « Between Strong-Mindedness and Sentimentality », 441.

⁵ Muriel Whitaker écrit à ce propos : « On the nineteenth-century revival of Arthurian legend the greatest single influence was Alfred Tennyson ». Whitaker, *The Legends of King Arthur in Art*, 207.

⁶ *Ibid.*, 214.

Victorian age and of Victorian ethics had passed with paralysing effect¹. » Deux camps d'artistes s'opposent alors durant la seconde moitié du XIX^e siècle : d'un côté, ceux attirés par les *Idylls*, une version moderne, accessible au plus grand nombre, aux accents sentimentaux et moralisateurs ; de l'autre, ceux, dont un grand nombre de Préraphaélites, qui se tournent vers Thomas Malory ou d'autres sources médiévales considérées comme plus authentiques². Richard Altick voit aussi là une marque de snobisme : se référer à des écrits médiévaux difficiles d'accès plutôt qu'à la version de « monsieur tout le monde » permet à ces artistes de revendiquer une autre légende, plus élitiste et surtout plus libérée³, un point qui retiendra notre attention.

2. La place de l'illustration dans l'art arthurien édouardien

2.1. La continuation d'une tradition esthétique

La littérature et l'art arthuriens poursuivent leur évolution tout au long du XIX^e siècle. Dans les arts, la légende se décline sous une multitude de formes : tableaux, tapisseries, vitraux, etc. Signe que les mœurs évoluent, les amours passionnelles et adultères remportent davantage de succès à la charnière des XIX^e et XX^e siècles. Par exemple, l'histoire de Tristram et Iseult se popularise, débarrassée de l'étiquette immorale qui lui collait dans les années 1850-1870, grâce à l'opéra de Wagner (joué pour la première fois en Allemagne en 1865 mais seulement en 1882 en Grande-Bretagne). Elle orne aussi progressivement de nombreux objets d'art de nature variée⁴. La légende d'Arthur poursuit sa mutation pour s'imprégner de l'esprit « fin de siècle » : l'intérêt pour la chute ou la mort du roi trahit l'angoisse d'un empire en perte de vitesse. La légende se

¹ Sidney Colvin, *Memories and Notes* (New York : Scribner's Sons, 1921), 66. Cité dans Shaw, « Tennyson and His Public », 86.

² En 1855, Edward Burne-Jones et William Morris découvrirent *Le Morte D'Arthur*, dont Dante Gabriel Rossetti chantait les louanges durant l'exécution des fresques arthuriennes à Oxford. Le recueil médiéval devint leur œuvre arthurienne de référence. Du reste, William Morris n'était pas sans réserves à l'égard de la poésie tennyssonienne du temps de ses études. À la parution de « Gareth and Lynette », il fit ce commentaire cinglant : « We all know pretty well what it will be, and I confess I don't look forward to it. » Sans surprise, certains Préraphaélites se mirent à écrire leurs propres arthuriades. Si Dante Gabriel Rossetti s'en tint à un poème inachevé, « God's Graal » (1858), William Morris composa ses poèmes arthuriens publiés dans *The Defence of Guenevere*, ainsi que les fragments « In Arthur's House », « The Maying of Queen Guenevere », « Palomydes' Quest » et « St Agnes' Convent ». À ce propos, voir Fiona MacCarthy, *William Morris: A Life for Our Time* (London : Faber and Faber, [1994] 1995), 58 et 61 et Norman Kelvin, éd., *The Collected Letters of William Morris*, vol. 1 (Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1984), 169.

³ Richard D. Altick, *Paintings from Books: Art and Literature in Britain, 1760-1900* (Columbus : Ohio State University Press, 1985), 345.

⁴ Poulson, *The Quest for the Grail*, 160-161 et 171.

décline aussi au théâtre¹. Les créations artistiques à grande échelle ou exposées au grand public (fresques, tableaux, vitraux) laissent place à des œuvres plus intimes de plus petites dimensions. Les livres, jadis employés pour des lectures collectives, se parent d'illustrations et deviennent des objets personnels contemplés par une seule personne à la fois².

L'illustration est intimement liée à l'essor de la vogue arthurienne. Mieux encore, elle est vectrice de nouveauté dans l'art et l'art arthurien. Julia Margaret Cameron impose la photographie comme un art. Avec le *Morte Darthur* mis en image par Aubrey Beardsley (1893-1894), la légende devient inquiétante, pis, provocante. Ses images suggestives (à la limite de la pornographie pour ses détracteurs) ainsi que ses personnages androgynes et languides, marquent les esprits et laissent apparaître l'esprit décadent de la fin de siècle grâce au dessin en noir et blanc reposant sur la ligne et sur de vastes aplats de noir.

D'après Debra Mancoff, le nombre de livres arthuriens illustrés a triplé entre 1890 et 1910, en comparaison à celui des ouvrages produits entre 1840 et 1890³. À notre connaissance, il n'existe pas de liste exhaustive d'ouvrages illustrés arthuriens publiés en Grande-Bretagne au début du XX^e siècle, mais la liste de *gift books* (ces livres précieux que l'on offre ou que l'on s'offre)⁴, dressée par Michael Felmingham dans *The Illustrated Gift Book, 1880-1930*⁵, fournit quelques indications à ce propos. À l'exclusion des poèmes arthuriens d'Alfred Tennyson, les textes médiévaux ou modernes ainsi que leurs réécritures sont variés. On citera *The High History of the Holy Graal*, la traduction de Sebastian Evans de *Perceval le Gallois ou le conte du Graal*, illustrée par Jessie M. King (1903), *Aucassin et Nicolette* (1913), un fabliau picard souvent associé à la geste arthurienne, mis en image par Katharine Cameron et Jessie M. King. Thomas Heath Robinson (le frère de l'illustrateur William Heath Robinson) illustre *Una and the Red Cross Knight* (1905). *The Defence of Guenevere* de William Morris fait l'objet de deux ouvrages illustrés, l'un par Jessie M. King (1904), l'autre par Florence Harrison (1914). Le *Morte D'Arthur* et ses adaptations pour un public juvénile réapparaissent

¹ Bryden, « The Arthur of the English », 263.

² Debra N. Mancoff, *The Return of King Arthur: The Legend Through Victorian Eyes* (New York : H.N. Abrams, 1995), 135.

³ Debra N. Mancoff, *The Arthurian Revival in Victorian Art* (New York : Garland, 1990), 264.

⁴ Frederick Faxon propose cette définition : « These volumes were intended as gifts, and were such that they might ornament the drawing-room table of the most fastidious without offence either to mind or eye. » Frederick W. Faxon, *Literary Annuals and Gift Books: A Bibliography, 1823-1903* ([Boston : Boston Book Co., 1912] Pinner : Private Libraries Association, 1973), xxi.

⁵ La liste, non exhaustive, regroupe 2 500 *gift books* publiés entre 1880 et 1930 en Grande-Bretagne et aux États-Unis. On compte 77 livres arthuriens britanniques, dont (seulement ?) 18 sont illustrés par des femmes. Michael Felmingham, *The Illustrated Gift Book, 1880-1930: With a Checklist of 2 500 Titles* (Aldershot : Scolar Press, 1988).

régulièrement¹. Par exemple, le très populaire Sir William Russell Flint fournit 48 aquarelles à la *Medici Society*, qui publie son édition du canon médiéval entre 1910 et 1911².

2.2. Des œuvres dans l'air du temps grâce à l'essor de l'illustration

2.2.1. Les origines d'un tel succès

Selon Richard Altick, entre 10 000 et 12 000 huiles sur toile ayant des sujets littéraires ont été peintes entre 1760 et 1900³ et le déclin de ce genre coïncide avec l'âge d'or de l'illustration (ou plutôt l'un des âges d'or) que Michael Felmingham situe entre 1880 et 1930, à une époque où les grandes œuvres littéraires victoriennes tombent dans le domaine public⁴. La popularité de l'image littéraire s'explique par le succès de la lecture en tant que passe-temps⁵, succès qui ne se dément pas à l'époque édouardienne⁶. La lecture d'œuvres littéraires reste cependant le loisir des classes supérieures, en particulier des femmes⁷. Les maisons d'édition s'efforcent alors de fournir des livres de qualité pour un public capable d'en apprécier la valeur littéraire et esthétique.

L'illustrateur a longtemps été sujet à la critique. D'un côté, les auteurs voulaient défendre leur seule autorité sur leurs œuvres. Ils dénonçaient le caractère perturbateur des images au cours de la lecture, ou pensaient parfois que celles-ci étaient mal placées dans le texte⁸. De l'autre, l'illustrateur ne pouvait prétendre être l'égal d'un peintre ou d'un sculpteur : il n'existait pas de formation ni de société spécifique ; certains considéraient

¹ Par exemple, Arthur Rackham illustre *Morte D'Arthur, Stories of King Arthur* (1905). Comme le font remarquer Alan Lupack et Barbara Tapa Lupack, les illustrations et le texte avaient pour ambition de révéler le valeureux chevalier qui sommeillait en chaque garçon. Lupack et Lupack, *Illustrating Camelot*, 155. Sur les illustrations arthuriennes pour enfants, voir notamment l'article d'Andrew Lynch, « *Le Morte Darthur for Children: Malory's Third Tradition* », in *Adapting the Arthurian Legends for Children: Essays on Arthurian Juvenilia*, par Barbara Tapa Lupack (New York : Palgrave Macmillan, 2004).

² Si certains critiques saluent son travail, d'autres se plaignent que ses aquarelles ne soient pas adaptées à l'œuvre. À l'occasion de la sortie du deuxième volume, le critique du *Burlington Magazine* s'exclame : « [A]las! As usual, the illustrations are of the same distressing Lyceum-stage kind as heretofore, and completely dispel the visions which the perusal of Malory in a beautifully printed edition might be expected to arouse. Woodcut, whether plain or coloured, is the only possible accompaniment to such type as this. » Ce commentaire est d'autant plus intéressant que le journaliste associe l'œuvre à une technique déjà pratiquée au Moyen Âge, la gravure sur bois. « *Le Morte D'Arthur* », *The Burlington Magazine* 19, n° 102 (1911) : 365.

³ Le critique avance plusieurs raisons à cela : dans les années 1860, les sujets avaient été épuisés et les illustrations littéraires et « littérales » manquaient de profondeur, si bien qu'au début du XX^e siècle, elles étaient désuètes. Altick, *Paintings from Books*, 3, 236-241 et 245.

⁴ Felmingham, *The Illustrated Gift Book*, 29.

⁵ Richard D. Altick, *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900* (Chicago : University of Chicago Press, 1957).

⁶ John Boynton Priestley, *The Edwardians* (London : Heinemann, 1970), 122.

⁷ Anthony Sutcliffe, « Culture in the Scepter'd Isle », in *A Companion to Early Twentieth-Century Britain*, par Chris Wrigley (Oxford : Blackwell, 2003), 487.

⁸ Sybille Pantazzi, « Author and Illustrator: Images in Confrontation », in *A History of Book Illustration: 29 Points of View*, éd. par Bill Katz (Metuchen, N.J. ; London : The Scarecrow Press, 1994), 587 et 591.

l'illustration comme une pratique commerciale qui vendait de l'art en série ; elle était autant un « tremplin » qu'un « lieu de relégation » pour celui qui voulait percer dans les hautes sphères de l'art¹. Toutefois, entre 1800 et 1850, l'illustrateur britannique acquiert un statut presque égal à celui de l'auteur². En effet, grâce aux artistes préraphaélites de la première génération, l'illustration acquiert ses lettres de noblesse en tant que forme d'art³. Bien que la publication de l'édition dite « Moxon » des *Poems* de 1842 ait été un échec commercial⁴, l'ouvrage, riche de 55 images, est généralement considéré comme la pierre angulaire de l'illustration⁵. Dans ce luxueux volume surgit l'idée que l'illustrateur n'est pas un simple exécutant transposant un texte en image. Il est un artiste-critique qui met en lumière certains aspects particuliers de l'œuvre littéraire. Parfois même, d'autres significations étrangères au texte surgissent de son illustration⁶. Par ailleurs, grâce aux avancées techniques (notamment de la gravure sur bois)⁷, l'illustration connaît un premier âge d'or dans les années 1860. L'introduction de la photogravure, qui permet de reproduire avec plus de fidélité le dessin de l'artiste⁸, puis une meilleure maîtrise de la quadrichromie à la fin du siècle, mènent à un second âge d'or de l'illustration à la charnière des deux siècles.

2.2.2. Un nouveau support raffiné...

L'illustration pénètre les sphères du grand art lorsque des ouvrages qui lui sont consacrés apparaissent. Dans *Of the Decorative Illustration of Books Old and New* (1896), Walter Crane, l'un des grands praticiens de l'illustration, déclare que l'image est une étape ressourçante dans la lecture :

¹ Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur (1830-1880) : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, 2^e éd. ([Paris : Messene, 1996] Genève : Droz, 2005), 140, 172 et 170. On conseillera cette étude au lecteur désireux d'en apprendre davantage sur la condition d'illustrateur au XIX^e siècle.

² Edward Hodnett, *Five Centuries of English Book Illustration* (Aldershot : Scolar Press, 1988), 107.

³ Simon Houfe, *The Dictionary of British Book Illustrators and Caricaturists, 1800-1914: With Introductory Chapters on the Rise and Progress of the Art* (Woodbridge : Antique Collectors' Club, 1978), 90.

⁴ Sur 10 000 exemplaires disponibles (au prix d'une guinée et demi), 7 790 n'avaient pas été écoulés à la mort d'Edward Moxon en 1858. Lewis, « A Conflict of Intentions », 176-77.

⁵ Malcolm Salaman décrit l'édition comme « the herald of a glorious and ever-memorable period of British book-illustration ». Après la publication de cet ouvrage, l'illustration devient un passage obligé pour les artistes les plus connus. Malcolm C. Salaman, *British Book Illustration Yesterday and to-Day*, éd. par Geoffrey Holme (London : The Studio, 1924), 17 et 19. Simon Houfe déclara à propos de l'ouvrage : « Moxon was to remain a rich mine for Pre-Raphaelite followers. The 'Lady of Shalott' and other themes appear and reappear from Burne-Jones to Fortescue Brickdale. » Houfe, *The Dictionary of British Book Illustrators and Caricaturists, 1800-1914*, 94.

⁶ « [N]o great Pre-Raphaelite illustrator ever fails to interpret intelligently or add significantly to the written word with which it is associated ». Gregory R. Suriano, *The Pre-Raphaelite Illustrators: The Published Graphic Art of the English Pre-Raphaelites and Their Associates, with Critical Biographical Essays and Illustrated Catalogues of the Artists' Engraved Works* (New Castle, Del. ; London : Oak Knoll Press ; British Library, 2000), 32.

⁷ Hodnett, *Five Centuries of English Book Illustration*, 143.

⁸ *Ibid.*, 187-88.

In a journey through a book it is pleasant to reach the oasis of a picture or an ornament, to sit awhile under the palms, to let our thoughts unburdened stray, to drink of other intellectual waters, and to see the ideas we have been pursuing, perchance, reflected in them.¹

Si l'artiste illustre l'œuvre avec intelligence, il est même parfois plus proche du lecteur que ne l'est l'auteur. Outre sa capacité à accompagner la lecture, l'illustration constitue un pilier majeur dans l'élaboration et l'appréciation du livre-objet, au même titre que le papier et la couverture. Cette conception du livre héritée de William Morris² transparaît dans l'une des critiques des *Idylls* de 1911, l'un des ouvrages du corpus illustré par Eleanor Fortescue Brickdale :

We have commented elsewhere in this number on the drawings executed by Miss Brickdale for this edition of "The Idylls of the King," and it only remains for us therefore to say that the reproductions of them seem to us to be very satisfactory, but we think the border used as a setting for all of them is rather too obtrusive and detracts from the effectiveness of the pictures. In other respects the get-up of the volume is excellent; the type though not large is clear and restful, and the binding at once pleasing and appropriate to the contents.³

L'illustration atteint alors son but lorsque, intégrée dans un ouvrage bien conçu, elle concilie l'esthétique et l'interprétation littéraire. En ce sens, Eleanor Fortescue Brickdale semble avoir relevé le défi si l'on se fie à une autre critique du magazine *Studio* :

Very charming in all her pictures is the refreshing sense of green fields and rivers—with a very elaborate and much-worked method she succeeds in retaining in all her glimpses of the country the sensation of a genuine and unfaded impression. This in itself contributes not a little to the poetry of her style in the interpretation of a great poem.⁴

Reléguer l'illustration à une simple image séduisante qui parsème un livre reviendrait à renier son rôle fondamental, qui est de signaler au lecteur les enjeux du texte et même de l'inciter à appréhender l'œuvre sous de nouveaux angles⁵, une mission parfois secondaire face au succès de certains livres luxueux⁶. Le *gift book* est fort distingué dans une demeure édouardienne. L'ouvrage n'est pas destiné à la lecture ; il procure du plaisir à

¹ Walter Crane, *Of the Decorative Illustration of Books Old and New* (London : G. Bell, 1896), 17.

² « This highly original sense of a book as a composite of quasi-architectural elements had great influence not just on the productions of Morris's own Kelmscott Press in the 1890s. It motivated the English private presses. It percolated through to influence the avant-garde in Europe in the 1920s and 1930s. » MacCarthy, *William Morris*, 267-68.

³ « Reviews and Notices », *Studio* 54 (octobre 1911) : 143-44. La marge des illustrations dont il est question consiste en des entrelacs dorés finement ciselés se finissant en feuillage. Elle fait plus de deux centimètres de large.

⁴ « Studio Talk [article consacré aux *Idylls* illustrées par Eleanor Fortescue Brickdale] », *Studio* 54, n° 224 (1911) : 143-44.

⁵ « [L]a notion d'illustration doit aussi être comprise comme un processus dynamique, comme un élément qui interagit dans l'imaginaire de la lecture et du texte, et non comme un objet autonome ou une image fixe, arrêtée, isolée. » Kaenel, *Le métier d'illustrateur*, 17.

⁶ Felmingham, *The Illustrated Gift Book*, 32.

son propriétaire qui l'apprécie comme un bel objet décoratif¹. Le beau livre reflète le bon goût et la culture de son propriétaire, qui appartient le plus souvent aux classes moyennes supérieures, comme l'explique Lorraine Kooistra : « The contemporary link between poetry and painting in the unattainable realm of fine art added further impetus to the middle-class desire to own the symbolic goods of the sister arts in the miniaturized form offered by decorative art². » D'ailleurs, le magazine *Bookman* annonce la sortie des *Idylls* illustrées par Eleanor Fortescue Brickdale dans la rubrique « art publications »³.

2.2.3. ... à la gloire de l'artiste

À l'époque édouardienne, l'illustrateur a toutes les cartes en mains pour prospérer. Non seulement il bénéficie des avancées de la technique, mais le marché est dynamique : le public est en demande d'illustrations. Le livre devient la vitrine des talents de l'artiste. Une publicité du *Morte Darthur* illustré par Sir William Russell Flint, étalée sur toute une page de *Bookman* 40 (face p. 272), vante les mérites de l'artiste et du livre. L'ouvrage atteint le statut d'une œuvre d'art, justifiant par la même occasion son prix très élevé de 63 £ : « even such a sum as that, if you have it to spare, is a small sum to pay for so fine a piece of artistry ». Les illustrations de William Russell Flint lui valent son titre de noblesse⁴. Peu importe alors si l'illustrateur ou ses compositions ne s'accordent pas toujours à l'esprit du texte. C'est le cas des *Idylls* de Gustave Doré, qui n'a très certainement pas lu les poèmes⁵. Le nom de Doré accolé à celui de Tennyson est à lui seul un argument de vente.

L'illustration est également un tremplin artistique pour les femmes. Bien que celles-ci aient travaillé dans ce milieu depuis la fin du XVIII^e siècle, elles étaient réduites à copier des créations destinées à être reproduites⁶. Toutefois, la demande grandissante en illustration pour les livres et les magazines de l'époque victorienne leur permet de devenir

¹ *Ibid.*, 2 et 5. D'ailleurs, le livre d'Eleanor Fortescue Brickdale constitue un excellent cadeau pour Noël : « This edition of Tennyson's *Idylls* with its clear, legible type, its tasteful binding, and above all its dozen charming illustrations in colour by Miss Fortescue Brickdale, will doubtless prove one of the most popular gift books of the present season. » « Reviews and Notices. *Idylls of the King*. By Alfred Lord Tennyson. Illustrated in colour by Eleanor Fortescue Brickdale (London : Hodder and Stoughton). », *Studio* 63 (Oct. 1913-Jan. 1915) : 238.

² Lorraine Janzen Kooistra, « The Illustrated Enoch Arden and Victorian Visual Culture », *Journal of Pre-Raphaelite Studies* 14 (2005) : 46.

³ « Art publications: *Idylls of the King*. Illustrated in Colour by Eleanor Fortescue Brickdale », *Bookman* 40 (1911) : 40.

⁴ Felmingham, *The Illustrated Gift Book*, 31.

⁵ Il minore les personnages féminins au profit de paysages sublimes dans lesquels il est passé maître. Whitaker, *The Legends of King Arthur in Art*, 223-25. La méconnaissance du texte est flagrante dans « Guinevere's Flight to Amelsbury » tirée de « Guinevere ». La fuite de la reine ressemble plus ici à une balade nocturne.

⁶ Clarissa Campbell Orr, « Introduction », in *Women in the Victorian Art World*, éd. par Clarissa Campbell Orr (Manchester : Manchester University Press, 1995), 12-13.

des illustratrices à part entière, plus particulièrement à la charnière des XIX^e et XX^e siècles¹.

Les ouvrages du corpus sont une excellente synthèse de cet état des lieux de l'illustration édouardienne. Leurs artistes, dont trois femmes, ont atteint la renommée grâce à ce marché destiné aux catégories sociales les plus aisées.

2.3. Présentation des ouvrages du corpus

Les *Idylls* sont régulièrement publiées au début du XX^e siècle, ce que l'on appelle plus communément l'époque édouardienne, celle qui retiendra notre attention. Celle-ci débute en 1901, lorsqu'Édouard VII succède à Victoria, et se termine théoriquement en 1910, à la mort de celui-ci. Toutefois, comme de nombreux historiens², on prolongera cette période jusqu'à 1914 afin de cerner le caractère de ces ouvrages qui n'appartiennent pas au XIX^e siècle, ni ne sont affectés par la Première Guerre mondiale. En effet, le conflit est un traumatisme qui sonne progressivement, mais sûrement, le glas des idéaux chevaleresques³. Par ailleurs, il touche terriblement le milieu de l'illustration, qui ne s'en remet jamais véritablement en termes humains et économiques⁴. Support de masse par son omniprésence dans les livres et dans la presse, l'illustration est par la suite supplantée par le cinéma et la radio⁵. Avec la guerre, l'imagerie arthurienne est celle d'un temps révolu ; la page est tournée. Les ouvrages étudiés ici représentent donc une sorte d'épilogue des *Idylls* en image.

Ont été retenus dans ce corpus les ouvrages qui mettent en image au moins l'un des quatre poèmes du recueil d'Alfred Tennyson, et qui contiennent plus d'une illustration. En effet, il existe de nombreuses rééditions des *Idylls*, mais qui ne comportent qu'une seule illustration (généralement un frontispice), voire aucune. Or nous souhaitons ici étudier les illustrations des poèmes qui se présentent sous la forme de séquence, ce qu'on appellera aussi un « récit » visuel élaboré par les artistes. La liste des ouvrages (que l'on espère exhaustive) est assez restreinte. Elle se compose de six livres illustrés publiés entre 1903 et 1912 que l'on présentera chronologiquement et par artiste. Chacun des illustrateurs étudiés est plus ou moins directement rattaché au Préraphaélitisme⁶, ce qui

¹ Hodnett, *Five Centuries of English Book Illustration*, 225.

² Cette dénomination a été donnée rétrospectivement par les historiens qui avaient connaissance du bouleversement engendré par la Première Guerre mondiale. David Powell, *The Edwardian Crisis: Britain, 1901-14* (New York : St. Martin's Press, 1996), vii.

³ Mark Girouard, *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman* (New Haven : Yale University Press, 1981), 290. *The Romance of King Arthur and His Knights of the Round Table*, illustré par Arthur Rackham et publié par Macmillan en 1917, clôt cette vague d'illustration en couleur de la légende.

⁴ Felmingham, *The Illustrated Gift Book*, 29 et 67.

⁵ Lisa Tickner, *Modern Life and Modern Subjects: British Art in the Early Twentieth Century* (New Haven : Yale University Press, 2000), 81.

⁶ L'histoire du mouvement pourrait être succinctement abordée sous les trois phases de son évolution définie par William Fredeman : la Confrérie, le Mouvement Préraphaélite et le Préraphaélitisme. Jan Marsh et

n'a rien d'étonnant si l'on prend en considération la définition de l'illustration arthurienne britannique de Muriel Whitaker :

From 1870 to 1940, the predominant influence on Arthurian illustration was Pre-Raphaelitism. Landscapes recreated with botanical accuracy, neo-Gothic furnishings, bright colors, complexity of pattern and symbol, and sensuously beautiful women were the illustrator's stock in hand.¹

En outre, les éditeurs entretiennent le lien intrinsèque entre Alfred Tennyson et les Préraphaélites, des peintres-poètes, et l'auteur des *Idylls*, un poète-peintre. En effet, l'étiquette de peintre-poète a été attribuée aux Préraphaélites en raison de leur originalité, leur inventivité et leur capacité à faire surgir des sentiments dans leurs œuvres picturales, généralement inspirées d'œuvres littéraires². Inversement, les poèmes d'Alfred Tennyson ont souvent été abordés sous l'angle pictural³. De plus, beaucoup de Préraphaélites victoriens ont mis en image les *Idylls*, ou l'ensemble de l'œuvre arthurienne d'Alfred Tennyson, malgré le désamour flagrant de William Morris, Edward Burne-Jones et Dante

Pamela Gerrish Nunn proposent une présentation en trois générations d'artistes, qui correspondent assez bien à ces phases. La première est celle des artistes actifs au milieu du XIX^e siècle, et qui sont animés des principes artistiques définis dans *The Germ*, la revue de la Fraternité. La seconde génération prolonge la première avec des peintres actifs dans les années 1860 et 1870, tandis que la dernière génération incorpore des artistes nés dans les années 1870 actifs au début de l'ère édouardienne. Progressivement accepté dans les années 1850, le courant mue dans les années 1860 et 1870 sous l'influence de l'Esthétisme. Les sujets sociaux sont abandonnés au profit d'allégories. Les artistes puisent leur inspiration dans l'art italien. La vision du passé s'apparente plus à un rêve ou à un *romance* qu'à une reconstitution historique, notamment dans les peintures d'Edward Burne-Jones. La troisième génération, qui émerge peu après la mort de Gabriel Dante Rossetti, remet l'œuvre de ce dernier au goût du jour. En parallèle, toujours sous l'égide d'Edward Burne-Jones, l'art préraphaélite se retranche du monde moderne, et est influencé par la vague symboliste de la fin de siècle. Elle pénètre également d'autres sphères artistiques comme l'illustration et les arts appliqués, sous l'influence du mouvement *Arts and Crafts*. William E. Fredeman, *Pre-Raphaelitism: A Bibliocritical Study* (Cambridge : Harvard University Press, 1965), 1. Jan Marsh et Pamela Gerrish Nunn, *Women Artists and the Pre-Raphaelite Movement* (London : Virago, 1989), 14-20.

¹ Muriel Whitaker, « Book Illustration (British) », in *New Arthurian Encyclopedia*, éd. par Norris J. Lacy (London : St. James, 1991), 45.

² Kate Flint rappelle que l'expression « poetical painters » a été employée par John Ruskin pour décrire les Préraphaélites. Kate Flint, *The Victorians and the Visual Imagination* (Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2000), 200. Évoquant les fresques arthuriennes d'Oxford, William Bell Scott déclarait qu'elles étaient « plus des poèmes que des images ». Cité dans Elizabeth Brewer, « Medieval and Arthurian Subjects in the Work of the Pre-Raphaelites », *BAM* 45 (1994) : 812.

³ Condé Pallen décrit ainsi les *Idylls* : « Like any other picture, it has its colouring, its lights and its shadows, massing effects here, softening its points there, with its foreground and its background, yet the whole breathing the same organic inspiration. » Condé Benoist Pallen, *The Meaning of the Idylls of the King: An Essay in Interpretation* (New York : American Book Co., 1904), 17.

Gabriel Rossetti pour l'arthuride du poète lauréat¹. À l'époque édouardienne, les artistes choisis pour illustrer les *Idylls* appartiennent à la troisième génération préraphaélite.

2.3.1. Elaine et Guinevere de Jessie M. King (1903)

*Elaine*² et *Guinevere*³ sont deux ouvrages publiés par George Routledge and Sons en 1903⁴. Ils appartiennent à la série *The Broadway Booklets* composée de quatre titres (les deux autres étant *The Morte D'Arthur*, le poème d'Alfred Tennyson, et *The Rubáiyát of Omar Khayyám*, à l'époque un classique de l'ouvrage illustré). Il s'agit de livres de poche contenant chacun un poème orné de quatre illustrations en noir et blanc exécutées par Jessie M[arion]. King (1875-1949), bien que son nom ne soit pas mentionné sur la couverture ni sur la tranche de l'ouvrage (fig. 45).

Jessie M. King est une artiste écossaise alors en pleine ascension révélée par l'art du livre. Francis (« Fra ») Newbery, directeur de la *Glasgow School of Art* depuis 1885, repère les talents particuliers de la jeune fille, qui intègre l'école en 1892. Douée en dessin et dotée d'une grande imagination, elle éprouve cependant des difficultés à maîtriser la perspective⁵. Elle est alors orientée vers le *Department of Book Decoration and Book Binding* afin d'y exploiter pleinement ses capacités. Elle y apprend les différentes étapes de la conception d'un ouvrage : reliure, couverture, lettrage, illustration, etc.⁶. C'est une étudiante brillante. Avant même l'obtention de son diplôme, Newbery lui propose un poste d'enseignante dans l'école en 1899⁷. Un jury admiratif de son ouvrage *The Light of Asia* de Sir Edwin Arnold lui décerne le *Queen Prize*⁸. Dix ans après son admission à la *Glasgow School of Art*, elle obtient une médaille d'or à la première exposition internationale d'art décoratif moderne à Turin pour la conception et la réalisation de *L'Évangile de l'enfance*⁹. Cette reconnaissance nationale puis internationale lance sa carrière en tant qu'illustratrice, puisqu'elle est immédiatement contactée par Routledge en 1902. Elle s'investit aussi dans la vie artistique locale (elle

¹ Arthur Hughes, peintre associé à la première génération, peint *Elaine with the Armour of Lancelot* (1867, Tate Gallery) ou encore *The Brave Geraint* (c. 1860, collection privée). Ses confrères avaient régulièrement dépeint la Dame d'Escalot. William Holman Hunt l'immortalisa dans *The Lady of Shalott*, toile qu'il n'acheva qu'en 1905 (Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut), au tout début l'époque édouardienne donc.

² Alfred Tennyson, *Elaine: An Idyl of the King* [1859], illustré par Jessie M. King (London : George Routledge and Sons, 1903).

³ Alfred Tennyson, *Guinevere: An Idyl of the King* [1859], illustré par Jessie M. King (London : George Routledge and Sons, 1903).

⁴ La maison d'édition fut fondée en 1836 à Londres. Ce n'est qu'au début du XX^e siècle qu'elle se spécialisa dans les ouvrages universitaires.

⁵ Colin White, *A Guide to the Printed Work of Jessie M. King* (London ; New Castle : British Library ; Oak Knoll Press, 2007), 11.

⁶ *Ibid.*, 5.

⁷ Colin White, *The Enchanted World of Jessie M. King* (Edinburgh : Canongate, 1989), 29.

⁸ *Ibid.*, 21.

⁹ White, *Guide to the Printed Work of Jessie M. King*, 5.

enseigne à la *Glasgow School of Art* jusqu'en 1907 et expose régulièrement à la *Glasgow Society of Lady Artists* et jouit d'une réputation à l'échelle nationale lorsque les *Bruton Street Galleries* lui offre sa première exposition en 1905.

Jessie M. King trouve rapidement son public, qui apprécie la délicatesse de son dessin. Elle puise son style dans le *Glasgow Style*, les *Arts and Crafts*, le Préraphaélitisme, le romantisme gothique et même l'Art Nouveau¹. Son trait s'exprime le mieux à l'encre. Il repose sur une ligne délicate, parfois constituée de minuscules perles ou étoiles, qui confère à l'image une atmosphère irréelle.

La liste d'ouvrages arthuriens ornés par Jessie M. King est conséquente et variée, allant du *romance* à des œuvres plus modernes. Ses premières commandes correspondent à ses premières œuvres arthuriennes, puisqu'elle conçoit le frontispice des *Mabinogion*², un recueil de quatre récits médiévaux gallois, en 1902, avant de poursuivre par *The High History of the Holy Graal*, un luxueux ouvrage en velin richement décoré par ses soins³. En 1903, l'artiste exécute donc les quatre *Broadway Booklets*, parmi lesquels *Guinevere*, *Elaine* et *Le Morte D'Arthur*⁴. Elle illustre également les poèmes arthuriens de William Morris⁵ et conçoit la couverture des œuvres de Maurice Maeterlinck, *Alladine and Palomides*⁶ (1907) et *The Death of Tintagiles*⁷ (1908). On citera encore des illustrations pour *The Faerie Queen*⁸ (1906) ainsi qu'*Aucassin and Nicolette*⁹ (1913). Les deux premières décennies du XX^e siècle sont incontestablement arthuriennes pour l'artiste.

Jessie M. King ne s'est pas cantonnée à l'illustration arthurienne et ses œuvres montrent que l'art arthurien, encore dynamique, a toujours les faveurs du grand public ou des pédagogues. L'artiste produit une aquarelle en collaboration avec Elise Prioleau, *How*

¹ Elle et son mari fondent l'atelier Shealing (1911-1920) à Paris et ils gardent un studio dans la capitale française jusqu'en 1928. Janice Helland, « King, Jessie M(arion) », in *Dictionary of Women Artists*, éd. par Delia Gaze, vol. 2 (Chicago : Fitzroy Deaborn Publ, 1997), 781.

² Charlotte Guest Lady, trad., *The Mabinogion*, illustré par Jessie M. King (London : Dent, 1902). Le frontispice s'intitule « The youth came back ».

³ White, *The Enchanted World of Jessie M. King*, 44. L'auteur dit de ce dernier ouvrage: « Although it came early in her career, this sumptuously produced book, even more opulent in its de-luxe edition with a vellum binding tooled in gold and blue, and with the illustrations printed on Indian paper, was one of Jessie's most important achievements. » L'ouvrage était composé d'ornements, de bordures rouges et de 22 illustrations.

⁴ Alfred Tennyson, *The Morte D'arthur: An Idyl of the King* [1842], illustré par Jessie M. King (London : George Routledge and Sons, 1903).

⁵ William Morris, *The Defence of Guenevere and Other Poems* [1858], illustré par Jessie M. King (London : John Lane, the Bodley Head, 1904).

⁶ Maurice Maeterlinck, *Alladine and Palomides: A Play* [*Alladine et Palomides: Intérieur* (Bruxelles : Edmond Deman, 1894)], illustré par Jessie M. King (Toronto : Musson, 1911).

⁷ Maurice Maeterlinck, *The Death of Tintagiles: A Play* [*La mort de Tintaliges* (Bruxelles : Edmond Deman, 1894)], illustré par Jessie M. King (Toronto : Musson, 1908).

⁸ Edmund Spencer, *Poems*, illustré par Jessie M. King, éd. par William Butler Yeats (Edinburgh : T.C. & E.C. Jack, 1906). Ann F. Howey et Stephen R. Reimer, *A Bibliography of Modern Arthuriana (1500-2000)* (Cambridge : D.S. Brewer, 2006), 666.

⁹ Francis William Bourdillon, trad., *Aucassin and Nicolette*, illustré par Katharine Cameron et Jessie M. King (Edinburgh and London : T.N. Foulis Ltd., 1913).

Four Queens Found Sir Lancelot in the Wood (1909, localisation inconnue). Il existe une seconde création du même titre, un dessin à l'encre sur velin de 1928 faisant partie d'un ensemble de sept dessins destinés à l'école de Mossend, Lanarkshire. « Elaine Gives Launcelot the Embroidered Sleeve » fait également partie de cette série¹. Elle confectionne aussi des costumes arthuriens à l'occasion du *Scottish National Pageant of Allegory, Myth and History* qui se tient en juin 1908 à Craigmillar Castle, et en octobre de la même année à Glasgow². Plus tard, elle crée un *batik* ayant pour thème « Queen Guenevere Goes a-Maying » (1921, localisation inconnue)³. Ainsi, l'artiste s'appuie sur des sources autres qu'Alfred Tennyson⁴, peut-être *Le Morte D'Arthur* de Thomas Malory dans le cas du *batik*⁵ et des dessins de Launcelot⁶ et Elaine⁷.

2.3.2. Geraint and Enid et Guinevere de John Byam Shaw (1906)

*Geraint and Enid*⁸ et *Guinevere*⁹ sont deux livres de poche publiés par T.C. & E.C. Jack en 1906. Chacun est orné de quatre illustrations en couleur exécutées par l'artiste britannique John Byam Shaw (1872-1919), dont le nom apparaît sur la couverture (fig. 46). En revanche, ces deux livres ne figurent pas parmi la liste des *gift books* établie par Michael Felmingham, suggérant qu'ils n'avaient peut-être pas vocation à être collectionnés.

John Byam Shaw entre à la *St John's Wood Art School* à l'âge de quinze ans. En 1892, il remporte l'*Armitage Prize*, puis l'année suivante rafle le premier et le deuxième prix du *Gilbert-Garrett Sketch Club* avec *The Princess and the Swineherd* (dans la catégorie « *figure* ») et *Chivalry* (dans la catégorie « *design* »). L'année suivante, il expose pour la première fois à la *Royal Academy* avec *Rose Mary*, une œuvre tirée d'un poème de Dante Gabriel Rossetti du même titre. L'année 1899 est fondamentale dans sa carrière. Il est sollicité par les *Dowdeswell Galleries* pour exposer 39 œuvres sur le thème *Thoughts Suggested by some Passages from British Poets*. La même année est publiée *The Chiswick Shakespeare*, l'œuvre intégrale de Shakespeare pour laquelle il fournit pas

¹ Howey et Reimer, *Bibliography of Modern Arthuriana*, 666.

² White, *The Enchanted World of Jessie M. King*, 71. Elle créa notamment un costume pour la Dame du Lac, Morgan le Fay et Sire Percival (que son mari porta).

³ *Ibid.*, 101.

⁴ Néanmoins, elle participa à l'élaboration de onze recueils de poésie tennysonnienne. White, *Guide to the Printed Work of Jessie M. King*.

⁵ L'épisode est raconté au chapitre 1 du livre XIX. Thomas Malory, *Le Morte D'Arthur*, éd. par Janet Cowen, vol. 2 (Harmondsworth : Penguin Books, 1969), 427-28.

⁶ Voir le chapitre 3 du livre VI. Thomas Malory, *Le Morte D'Arthur*, éd. par Janet Cowen, vol. 1 (Harmondsworth : Penguin Books, 1969), 197-98.

⁷ L'épisode est mentionné dans le chapitre 10 du livre XVIII. Malory, *Le Morte D'Arthur*, 2:389-91.

⁸ Alfred Tennyson, *Geraint and Enid* [1859], illustré par John Byam Shaw (London ; Edinburgh : T.C. & E.C. Jack, 1906).

⁹ Alfred Tennyson, *Guinevere* [1859], illustré par John Byam Shaw (London ; Edinburgh : T.C. & E.C. Jack, 1906).

moins de 500 illustrations. Il est élu au *Royal Institute of Painters in Water Colours* en 1898 et à la *Royal Society of Painters in Water Colours* en 1913. Par ailleurs, John Byam Shaw se tourne progressivement vers l'enseignement (il rejoint Rex Vicat Cole au *Women's Department* du *King's College* de Londres en 1904, puis fonde avec ce dernier leur propre école d'art en 1910) et surtout vers l'illustration¹. D'après Rex Vicat Cole, l'artiste aurait exécuté au moins mille illustrations durant sa vie².

Peintre de formation, John Byam Shaw est parfois connu pour être à la tête d'une école esthétique appelée *The Label School*³, mais il se distingue avant tout pour son allégeance au Préraphaélitisme. Par exemple, il exécute sa propre version de *The Blessed Damozel* (1895, Guildhall Art Gallery), inspirée du poème de Dante Gabriel Rossetti (1850)⁴.

Si, comme pour Jessie M. King, l'illustration tient une place importante dans la carrière de l'artiste, John Byam Shaw est un nom que l'on associe moins à la légende arthurienne. On dénombre quelques tableaux arthuriens. Dans sa toile *Love the Conqueror* (1898, localisation inconnue), considérée par l'artiste comme son tableau le plus important, le peintre fait apparaître Lancelot, Arthur et Guinevere⁵. La même année, il exécute une toile intitulée *The Lady of Shalott* (Christian A. Johnson Memorial Gallery, Middlebury College, Middlebury, Vermont)⁶. Plus tard, en 1905, peut-être à l'époque où il élabore ses illustrations arthuriennes, il expose à la *Royal Academy* *The Greatest of all Heroes is One* (localisation inconnue), montrant Galahad auprès du Christ⁷. Cette peinture correspond très probablement à *Sir Galahad* mentionnée par Muriel Whitaker dans *The Legends of King Arthur in Art*⁸. Enfin, *The Marriage Procession of Arthur and Guinevere* est la dernière peinture arthurienne attribuée au peintre⁹.

¹ Certains artistes semblaient particulièrement doués pour l'illustration, ce que déclare Malcolm Salaman à propos de John Byam Shaw : « I have always thought that Byam Shaw will be even more gratefully remembered as a book-illustrator in black and white than a painter, although in his painting he was always first and foremost a pictorial story-teller. But in his book-designs, which were usually decorative with special reference to their place in the book, he aimed always at a true interpretation of the text. He was admirably equipped for the task by the breadth of his sympathies, his happy intuitions for character and the romantic and dramatic elements in any situation or story, with a flexibility of humour and fancy expressible in true pictorial terms. » Malcolm C. Salaman, *British Book Illustration Yesterday and to-Day*, 37.

² Rex Vicat Cole, *The Art and Life of Byam Shaw* (London : Seeley Service and Co. Ltd, 1932), 203. Ce chiffre impressionnant rappelle que l'illustrateur a beau être un artiste, il travaille pour un média de masse, le livre illustré.

³ Cette appellation provient de l'habitude des peintres affiliés à signer leur toile en inscrivant leur nom dans un cartouche. Christopher Newall, *Victorian Watercolours* (Oxford : Phaidon, 1987), 110.

⁴ Dante Gabriel Rossetti transposa lui aussi son poème en peinture entre 1875 et 1878 (Fogg Museum of Art, Harvard University, Cambridge, Massachusetts).

⁵ Cole, *The Art and Life of Byam Shaw*, 95.

⁶ Poulson, « Arthurian Legend in Fine and Applied Art: A Catalogue of Artists », 133.

⁷ Cole, *The Art and Life of Byam Shaw*, 140.

⁸ L'œuvre est aussi datée de 1905. Whitaker, *The Legends of King Arthur in Art*, 217.

⁹ Sa date d'exécution et sa localisation sont inconnues. Pour finir, on mentionnera deux livres illustrés indirectement liés à la légende. Dans *The Operas of Wagner, Their Plots, Music, and History* (London :

2.3.3. *Idylls of the King d'Eleanor Fortescue Brickdale (1911)*

Contrairement aux ouvrages arthuriens précédents, le volume orné de 21 illustrations en couleur par Eleanor Fortescue Brickdale (1871-1945) contient l'ensemble des idylles. L'ouvrage est l'archétype même du *gift book*. La publication de ces *Idylls* par Hodder and Stoughton¹ est mentionnée par les magazines d'art ou bibliophiles. L'auteur et l'illustratrice sont quasiment sur un pied d'égalité sur la couverture (fig. 47), car le nom d'Eleanor Fortescue Brickdale apparaît, dans une police légèrement plus petite, juste en-dessous du nom du poète. Pour les plus fortunés, une édition *de luxe* est tirée à 350 exemplaires signés de la main de l'illustratrice. Ce tirage signé, en quantité limitée, témoigne à lui seul de la réputation dont la jeune artiste anglaise jouit. Le folio est tout en velin ; la reliure et le lettrage de la couverture sont dorés, et chaque illustration est protégée par une page. L'ouvrage, livré dans un coffret de protection, coûte deux guinées². Il bénéficie également d'une édition complémentaire moins précieuse publiée la même année. Vendue au prix de 15 shillings³, elle contient douze illustrations⁴.

La conception de ces *Idylls* est intéressante. Les illustrations sont commandées en 1909 par les *Leicester Galleries*⁵. Eleanor Fortescue Brickdale dispose alors de deux années pour exécuter 37 aquarelles, dont 28 tirées des *Idylls*⁶. Dans un premier temps, les œuvres sont exposées aux *Leicester Galleries* avant que celles illustrant le recueil de 1859 ne soient envoyées à Hodder and Stoughton pour la publication du livre.

T.C. & E.C. Jack, 1908), l'artiste fournit quatre illustrations pour *Lohengrin*, de même que pour *Tristan and Isolde*. On dénombre également trois autres images pour une édition des œuvres de Wagner adressée aux enfants, *Stories from Wagner Told to the Children* (London : T.C. & E.C. Jack, 1909). Howey et Reimer, *Bibliography of Modern Arthuriana*, 443, 444 et 701.

¹ La maison d'édition fut fondée en 1868 à Londres par Matthew Henry Hodder et Thomas Wilberforce Stoughton.

² Ashmolean Museum, éd., *Centenary Exhibition of Works by Eleanor Fortescue-Brickdale, 1872-1945, 1 December 1972-7 January 1973* (Oxford : Ashmolean Museum, 1972), 9.

³ « Art publications: *Idylls of the King*. Illustrated in Colour by Eleanor Fortescue Brickdale », 237.

⁴ « Reviews and Notices. *Idylls of the King*. By Alfred Lord Tennyson. Illustrated in colour by Eleanor Fortescue Brickdale (London : Hodder and Stoughton) », 238.

⁵ Les *Leicester Galleries*, installées depuis 1902 dans le quartier londonien de Leicester Square, accueillent également les productions des aquarellistes et des illustrateurs les plus renommés de l'époque, tels Arthur Rackham ou Edmond Dulac. Les *Leicester Galleries* ainsi que les *Dowdeswell Galleries* (installées sur New Bond Street à Londres depuis 1880) étaient les deux principales galeries d'art dans lesquelles Eleanor Fortescue Brickdale exposa. Felmingham, *The Illustrated Gift Book*, 29.

⁶ Lupack et Lupack, *Illustrating Camelot*, 128. Toutefois, il ne s'agit pas du recueil de 1859, mais bien du cycle arthurien complet, composé de douze poèmes (et accompagnés d'une dédicace, « Dedication », et d'un épilogue « To the Queen ». Les poèmes qui complètent le recueil de 1859 ont été écrits en 1869 (« The Holy Grail », « The Coming of Arthur », « Pelleas and Ettarre » et « The Passing of Arthur »), 1871 (« The Last Tournament »), 1872 (« Gareth and Lynette ») et 1885 (« Balin and Balan »).

Eleanor Fortescue Brickdale est alors au sommet de sa popularité¹. La jeune artiste a d'abord fréquenté la *Crystal Palace School of Arts* où elle obtient une bourse à la fin de l'année 1890-1891². Elle entre à la *St John's Wood Art School* en 1897 où elle se lie d'amitié avec John Byam Shaw³. Elle expose dès 1896 et son travail est repéré par la presse en 1898⁴, l'année où elle reçoit sa première commande d'illustrations de la part de l'éditeur Murray pour *A Cotswold Village* de Joseph Arthur Gibbs. En 1899, les *Dowdeswell Galleries* lui commandent une série d'aquarelles qui font l'objet de sa première exposition en 1901, qui la révèle au grand public⁵. Elle devient membre associé de la *Royal Watercolour Society* en 1902 et le premier membre féminin du *Royal Institute of Oil Painters* en 1903. Peintre de genre, aquarelliste mais aussi décoratrice, Eleanor Fortescue Brickdale déploie un style résolument préraphaélite. Ses productions, très souvent tirées de grands classiques de la littérature, mettent en scène des personnages expressifs, et sont riches en détails et en couleurs. Ses aquarelles s'adaptent particulièrement bien à la technique de l'illustration si l'on en croit Malcolm Salaman :

Miss Eleanor Fortescue-Brickdale is another prolific illustrator served by the three-colour process, and she faithfully entrusts to it her graceful pictorial inventions, tenderly rendered in water-colours and imbued always with a sincere and intelligent sympathy with the author she is illustrating.⁶

C'est d'ailleurs en tant qu'illustratrice qu'Eleanor Fortescue Brickdale se fait remarquer auprès d'un certain E.B.S., qui intitule son article « Eleanor F. Brickdale: Designer and Illustrator »⁷.

La légende arthurienne est aussi associée aux débuts de l'artiste. Ainsi, elle présente un dessin à l'encre en noir et blanc sur bristol intitulé « Sir Launcelot du Lake » à la *Royal Academy* (1896, localisation inconnue). Il représente Lancelot au secours d'une demoiselle dans une forêt hostile⁸. En 1905, l'artiste compose *Enid and Geraint*, une aquarelle qui sert plus tard de source d'inspiration pour illustrer les *Idylls*⁹. La même année, l'artiste en vue est choisie pour illustrer les fameux *Poems* d'Alfred Tennyson publiés en 1842. Elle propose des images en noir et blanc très fortement inspirées de

¹ Pamela Gerrish Nunn, *A Pre-Raphaelite Journey: The Art of Eleanor Fortescue-Brickdale* (Liverpool : Liverpool University Press and National Museums Liverpool, 2012), 24.

² *Ibid.*, 12.

³ À notre connaissance, il s'agit du seul lien amical et professionnel qui unit les illustrateurs de ce corpus.

⁴ E.B.S., « Eleanor F. Brickdale: Designer and Illustrator », *Studio* 13 (1898) : 103-8.

⁵ Ashmolean Museum, *Centenary Exhibition of Works by Eleanor Fortescue-Brickdale*, 1.

⁶ Malcolm C. Salaman, *British Book Illustration Yesterday and to-Day*, 39.

⁷ E.B.S., « Eleanor F. Brickdale: Designer and Illustrator ».

⁸ Ashmolean Museum, *Centenary Exhibition of Works by Eleanor Fortescue-Brickdale*, 3. D'après Ann Howey et Stephen Ray Reimer, il s'intitule plus précisément « Sir Lancelot and Sir Tarquin » et illustre un épisode tiré de la ballade *The Noble Acts Newly Found of Arthur of the Table Round* attribuée à Thomas Deloney. Howey et Reimer, *Bibliography of Modern Arthuriana*, 641-42.

⁹ Elle fait aujourd'hui partie de la collection de la Walker Art Gallery (Liverpool). Howey et Reimer, *Bibliography of Modern Arthuriana*, 640.

l'édition de 1857¹. Le recueil contient une illustration pour « The Lady of Shalott » ; l'héroïne est représentée de dos observant Lancelot depuis sa tour. « Sir Galahad » est illustré d'une vignette, une épée ornée d'un crucifix et auréolée d'une couronne d'épines. Une aquarelle datée de 1911 (collection privée) fait débat². Elle représente probablement une jeune fille morte dérivant dans une barque. Peut-être s'agit-il de la Dame d'Escalot ou d'Elaine (celle-ci aurait pu être exécutée dans la perspective d'être incorporée aux *Idylls*). Il existe aussi une aquarelle intitulée *Lynette* (1911, collection privée) exposée aux *Leicester Galleries*, qui n'a pas trouvé sa place dans le volume de 1911 puisque le poème éponyme (« Gareth and Lynette ») n'appartient pas au recueil de 1859. Guinevere et Una sont les dernières héroïnes arthuriennes dépeintes par l'artiste dans *The Golden Book of Famous Women* (1920)³. On retrouve la reine dans l'illustration de « [Sir Launcelot and] Queen Guinevere: A Fragment » d'Alfred Tennyson, et Una pour un extrait de « Una and the Red Cross Knight » tiré de *The Faerie Queen* de Spencer⁴. Eleanor Fortescue Brickdale est ainsi plus associée à la légende d'Alfred Tennyson que ne l'est Jessie M. King, qui a davantage travaillé sur d'autres auteurs arthuriens. Cette adéquation entre l'artiste anglaise et le poète lauréat est d'ailleurs soulignée dans un article intitulé « Tennyson and Shelley » écrit à l'occasion de la sortie des *Idylls* illustrées par Eleanor Fortescue Brickdale. L'auteur fait non seulement état du lien qui existe entre la poésie d'Alfred Tennyson et l'art visuel, mais se félicite que l'artiste ait fourni des images respectant l'esprit des poèmes :

Tennyson's style is essentially pictorial: even when he was didactic, as in 'In Memoriam,' he still thought and wrote continually in pictures, so that almost all his poetry cries out to the artist to give its crowding fancies and glittering imagery visible shape and colour, and none of it more insistently than those glamorous mediaeval stories that Miss Brickdale has illustrated very happily in this fresh edition of 'The Idylls of the King.'⁵

2.3.4. Tennyson's Guinevere and Other Poems de Florence Harrison (1912)

Tennyson's Guinevere and Other Poems (1912) illustré par Florence Harrison est un ouvrage différent de ceux produits par ses homologues. Il se présente sous la forme d'une anthologie et ne contient qu'une seule idylle, « Guinevere », qui est ornée de sept illustrations dans l'édition *de luxe* (dont cinq en couleurs). Sa publication est également

¹ « The artist must have been consciously archaizing in these designs, many of which seem to derive from the Pre-Raphaelite illustrations of the Moxon Tennyson or the drawings of M.J. Lawless. » Gordon Norton Ray, *The Illustrator and the Book in England from 1790-1914* (New York : The Pierpoint Morgan Library, 1976), 184.

² Howey et Reimer, *Bibliography of Modern Arthuriana*, 641.

³ Eleanor Fortescue Brickdale, *Golden Book of Famous Women*, illustré par Eleanor Fortescue Brickdale (London : Hodder and Stoughton, 1920).

⁴ Marsh et Nunn, *Women Artists and the Pre-Raphaelite Movement*, 148.

⁵ « Tennyson and Shelley », *Bookman* 41 (octobre 1911) : 138.

mentionnée dans les revues de l'époque¹. L'édition la plus prestigieuse est protégée par une jaquette. Elle contient 24 illustrations en couleurs (toutes sous une page de protection) et 12 en noir et blanc. Sur la couverture (fig. 51), le nom d'Alfred Tennyson est inséré dans le titre, *Tennyson's Guinevere and Other Poems*². Celui de l'artiste apparaît juste en-dessous.

Les récentes recherches de Mary Jacobs ont permis d'établir avec certitude la véritable identité de Florence Susan Harrison (1877-1955), qui a longtemps été confondue avec la paysagiste Emma Florence Harrison³. Néanmoins, sa biographie reste parcellaire. Par exemple, on ignore toujours le nom de son école d'art (ou même si elle en a fréquenté une) ainsi que les raisons l'ayant incitée à s'installer en Belgique au début du XX^e siècle⁴. L'auteur-illustratrice est spécialisée dans l'illustration de la poésie et de la littérature pour enfants, principalement chez l'éditeur Blackie⁵. Son premier ouvrage, *Rhymes and Reasons*, qu'elle a écrit et illustré, est publié en 1905. Elle est rapidement remarquée par la critique, puisqu'à la publication de son ouvrage *In the Fairy Ring* (1908), *The Pall Mall Gazette* déclare : « So excellent are the drawings to these rhymes that they must give Florence Harrison a very high place among the illustrators of children's books »⁶.

Son style, aux couleurs intenses, mettant en avant la silhouette féminine, est largement hérité du Préraphaélitisme. Ce n'est donc pas un hasard si elle illustre une réédition des poèmes de Christina Rossetti, la sœur du peintre, intitulé *Christina Rossetti's Poems* (1910). L'ouvrage est décrit par le magazine *Bookman* comme un « livre d'art somptueux », et l'*Evening Standard* estime que l'illustratrice a su saisir l'esprit de la poétesse préraphaélite. Sa ligne se démarque de celle de Jessie M. King par

¹ L'ouvrage est ainsi décrit par le magazine *Bookman* (la ponctuation et les majuscules ont été respectées) : « A new colour book by FLORENCE HARRISON/Guinevere and Other Poems by/Alfred, Lord Tennyson/Illustrated in colour and line by FLORENCE HARRISON/24 Coloured and 12 black-and-white illustrations, with decorative headings and tailpieces. Large quarto, cloth gilt, gilt top, 12s. 6d. net. » « New books of the month [annonce la publication de *Tennyson's Guinevere and Other Poems* illustré par Florence Harrison] », *Bookman (Christmas Supplement)* 41 (1911) : 100. On rappelle que l'édition abrégée, richement décorée d'ornements, contient huit illustrations en couleurs et six en noir et blanc. En revanche, le prix des ouvrages de Jessie M. King et John Byam Shaw nous est inconnu. Dans le numéro 31 de la revue *Bookman* (p. 198), la parution des deux volumes de l'illustrateur est mentionnée sans plus d'indications.

² Florence Harrison fut sollicitée pour illustrer d'autres poèmes de Tennyson dans deux manuels scolaires au titre similaire, *Blackie's New Systematic English Readers* (1913 et 1916). Il s'agit de « Sweet and Low » et « The Beggar Maid ». Mary Jacobs, « Florence Susan Harrison », *Studies in Illustration* 46 (2010) : 40 et 42.

³ D'après la précédente biographie établie par Robert Coupé, elle serait née dans le comté de Redditch en Angleterre en 1863, et aurait étudié à la *National Arts Training School* de Londres, ville où elle aurait vécu. Elle aurait exposé à la *Royal Academy* entre 1887 et 1891. Robert L.M. Coupé, *Illustrated Editions of the Works of William Morris in English: A Descriptive Bibliography* (New Castle, Delaware ; London : Oak Knoll Press ; The British Library, 2002), 49 et 51.

⁴ Jacobs, « Florence Susan Harrison », 23-25. L'artiste revint vivre en Angleterre dans les années 1920.

⁵ Fondée en 1809 par John Blackie, Archibald Fullarton et William Sommerville, la maison d'édition prit le nom de Blackie and Son en 1842. Ses bureaux se trouvaient à Londres, Glasgow et Édimbourg.

⁶ Jacobs, « Florence Susan Harrison », 26-27.

son épaisseur, une particularité qui déplaît néanmoins au *Journal of Education*, qui parle d'un « effet vitrail » pour décrire son style¹.

Tennyson's Guinevere est le seul ouvrage ayant trait à la légende arthurienne qu'elle ait illustré.

Conclusion

Le corpus laisse apparaître plusieurs similitudes entre les illustrateurs, à commencer par leur point commun le plus flagrant, leur affiliation au Préraphaélitisme, courant esthétique lui-même déterminant dans le renouveau de l'art arthurien, mais aussi souvent associé à la poésie d'Alfred Tennyson. Ces liens devront retenir toute notre attention. En choisissant ces artistes, les éditeurs ont fait le choix de la tradition plutôt que de l'originalité.

Outre le fait que les œuvres arthuriennes des artistes sont souvent des œuvres de jeunesse (mais ce sont aussi des œuvres à la mode à cette époque), on remarque que ces quatre personnes ont aussi été révélées par leurs talents d'illustrateurs. En résumé, les livres du corpus sont très proches stylistiquement et thématiquement. Pourtant, cette étude aura pour objectif de montrer que ces artistes ne proposent pas tous une vision uniforme des *Idylls* et que chacun est doté de sa propre individualité.

On émettra enfin une dernière remarque d'ordre technique. L'intitulé des ouvrages varie. Hormis *Geraint and Enid* illustré par John Byam Shaw, les autres ont pour titre les prénoms des héroïnes². Aussi, lorsque l'on fera référence à l'un des quatre poèmes, on choisira de conserver le titre féminin d'origine.

3. Introduction aux *Idylls*

Le sous-titre initial des *Idylls*, *The True and the False*, association d'adjectifs antonymes accolés à *Enid and Nimuë* (1857) donne le ton. Il s'agit d'opposer la vertueuse et fidèle Enid à Nimuë (devenue entretemps Vivien), la femme perfide et dépravée. Si le sous-titre disparaît à la publication du recueil entier en 1859, les mots « true » and « false » réapparaissent régulièrement dans les *Idylls*. En effet, les poèmes se développent autour des interprétations erronées, principalement dans le cadre des relations sentimentales. Les erreurs, les illusions, de même que les prétextes, les feintes ou les mensonges, les fautes et les hallucinations ponctuent la lecture et construisent l'intrigue. Les héros sont le plus souvent (mais pas toujours) définis en fonction de leur raisonnement faussé et de l'attitude qui en découle. Cette présentation liminaire de

¹ *Ibid.*, 27.

² En effet, dès 1870, les *Idylls* de 1859 sont publiées sous de nouveaux titres, « Geraint and Enid », « Merlin and Vivien » et « Lancelot and Elaine ». Seul le poème « Guinevere » reste symboliquement inchangé.

chaque poème expose les circonstances dans lesquelles les personnages sont trompés ou se trompent, leur réaction, et enfin leur découverte de la vérité.

La vérité est définie comme « l'adéquation de la pensée au réel : une idée, formulée dans le langage, est vraie si elle décrit les choses comme elles le sont effectivement »¹. Une autre façon de la définir est par opposition à l'ignorance, au mensonge, à l'illusion et à l'erreur². Le latin *falsus* se traduit à la fois par les adjectifs « faux », « falsifié », « trompeur » ou bien encore le nom « imposteur »³, englobant ainsi plusieurs domaines : les apparences, mais aussi la manipulation et la distorsion des faits ou des mots.

Lever le voile sur la véritable identité d'une personne, voir la réalité en face, ou même comprendre qui l'on est vraiment : les *Idylls* pourraient se résumer à une longue et difficile recherche de la vérité à laquelle s'ajoute une question morale, le bien et le mal en chaque personne. Les adjectifs « true » et « false » ne signifient pas seulement « vrai » ou « faux » ; ils se traduisent alternativement par « loyal », « bon », ou bien encore « infidèle », « malhonnête » ou « félon ». La part de responsabilité et les intentions ne sont pas la même selon qu'un personnage s'enfonce dans l'erreur, la faute, la feinte ou l'illusion, ce que les *Idylls* rappellent tout au long des quatre intrigues.

3.1. L'erreur : « Enid »

Symétrique de la vérité, l'erreur se résume aussi par ce chiasme : « l'affirmation de ce qui n'est pas ce qu'il est ou de ce qui est ce qu'il n'est pas »⁴. Du latin *error, errare*, « aller çà et là, se fourvoyer »⁵, l'étymologie du mot suggère un parcours, l'homme partant à l'aventure ou se laissant entraîner, tantôt actif ou passif dans un cheminement intellectuel ou moral erroné⁶. « Enid » narre justement le développement d'une erreur d'appréciation commise par Geraint, le mari de l'héroïne éponyme. Le poème met en scène les différentes étapes d'un processus complet : la survenue de l'erreur, la réaction de la personne qui se trompe et son comportement à l'égard de son entourage, et la découverte de la vérité⁷.

¹ Roland Quilliot, « La vérité », *Les grandes notions de la philosophie* (Paris : Ellipses, 2010), 986.

² *Ibid.*, 989.

³ « FAUX : Etymologie de FAUX », [En ligne : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/faux>]. Consulté le 12 février 2013.

⁴ Caroline Guibet Lafaye, « Erreur », *Dictionnaire des concepts philosophiques* (Paris : Larousse, 2006), 263.

⁵ *Ibid.*

⁶ Didier Julia, « Erreur », *Dictionnaire de la philosophie* (Paris : Larousse, 2011), 80.

⁷ Les références à ce poème seront alternativement tirées de « The Marriage of Geraint » (abrégé ici en MG) et de « Geraint and Enid » (abrégé en GE). En effet, Alfred Tennyson décida de scinder l'idylle en deux parties en 1873 (I et II) avant d'intituler la première « The Marriage of Geraint » en 1886. Nous ferons donc référence à ces deux poèmes lorsqu'il faudra citer « Enid ». John Pfordresher, « Introduction », in *A*

3.1.1. Les origines de l'erreur de Geraint

La faiblesse du héros est évoquée dès les premières lignes du poème¹. Geraint, Prince du Devon, valeureux chevalier de la Table ronde, est très épris de sa femme Enid, qui est un modèle de vertu. Lorsqu'il apprend que la reine entretiendrait une relation avec Lancelot, il craint que l'attitude infidèle de Guinevere n'influence Enid, dont elle est proche. Il décide d'éloigner son épouse de la cour en cachant au roi les véritables raisons de son départ :

[...] and there fell
 A horror on him, lest his gentle wife,
 Through that great tenderness for Guinevere,
 Had suffered, or should suffer any taint
 In nature: wherefore going to the King,
 He made this pretext, that his pryncedom lay
 Close on the borders of a territory,
 Wherein were bandit earls, and caitiff knights,
 Assassins, and all flyers from the hand
 Of Justice, and whatever loathes a law:
 And therefore, till the King himself should please
 To cleanse this common sewer of all his realm,
 He craved a fair permission to depart,
 And there defend his marches [...]. (MG 28-41)

L'expression « taint / In nature » révèle l'effroi que provoque la perspective de l'infidélité qui s'apparente à une maladie contagieuse. Geraint veut agir vite et bien, une attitude qui favorise pourtant la survenue de l'erreur². À la suite de cet éloignement, les craintes de Geraint tournent à l'obsession, car Enid devient l'unique préoccupation du chevalier. Ce dévouement amoureux au détriment des devoirs du prince suscite les moqueries du peuple envers Geraint, à la grande tristesse d'Enid. Cependant, l'époux soupçonne que cette peine puisse être le signe d'une infidélité avérée : « While he that watched her sadden,

Variorum Edition of Tennyson's Idylls of the King (New York ; London : Columbia University Press, 1973), 27.

¹ L'ouvrage de référence choisi pour ce travail est celui de John Pfordresher, *A Variorum of Tennyson's Idylls of the King* (New York ; London : Columbia University Press, 1973). Ce texte, connu sous le nom d'édition Eversley (1908), contient les dernières modifications apportées par Alfred Tennyson jusqu'à sa mort. Elle a été préférée à *Idylls of the King* éditée par J.M. Gray (London : Penguin Books, [1983] 1996), basée sur le même texte et pourtant plus récente. En effet, l'édition de John Pfordresher fait l'inventaire des variantes au texte depuis ses ébauches et les premières éditions. Or, les ouvrages du corpus ne reprennent pas nécessairement l'édition Eversley. Il sera possible de retrouver le texte choisi par les éditeurs grâce aux notes incluses dans le *Variorum*. Pour information, « Enid » contient 1 878 vers, « Vivien » 972, « Elaine » 1 418 et « Guinevere » 692.

² Dans le *Discours de la méthode* (1637), Pascal rappelle que la précipitation et la prévention favorisent la survenue d'une erreur. Julia, « Erreur », 80.

was the more / Suspicious that her nature had a taint » (MG 67-68). Le soupçon de la souillure ne le quitte pas. Il s'apparente même à une sorte d'attitude d'attente, une attitude « préperceptive »¹ qui anticipe l'erreur qu'il va faire.

3.1.2. La survenue de l'erreur

Nicolas Rescher classe l'erreur en trois catégories. Elle peut être d'ordre cognitif, pratique ou évaluatif². L'erreur cognitive consiste à « se tromper dans la représentation ou la description de la réalité, l'erreur pratique à agir de travers, à s'égarer ou à se tromper dans l'exécution d'une action, et l'erreur évaluative à se tromper en matière d'appréciation (des faits notamment) ou de jugement »³. Une erreur surgit donc soit lorsqu'un individu se représente mal des événements, soit lorsqu'il n'agit pas ou n'apprécie pas quelque chose correctement. Geraint va commettre une erreur d'appréciation et de jugement.

Enid est peinée de voir son mari abandonner ses devoirs princiers mais elle n'ose pas lui en parler de crainte de le froisser. Un matin, dans le lit conjugal, elle s'apitoie sur son incapacité à évoquer le problème, qu'elle associe à un manque d'honnêteté : « O me, I fear that I am no true wife » (MG 108). Geraint est réveillé par le contact de ses larmes mais n'entend qu'une partie de ses confidences :

Half inwardly, half audibly she spoke,
And the strong passion in her made her weep
True tears upon his broad and naked breast,
And these awoke him, and by great mischance
He heard but fragments of her later words,
And that she fear'd she was not a true wife. (MG 109-114)

L'expression « *commettre une erreur* », qui implique un individu actif, prend ici tout son sens⁴. Geraint imagine l'origine de cet aveu : « She is not faithful to me, and I see her / Weeping for some gay knight in Arthur's hall » (MG 115-118). Pour lui, « not a true wife » signifie « infidèle ». L'amour-propre, affect propice à l'erreur selon Pascal⁵, envahit le prince : blessé dans sa virilité, il se met en reconquête d'honneur afin d'inculquer à Enid le respect qui lui est dû en tant que mari et seigneur. Il décide de partir à l'aventure aux confins de la principauté en compagnie de son épouse. La jeune femme

¹ Robert Francès, *La Perception*, 8^e éd. (Paris : Presses universitaires de France, 1963), 58.

² Nicholas Rescher, *Error: On Our Predicament When Things Go Wrong* (Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2006).

³ Barbara Olsewska et Louis Quéré, « Erreurs pratiques, fautes et incongruités », in *Dynamiques de l'erreur*, éd. par Christiane Chauviré, Louis Quéré et Albert Ogien (Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009), 176.

⁴ L'erreur est imputée à quelqu'un, et non à quelque chose ou à une situation. Albert Ogien, « Le non-lieu de l'erreur », in *Dynamiques de l'erreur*, éd. par Christiane Chauviré, Louis Quéré et Albert Ogien (Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009), 114.

⁵ Roland Quilliot, *L'Illusion* (Paris : Presses universitaires de France, 1996), 60.

s'exécute sans connaître les raisons qui poussent son mari à être soudain si rude envers elle.

3.1.3. *Les incidences*

Geraint, le personnage qui a commis l'erreur, et Enid, celle qui l'a malencontreusement générée, souffrent de cette situation : « They rode so slowly and they looked so pale, / That each had suffered some exceeding wrong » (GE 35-36). Alors que l'épouse prie pour que la vie de son mari soit épargnée durant cette quête (GE 44-45), des envies meurtrières traversent l'esprit de Geraint (GE 108-109). L'errance dans des contrées inhospitalières est périlleuse. Geraint défend son honneur contre deux groupes de chevaliers scélérats. Plus tard, il défait Limours, un ancien soupirant d'Enid. Blessé lors de ce combat, Geraint, inconscient, est transporté à la cour du redouté comte Doorm. Ce dernier a l'intention de faire d'Enid sa compagne. Fidèle à son époux jusqu'au bout, la jeune femme refuse de se soumettre aux désirs de son hôte violent.

3.1.4. *La révélation et la résolution de la crise*

Bien que l'erreur génère des torts, elle n'est pas toujours négative, parce qu'elle peut aboutir à une correction bénéfique et éducative¹. Par ailleurs, si elle prend souvent l'apparence d'une illumination, la découverte de la vérité est en fait le fruit d'un travail personnel long et difficile². Le cas de Geraint illustre ces deux points.

La révélation de l'erreur commise par Geraint survient alors qu'il reprend connaissance dans les bras de sa femme éplorée. Il décide de la mettre à l'épreuve une ultime fois en feignant d'être au bord de la mort :

[...] 'She weeps for me;'
And yet [Geraint] lay still, and feigned himself as dead,
That he might prove her to the uttermost,
And say to his own heart, 'She weeps for me.' (GE 586-589)

Doorm frappe Enid après que cette dernière a affirmé sa fidélité indéfectible à son époux. Geraint réagit immédiatement en décapitant le comte. Il reconnaît alors la gravité de son erreur. Son aveu à Enid inclut une analyse rétrospective³ :

'Enid, I have used you worse than that dead man;
Done you more wrong: we both have undergone
That trouble which has left me thrice your own:
[...]
Not, though mine own ears heard you yestermorn—

¹ Christiane Chauviré, Louis Quéré et Albert Ogien, éd., « Présentation », in *Dynamiques de l'erreur* (Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009), 1.

² Quilliot, « La vérité », 988.

³ Le phénomène a lieu « lorsque l'agent revisite la situation à la lumière des résultats et conséquences non désirés de ses décisions et actions, et s'efforce de spécifier ce qu'il 'eût' fallu ou mieux valu qu'il fasse ». Olsewska et Quéré, « Erreurs pratiques, fautes et incongruités », 170.

You thought me sleeping, but I heard you say,
 I heard you say, that you were no true wife:
 I swear I will not ask your meaning in it:
 I do believe yourself against yourself
 And will henceforward rather die than doubt.' (GE 734-744)

Geraint oppose ce qu'il a entendu (« I heard you say » est répété) à ce dont il est pourtant désormais convaincu, la fidélité de sa femme. Seule reste l'ambiguïté de cette déclaration, « I do believe yourself against yourself ». L'époux ne cherche pas à connaître toute la vérité ; ses convictions lui suffisent ; et Enid n'en dira pas plus non plus sur les raisons qui l'ont poussée à déclarer qu'elle était malhonnête. Geraint et Enid s'en retournent à la cour le temps de la convalescence du chevalier, puis retrouvent leur principauté. Là-bas, Geraint reconquiert le respect de son peuple et connaît une félicité conjugale sereine et mesurée.

Ainsi, Geraint a mal jugé sa femme, car il n'a pas su remettre en contexte les mots d'Enid. L'issue heureuse, quoique ambiguë, fait de cette épreuve une expérience formatrice pour le protagoniste. À défaut d'être indemne, Geraint en sort meilleur. Ce récit d'apprentissage jalonné d'étapes bien définies contraste avec les idylles suivantes qui sombrent progressivement dans la confusion et la douleur. « Vivien » constitue la première étape de cette évolution, relatant la chute de Merlin.

3.2. Au seuil de la faute : « Vivien »

Le poème traite des apparences trompeuses¹. Vivien est un personnage maléfique qui souhaite anéantir le royaume. Elle veut révéler à tous l'hypocrisie des valeurs arthuriennes, la fidélité et la chasteté, car elle est convaincue que l'adultère entre la reine et Lancelot, qui n'est pourtant toujours qu'une rumeur à ce stade du recueil, a encouragé les chevaliers à une conduite licencieuse. Afin d'arriver à ses fins, elle décide de séduire Merlin, l'un des bâtisseurs de Camelot. Obtenir le charme lui permettrait non seulement de démontrer sa puissance, mais aussi la promiscuité des partisans du roi.

3.2.1. La première erreur de Merlin

La scène se déroule en forêt de Brocéliande où Merlin a trouvé refuge pour échapper à une vision qu'il a eu : Vivien causera sa perte. Dès la première strophe, la jeune femme, qui l'a suivi dans sa fuite, est décrite par un terme négatif : « wily » (MV 5)². Animée par la haine (« she hated all the knights », MV 148), décriée par les chevaliers de la Table ronde (« Their lavish comment when her name was named »,

¹ John David Rosenberg, *The Fall of Camelot: A Study of Tennyson's « Idylls of the King »* (Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard University Press, 1973), 53.

² « Merlin and Vivien » sera ici abrégé en MV.

MV 149), elle désire conquérir les hommes de pouvoir : d'abord Arthur mais elle échoue ; puis Merlin.

Après avoir présenté le couple dans la forêt, le narrateur fait une analepse afin d'évoquer le lien qui unit les protagonistes. Merlin a commis une première erreur d'appréciation à l'égard de Vivien. À son origine se trouve une faiblesse sentimentale, le désir de revivre l'amour, « his own wish in age for love » (MV 183). La séductrice s'engouffre dans cette faille, bien que le sorcier se montre méfiant :

And yielding to his kindlier moods, the Seer
 Would watch her at her petulance, and play,
 [...]
 Perceiving that she was but half disdained,
 [Vivien] Began to break her sports with graver fits,
 [...]
 With such a fixt devotion, that the old man,
 Though doubtful, felt the flattery [...]. (MV 172-182)

Il finit par accepter sa compagnie et lui parle d'un charme qui permet d'emprisonner l'être aimé dans un refuge auquel personne, à l'exception de celui qui a jeté le sortilège, ne peut accéder. Vivien ne cesse alors de le lui demander.

Le poème revient ensuite aux personnages isolés en Bretagne. Merlin déclare regretter d'en avoir trop dit sur un charme aussi dangereux :

'I never was less wise, however wise,
 Too curious Vivien, though you talk of trust,
 Than when I told you first of such a charm.
 Yea, if ye talk of trust I tell you this,
 Too much I trusted, when I told you that [...]. (MV 355-359)

Les adverbes « less » et « too » suggèrent le manque de sagesse. Les nombreuses allitérations en /t/ mettent en exergue cette prise de conscience. L'assonance constituée par « trust » et « much » rappelle l'excès de confiance accordée : Vivien en a déjà abusé à ce stade. Pourtant, elle réitère sa demande et présente sa requête comme un gage d'amour. Il s'agit d'un mensonge, car Vivien cherche sciemment à dissimuler la vérité. D'ailleurs, le terme grec pour « vérité », *alétheia*, de *aléthès*, « non caché »¹, fait clairement apparaître cet antagonisme. En vérité, l'héroïne souhaite acquérir le charme, mue par le désir de gloire et de puissance :

And Vivien ever sought to work the charm
 Upon the great Enchanter of the Time,
 As fancying her glory would be great
 According to his greatness whom she quenched. (MV 64-67)

L'allitération en /g/ des mots « glory », « great » et « greatness » révèlent cette obsession. Vivien ne lâchera pas prise.

¹ « Vérité », *Dictionnaire des concepts philosophiques* (Paris : Larousse, 2006), 824.

3.2.2. Dans l'attente de l'ultime faux-pas

Contrairement à « Enid », le poème ne consiste pas exactement à évoquer les actes et les sentiments des protagonistes avant, pendant et après les manifestations de l'erreur, mais à mettre en lumière l'attitude d'un personnage incité à commettre un faux-pas. Merlin est donc la victime de Vivien.

La jeune femme déploie différentes stratégies de séduction reposant sur les apparences, dans le but de persuader le sage. Vivien y parvient seulement à demi en donnant l'illusion d'être sincère (ici le sens de l'adjectif « true ») : « Merlin looked and half believed her true » (MV 398). Merlin est confronté à une illusion, le résultat d'une interprétation erronée des données sensorielles, ce qui a généré beaucoup de méfiance à l'égard des sens, notamment dans la tradition sceptique pour laquelle ceux-ci altèrent le jugement. Toutefois, l'amalgame entre perception sensorielle et illusion n'a pas lieu d'être. Caroline Guibet Lafaye rappelle que « [l]es sens ne trompent pas. L'erreur ne vient pas des sens, mais de l'entendement, c'est-à-dire du fait que nous jugeons¹. »

Malgré ses efforts, Vivien s'avère être une piètre séductrice². La tension entre les deux personnages croît lorsqu'elle clame sa détermination à récupérer le charme. Merlin la soupçonne de vouloir employer celui-ci pour se venger des hommes qui l'ont probablement repoussée après qu'elle eut médité d'eux. La jeune femme s'emporte et dénonce l'hypocrisie des chevaliers qui, selon elle, se moquent des idéaux de chasteté et de courtoisie prônés par Arthur.

3.2.3. Le passage à l'acte et la sanction immédiate

Une tempête éclate. La foudre, épargnant Vivien de justesse, est interprétée par Merlin comme un signe en faveur de cette dernière. Réfugiée contre lui, la jeune femme implore sa protection. Sous l'effet conjugué de ses flatteries et du contact de son corps, Merlin cède à ses avances et à sa demande. La sanction est immédiate. La scène est brièvement décrite, laissant le lecteur en état de choc :

For Merlin, overtalked and overworn,
Had yielded, told her all the charm, and slept.
[...]
Then, in one moment, she put forth the charm
Of woven paces and of waving hands,
And in the hollow oak he lay as dead [...]. (MV 963-967)

¹ Guibet Lafaye, « Erreur », 30.

² Beverly Taylor déclare à son propos : « Tennyson's Vivien is not at all a successful vamp ». Beverly Taylor, « Re-Vamping Vivien: Reinventing Myth as Victorian Icon », in *King Arthur's Modern Return*, éd. par Debra N. Mancoff (New York : Garland, 1998), 68.

Le désir est souvent à l'origine d'une illusion¹, mais en dépit de son désir de vivre à nouveau l'amour, Merlin n'est pas victime de la passion feinte de Vivien. Pour John Reed², le sorcier, accablé, « *overtalked and overworn* » (MV 963, nos italiques), cède à la vision mélancolique de sa chute et à l'ultime ruse de la jeune femme.

Du reste, lorsque Merlin donne le charme à Vivien, le narrateur déclare : « *what should not have been had been* » (MV 962). Le lecteur doit-il alors comprendre que l'enchanteur a commis une faute, l'acte d'un individu conscient que son attitude va à l'encontre de la morale ? La faute n'est pas synonyme d'erreur. L'étymologie du mot fait apparaître la notion de manquement à une règle connue. La faute a une dimension morale. Elle représente une « déviation[s] par rapport à la forme d'obligation impersonnelle et absolue de normes générales »³. En l'occurrence, la responsabilité de la personne incriminée est d'autant plus engagée, car l'ignorance ne peut plus être invoquée. Ses conséquences ne sont pas les mêmes au regard de la loi sociale, morale ou religieuse.

Peut-on pourtant accuser Merlin d'assouvir ses pulsions charnelles, du reste naturelles ? Sa faute n'est-elle pas d'avoir accru la puissance de Vivien et de mettre en péril le royaume en voulant se soulager d'une situation personnelle pesante (« *he let his wisdom go / For ease of heart* », MV 890-891) ? Alfred Tennyson laisse son lecteur juger Merlin. Surtout, il met en avant les conséquences délétères d'un tel choix. Si, dans le précédent poème, Geraint et Enid sortent indemnes de leur mésaventure, le sage, au contraire, précipite sa chute et prive le roi de l'un de ses plus puissants conseillers. Sa disparition a donc des conséquences publiques. L'histoire sonne comme un premier avertissement avant « Elaine » et « Guinevere ».

3.3. Quand les erreurs, les fautes et les illusions s'entremêlent :

« Elaine »

Le poème suivant franchit une étape dans la complexité, car il ne se cantonne pas à un couple, mais à deux triangles amoureux⁴. En dépit de son titre, l'intrigue se développe autour de la liaison entre Lancelot et Guinevere à laquelle les précédentes idylles ont fait brièvement référence. Plus particulièrement, l'idylle se concentre sur Lancelot⁵. En effet, le lecteur accède aux pensées du chevalier à un tournant de sa vie,

¹ Sigmund Freud, *L'Avenir d'une illusion* [*Die Zukunft einer Illusion* (Leipzig, Wien und Zürich : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1927)] (Chicoutimi : J.-M. Tremblay, 2002), 32.

² « Though Merlin, who riddled in truths, is undone by a sly slanderer and his own morose vision, it is not a surface illusion that quells him. » John R. Reed, *Perception and Design in Tennyson's Idylls of the King* (Athens : Ohio University Press, 1969), 156.

³ Chauviré, Quéré, et Ogien, « Présentation », 12.

⁴ Le titre du poème est abrégé en LE.

⁵ Nadège Le Lan, « Ombre et lumière : Angleterre victorienne, un réveil rayonnant », in *Le roi Arthur au miroir du temps: la légende dans l'histoire et ses réécritures contemporaines* (Dinan : Terre de brume, 2007), 65.

alors qu'il s'aperçoit des effets néfastes de sa relation adultère. Par ailleurs, à la différence des précédents poèmes, l'idylle introduit deux autres personnages dont les destins sont directement liés à ceux des amants : Elaine, éconduite par Lancelot, et le roi Arthur, rejeté par la reine. Les occasions de se tromper se multiplient en conséquence ; apparences trompeuses, fautes, mensonges, illusions, rumeurs et erreurs saturent le récit.

3.3.1. *Le prétexte de Lancelot*

Le couple adultère de Lancelot et Guinevere s'inscrit dans la tromperie dès la première scène qui les présente, d'abord en compagnie du roi, puis seuls. Guinevere, souffrante, déclare à son époux qu'elle ne peut assister aux joutes des diamants, un tournoi qui célèbre depuis neuf ans le règne d'Arthur. Croyant que la reine souhaiterait qu'il reste auprès d'elle, Lancelot invente un prétexte pour se retirer de la compétition :

[...] and the Queen
Lifted her eyes, and they dwelt languidly
On Lancelot, where he stood beside the King.
He thinking that he read her meaning there,
'Stay with me, I am sick; my love is more
Than many diamonds,' yielded; and a heart
Love-loyal to the least wish of the Queen
(However much he yearned to make complete
The tale of diamonds of his destined boon)
Urged him to speak against the truth, and say,
'Sir King, mine ancient wound is hardly whole,
And lets me from the saddle;' [...]. (LE 84-95)

Lancelot commet une première erreur en interprétant mal un regard, ce que la reine lui reproche immédiatement après en privé. Guinevere voit bien que leur absence commune va attiser les rumeurs d'adultère. Elle propose de maquiller le retrait de Lancelot en un prétexte bien plus honorable, qui consiste à faire croire que le chevalier souhaite combattre incognito. L'amant quitte aussitôt le château et se rend au gré du hasard sur les terres reculées du seigneur d'Astolat. Il fait la connaissance de la jeune et belle Elaine, fille de ce dernier.

Elaine tombe immédiatement amoureuse de Lancelot. Le visage du chevalier, pourtant marqué par le temps et la culpabilité (nos italiques), est le plus beau et le plus noble qu'il lui ait été donné à voir :

Marred as he was, he seemed the goodliest man
That ever among ladies ate in hall,
And noblest, when she lifted up her eyes.
However marred, of more than twice her years,
Seamed with an ancient swordcut on the cheek,
And bruised and bronzed, she lifted up her eyes
And loved him [...]. (LE 253-259, nos italiques)

L'admiration d'Elaine est rendue par l'accumulation de superlatifs et de comparatifs de supériorité. Dès lors, la jeune fille tombe sous l'emprise d'une illusion qui consiste à

croire que Lancelot s'intéresse à elle. L'illusion, créée par l'esprit de la personne qui en est victime, se manifeste par « des incohérences flagrantes entre ce que les sens nous présentent et la réalité objective »¹. En effet, en tant que champion de la courtoisie, le chevalier défend simplement, et en toute sincérité, la beauté de la jeune fille face aux taquineries de ses frères, « [f]ull courtly, yet not falsely » (LE 236). Lancelot multiplie les marques d'attention dans la pure tradition courtoise qu'elle interprète comme une marque d'intérêt (« a sudden beaming tenderness / Of manners and of nature: and she thought / That all was nature, all, perchance, for her », LE 327-329). L'illusion est une erreur « redoutable » selon Roland Quilliot², car la victime est sans défense face à des apparences qui l'abusent sans qu'elle ne puisse s'en apercevoir.

Du reste, la croyance qu'Elaine plaît à Lancelot oscille entre l'illusion et l'erreur, car elle peut s'expliquer aussi par une méconnaissance des règles de la courtoisie. Après tout, la demoiselle vit sur des terres isolées et admet même plus tard à Gawain qu'elle ne sait pas si elle est au fait des pratiques amoureuses : « I know not if I know what true love is » (LE 672). Pour Catherine Harland, le poème souligne le problème du décodage des signes, car les protagonistes comprennent mal les signes perçus, ou bien ne possèdent pas suffisamment de connaissances pour les interpréter correctement³.

Le lendemain de son arrivée, Lancelot accepte de porter la manche d'Elaine à titre exceptionnel, à l'occasion des joutes. Il ne cherche pas à lui plaire ; il consent simplement au raisonnement de la jeune fille. En effet, celle-ci sait que le chevalier tient à garder l'anonymat. Aussi, lui propose-t-elle de porter ses couleurs : n'ayant jamais combattu pour aucune dame excepté la reine, Lancelot ne pourra pas être reconnu par ses pairs s'il représente Elaine. Lancelot accepte, après avoir réfléchi aux implications de son geste : « he turned / Her counsel up and down within his mind, / And found it true » (LE 366-368). L'acceptation de Lancelot la conforte dans son illusion. Elaine se complaît dans cette double image du réel⁴. Le désir a aussi envahi la jeune fille ; or, l'illusion trouve son origine dans, ou est aggravée par, les désirs humains⁵. Elaine veut connaître l'amour, et cette soif n'est ni dans la vérité, ni dans la réalité ou dans la morale⁶.

3.3.2. La survenue de la tromperie

Le stratagème imaginé par Guinevere et Elaine entraîne un déchaînement de violence durant le tournoi. Le clan de Lancelot s'acharne ironiquement sur ce dernier,

¹ Sébastien Bauer et Pascal Engel, « Illusion », *Dictionnaire des concepts philosophiques* (Paris : Larousse, 2006), 396.

² Quilliot, *L'Illusion*, 4.

³ Catherine R. Harland, « Interpretation and Rumor in Tennyson's "Merlin and Vivien" », *Victorian Poetry* 35, n° 1 (1997) : 58.

⁴ Clément Rosset, *Le réel et son double : essai sur l'illusion* (Paris : Gallimard, 1993), 125.

⁵ Freud, *L'Avenir d'une illusion*, 32.

⁶ Nous remercions Mme Isabelle Gadoin de nous avoir suggéré cette dernière remarque.

refusant l'idée qu'un inconnu puisse être l'égal de leur parent absent. Arthur se rend ensuite chez la reine pour lui annoncer qu'un participant aussi fort que Lancelot a remporté le tournoi, mais qu'il en est reparti gravement blessé. Guinevere apprend au roi qu'il s'agit bien de Lancelot, qui voulait combattre sous couvert d'anonymat. Arthur poursuit alors en évoquant son espoir que le chevalier ne soit désormais plus un cœur à prendre :

[...] for goodly hopes are mine,
That Lancelot is no more a lonely heart.
He wore, against his wont, upon his helm
A sleeve of scarlet, broidered with great pearls,
Some gentle maiden's gift. (LE 598-602)

À cause de la manche, Arthur est porté à croire que Lancelot affiche son attachement à une dame, mais il se montre prudent à ce propos. En revanche, Guinevere se fie à la vue de son mari plutôt qu'à la prudence de ce dernier. Pour elle, croire, c'est voir. La cour célèbre la nouvelle de cette future union. L'information a été transmise par Gawain, le neveu du roi. Ayant reçu l'ordre de remettre un diamant au chevalier victorieux, Gawain retrouve la trace de Lancelot et s'entretient avec Elaine, qui avoue ses sentiments pour Lancelot dont elle ne connaissait jusque-là pas le nom. À son retour à la cour, le neveu bavard rapporte qu'elle aime Lancelot, mais ses propos sont déformés et cet amour est compris comme réciproque. Une nouvelle fois, il y a erreur d'interprétation.

3.3.3. La sortie des illusions d'Elaine

Si une personne peut faire un retour sur l'erreur qu'elle a commise et la comprendre, l'individu victime d'une illusion vit une expérience bien plus éprouvante lorsqu'il accepte la vérité ; on parle d'ailleurs bien de « perdre ses illusions ». Il arrive même que la victime de l'illusion anéantisse la réalité en perdant la raison ou même la vie¹. Ces différences phases sont vécues par Elaine.

Apprendre la vérité ne fait pas toujours disparaître l'illusion². Étant devenue norme du réel par la force de la persuasion personnelle, l'illusion déploie toute sa puissance face à la vérité³. Lors de son entretien avec Elaine, Gawain fait allusion à la relation adultère que Lancelot entretient. La jeune fille coupe court à la conversation :

[...] 'ye love him well,
But would not, knew ye what all others know,
And whom he loves.' 'So be it,' cried Elaine,
And lifted her fair face and moved away [...]. (LE 675-678)

¹ Rosset, *Le réel et son double*, 8-9.

² Quilliot, *L'Illusion*, 10.

³ *Ibid.*, 4.

En effet, la réalité peut être acceptée mais mise de côté par la personne en proie à une illusion¹. Elaine peut d'autant moins accepter la nouvelle que celle-ci est annoncée sous la forme d'un sous-entendu par un personnage dont elle désapprouve la conduite. Elaine veut rester attachée à son illusion lorsqu'elle se rend au chevet de Lancelot pour lui donner le diamant laissé par Gawain : « His eyes glistened: she fancied 'Is it for me ?' » (LE 817). Constatant toutefois l'humeur inégale de Lancelot en sa compagnie, elle comprend qu'il n'éprouve pas de sentiments envers elle : « 'Vain, in vain: it cannot be. / He will not love me » (LE 887-888). Alors que Lancelot souhaite la remercier de ses bons soins avant de prendre congé d'elle, Elaine lui déclare son amour et son désir de mort : « I love you: let me die. » (LE 925). Il tente de raisonner la jeune fille mais n'y parvient pas. Recluse à la suite du refus de Lancelot, elle réitère son souhait de mourir : « let me shrive me clean, and die » (LE 1093). Elle anéantit la réalité en se laissant dépérir². L'image de Lancelot l'habite et se transforme en hallucination³ après le départ de ce dernier : « But still she heard him, still his picture formed / And grew between her and the pictured wall » (LE 985-986).

Si la jeune fille a perdu ses illusions sentimentales, elle reste accrochée à l'idéal de vertu que Lancelot représente. Son père tente de la raisonner en lui apprenant que le chevalier entretient une relation « honteuse » avec la reine (LE 1075). Elle balaye ce qu'elle considère des « calomnies » (LE 1080). En effet, dès lors que l'illusion est motivée par un désir et non un raisonnement, la résolution ne peut pas passer par la démonstration, mais plutôt par la persuasion⁴. Pourtant, ses dernières paroles montrent qu'elle n'est plus tout à fait aveuglée par l'amour. Dans un premier temps, elle annonce vouloir présenter sa dépouille non pas seulement au chevalier, mais à « Lancelot et la reine » (LE 1100). Dans un second temps, elle évoque uniquement Guinevere, comme si elle voulait être confrontée à une rivale : « I go in state to court, to meet the Queen. » (LE 1117). Son dernier vœu prend une tournure ironique, car elle désire paraître l'égale de la reine : « me also like the Queen » (LE 1012). Elle y parvient. Une fois morte, Elaine est placée sur une barque qui la porte jusqu'à Camelot. Là, la cour s'exclame : « the Fairy Queen, so fair! » (LE 1247).

¹ Clément Rosset résume cette attitude par cette formule : « j'ai vu, j'ai admis, mais qu'on ne m'en demande pas davantage ». Rosset, *Le réel et son double*, 10.

² *Ibid.*, 8.

³ L'hallucination est un phénomène d'ordre psychique : l'individu dans un état second perçoit un objet qui n'existe pas. Il s'agit d'un cas grave d'illusion : non seulement il n'y a pas d'objet, mais l'individu en est victime sans le savoir. Il est alors impossible de distinguer l'hallucination de l'expérience véridique. Jérôme Dokic, *Qu'est-ce que la perception* (Paris : J. Vrin, 2004), 19.

⁴ Freud, *L'Avenir d'une illusion*, 32.

3.3.4. *Les conséquences des choix de Lancelot sur Guinevere*

Elaine et Lancelot partagent un point commun, celui d'avoir été coupés de la réalité à Astolat¹. Le retour à la cour est donc particulièrement rude. Le chevalier a eu vent des rumeurs qui lui prêtent une liaison avec Elaine mais il est persuadé que Guinevere n'y croit pas, grâce à la force de leur amour. De plus, le dévouement de Lancelot pour Guinevere l'a amené à éconduire Elaine. Ne pouvant évoquer son amour interdit, le chevalier avait alors prétexté son désir opiniâtre de célibat, leur différence d'âge, ainsi que l'immaturation sentimentale de la jeune fille. Contre toute attente, la reine est convaincue de l'infidélité de Lancelot qu'elle considère être un « traître » (LE 608)². S'il a adhéré au stratagème de la manche imaginé par Elaine, Lancelot n'a pas réfléchi aux conséquences d'une éventuelle découverte de son identité. Bien qu'il ait commis une erreur de raisonnement en ce sens, sa responsabilité s'en trouve atténuée : il ne pouvait connaître à l'avance toutes les implications possibles de son acte³. La situation a généré un terrible quiproquo. Néanmoins, Lancelot ne cherche pas à s'expliquer. Il assiste silencieux à la violente crise de jalousie de son amante. Peut-être estime-t-il que son comportement est au-dessus de tout soupçon, malgré les apparences ? Guinevere s'emporte et jette à la rivière le prix de neuf ans de tournois, les neuf diamants gagnés en son honneur.

3.3.5. *Les ultimes révélations*

La barque qui transporte le corps d'Elaine, la demoiselle éconduite, accoste à la cour au même moment. La révélation des erreurs et des fautes de chacun a lieu à la lecture d'une lettre d'adieu qu'Elaine a emportée avec elle. Apprenant que Lancelot n'a jamais retourné l'amour de la jeune fille, la reine demande pardon à son amant, qui le lui accorde. Par ailleurs, Lancelot s'aperçoit que son dévouement amoureux est mal récompensé. Au-delà de cette déception sentimentale, il prend conscience des ravages que font les rumeurs. Alors qu'il ne prenait auparavant pas ombrage des commérages sur son adultère, l'idée que son nom soit associé à celui de Guinevere lui est désormais insupportable, car il est synonyme de « péché » (LE 1406). Il désire mettre un terme à cette relation.

¹ « Elaine lives in fantasy, but so does Lancelot, who departs from his customary pattern of behavior and wanders into her neighbourhood "lost in fancy". » John R. Reed, « Tennyson's Narrative on Narration », *Victorian Poetry* 24, n° 2 (1986) : 199.

² La rapidité avec laquelle Guinevere pense avoir été trahie est surprenante, comme le fait remarquer John Reed : « All of Lancelot's prior behavior makes betrayal unthinkable, yet Guinevere's suspicious imagination willingly accepts what is largely its own creation. » Reed, *Perception and Design*, 79.

³ Certains éléments peuvent ne pas être connus à l'avance. Voir à ce propos Olsewska et Quéré, « Erreurs pratiques, fautes et incongruités », 170.

Le traitement des illusions dans « Elaine » peut être résumé par cette citation de John Rosenberg :

The idyll is a study of shattered illusions and broken trusts, symbolized by the diamonds that are won by Lancelot, slip in dreams from Elaine's hands, pass perfidiously through Gawain's, and are flung in rage from Guinevere's. Elaine loves with obsessive fidelity the 'falsely true,' who half loves her but remains true to the adulterous Guinevere, who mistakenly believes him false.¹

Lancelot n'était pas insensible à la beauté et au dévouement d'Elaine, mais il est resté fidèle à Guinevere : « faith unfaithful kept him falsely true » (LE 872). Cet enchaînement d'oxymores résume la situation du chevalier. Lancelot a beau être loyal en amour, il est perfide en amitié, puisqu'il trahit son ami et souverain, Arthur. Son amour sincère est à la hauteur de sa trahison. Il a accumulé les erreurs et les prétextes dans le seul but d'honorer la reine : le regard mal interprété, le prétexte au roi, la mauvaise évaluation du stratagème de la manche, ou encore la confiance en Guinevere. Inéluctablement, le mensonge initial en a entraîné d'autres. Lancelot et Guinevere subissent aussi les premières conséquences de leur adultère. Elaine est leur victime collatérale. Toutefois, John Reed considère cette aventure comme libératrice pour Lancelot, dans la mesure où ce dernier est désormais à même de reprendre son destin en main². Le chemin est encore long, car le poème s'achève sur un personnage toujours prisonnier de son péché, « [n]ot knowing he should die a holy man » (LE 1417). La fin du poème prépare le lecteur au repentir de la reine dans l'idylle suivante.

3.4. Les conséquences de la faute : « Guinevere »

Si les intrigues des trois premiers poèmes sont relativement indépendantes les unes des autres, « Guinevere »³ évoque les conséquences d'une faute qui a été le thème principal d'« Elaine ».

3.4.1. L'origine des erreurs étalée tout au long des idylles

Quoiqu'informé de la rédemption prochaine de Lancelot, le lecteur ne connaît pas l'origine de sa faute, son amour illégitime pour la reine. En revanche, les motivations de Guinevere sont évoquées à deux reprises, notamment dans les précédentes idylles. Dans « Vivien », le sorcier évoque ce qui aurait été au départ une méprise : « Sir Lancelot went ambassador, at first, / To fetch [Guinevere], and she watched him from her walls. / A rumour runs, she took him for the King; / So fixt her fancy on him » (MV 772-775). Dans

¹ Rosenberg, *The Fall of Camelot*, 121.

² « Though Elaine can end her story only with death, the conclusion of that story frees Lancelot to shape his own history to a higher destiny beyond the limits of this poem. » Reed, « Tennyson's Narrative on Narration », 200.

³ « Guinevere » sera abrégé en G lorsque l'on y fera référence.

« Elaine », le lecteur apprend que la reine est convaincue que le roi lui a toujours été indifférent : « He cares not for me » (LE 127). Guinevere se souvient d'un homme froid lors de sa première rencontre avec son futur époux Arthur (G 400-403). Elle n'a donc pas eu de scrupule à être lui être infidèle. L'insouciance des premiers temps à laquelle Lancelot fait allusion (« ye were not once so wise, / My Queen, that summer when you loved me first. / Then of the crowd you took no more account », LE 103-105) fait place à l'inquiétude dans « Elaine » et à l'angoisse dans « Guinevere ». Modred, le vil neveu du roi, cherche à faire éclater le scandale. D'abord amusée, Guinevere comprend ensuite qu'il sera à l'origine de sa perte. Elle incite Lancelot à partir.

3.4.2. La poursuite de l'erreur malgré la découverte de la faute

Modred réussit à piéger les amants durant leur rendez-vous d'adieu. Chacun prend sa part de responsabilité face à ce coup du sort. Lancelot se blâme, « Mine be the shame; mine was the sin » (G 111). La reine pense être davantage fautive : « Mine is the shame, for I was wife, and thou / Unwedded » (G 118-119). Lancelot quitte le royaume. Guinevere se réfugie incognito dans le couvent d'Almesbury.

Le poème porte désormais sur Guinevere. Le *mea culpa* mutuel ne signifie pas pour autant que la reine regrette sa liaison ou envisage la portée de ses actes sur autrui. L'amante a une vision plutôt égocentrique des conséquences¹ : « With what a hate the people and the King / Must hate me » (G 155-156). La novice qui lui tient compagnie, cherchant à la reconforter, la plonge toutefois dans la culpabilité. En effet, la petite religieuse ignore l'identité de Guinevere, mais déclare que cette dernière ne peut être la reine déloyale tant elle paraît gracieuse. L'aspirante moniale affirme qu'elle connaît la véritable nature de la reine et de Lancelot, mais la fugitive lui demande ce qu'elle peut vraiment savoir d'eux, en étant cloîtrée dans un couvent. Leur échange invite ainsi le lecteur à réfléchir sur ce que l'on entend par « vérité ». Aristote s'interrogeait déjà sur ce qu'était le « vrai » : la réalité, l'état de fait² ? La critique contemporaine défend l'idée qu'elle varie selon les individus³ ; les actions et réflexions de chacun sont analysées différemment en fonction des points de vue ; accepter l'un d'entre eux n'implique pas forcément de disqualifier les autres⁴. La complexité de la vérité incite à revoir la simple binarité vrai/faux⁵. Ainsi, au-delà de ce qui est vrai ou faux s'ajoute ce qui est incorrect,

¹ William Earl Buckler, *Man and His Myths: Tennyson's Idylls of the King in Critical Context* (New York : New York University Press, 1984), 128.

² Michel Blay, « Vérité », *Dictionnaire des concepts philosophiques* (Paris : Larousse, 2006), 825.

³ Roland Quilliot rappelle ainsi qu'« on ne peut plus croire qu'il y ait sur nous un point de vue privilégié qui permettrait de dévoiler notre vérité essentielle ». Quilliot, *L'Illusion*, 24.

⁴ *Ibid.*, 28-31.

⁵ « [S]e tromper, c'est se fourvoyer ; et c'est être dans l'incorrect plutôt que simplement dans le faux, cet incorrect pouvant se décliner sur des registres très différents, et pas seulement dans la formation et la fixation des croyances ». Chauviré, Quéré, et Ogien, « Présentation », 13.

mais aussi vraisemblable¹. Définir la vérité sur la reine devient ainsi la thématique du poème.

3.4.3. La révélation de la vérité à chaque membre du couple royal

Le roi retrouve Guinevere. Il commence un long monologue dans lequel il impute la chute du royaume à la reine. Le pays a plongé dans une guerre civile après la découverte de l'adultère de Guinevere : Arthur a poursuivi Lancelot et Modred en a profité pour usurper le trône.

Arthur déclare s'être trompé sur Guinevere qui, selon lui, était à même de porter ses rêves de vertu (G 481-482). Il ne pensait donc pas être trahi par sa femme et son meilleur ami : « I weighed thy heart with one / Too wholly true to dream untruth in thee » (G 537-38). Malgré son caractère éthéré, Arthur est sujet aux espoirs déçus, au même titre que tout individu². Il a cependant décidé de tourner la page : « And all is past, the sin is sinned, and I, / Lo! I forgive thee » (G 540-541). Il garde l'espoir que son épouse corrigera son attitude lorsqu'ils seront réunis dans la mort. La reine apprend ainsi qu'Arthur l'a aimée à sa façon, en dépit des apparences (G 554-557). Guinevere a été sujette à une erreur d'appréciation à l'égard d'Arthur depuis le début. À l'instar de Geraint, elle a été blessée dans son amour-propre quand elle a constaté qu'Arthur n'était pas expansif avec elle. La souveraine comprend également qu'elle a été aveuglée par ses sens (« my full voluptuous pride, that took / Full easily all impressions from below, / Would not look up », G 633-635). Il est cependant trop tard pour présenter des excuses au mari bafoué : Arthur a pris congé de Guinevere pour aller mener son ultime combat.

La reine connaît un sentiment de perte, affection souvent liée à la perte d'une illusion³ : « Gone—my lord! / Gone through my sin to slay and to be slain! » (G 608-609). À l'instar de Geraint, elle revient sur sa responsabilité et évoque ce qu'elle aurait dû faire :

It was my duty to have loved the highest:
It surely was my profit had I known:
It would have been my pleasure had I seen.
We needs must love the highest when we see it,
Not Lancelot, nor another. (G 652-656)

Guinevere termine son *mea culpa* en faisant vœu de corriger son attitude. Cette remise en question s'accompagne d'un espoir, celui de retrouver son mari aimant dans l'au-delà.

¹ « Vérité », 824.

² D'ailleurs, Clyde de L. Ryals souligne que la reine et Merlin, deux personnages qui ont pourtant fauté, sont les premiers à avoir remarqué le défaut du roi, qui consiste à croire que ses sujets sont capables d'adhérer à son idéal de vertu. Clyde de L. Ryals, « The Moral Paradox of the Hero in *Idylls of the King* », *ELH* 30, n° 1 (1963) : 61.

³ Rosset, *Le réel et son double*, 13.

Pour ce faire, elle choisit une vie de contrition aux côtés des religieuses qui l'accueillent. Comme Lancelot, la reine trouvera l'apaisement : « where beyond these voices there is peace » (G 692).

Il apparaît donc qu'une erreur d'appréciation a conduit Guinevere à fauter : l'attitude distante du roi l'a amenée à se rapprocher de Lancelot. Par ailleurs, l'adultère est perçu et présenté différemment selon les amants. Si Lancelot a une conscience plus précoce de son comportement déloyal, ni le narrateur ni le personnage ne parlent de ce qui a conduit le chevalier à trahir son roi. En revanche, la faute de la reine est évoquée dans son intégralité, donnant l'impression que sa responsabilité est davantage engagée. Cette impression n'est pas anodine et incite le lecteur à examiner la place du narrateur dans le récit. Comme on le montrera dans la première partie de cette étude, ce dernier joue un rôle déterminant dans la recherche de la vérité.

Conclusion et pistes de réflexion

Les quatre poèmes fonctionnent en réseau pour évoquer la quête de la vérité. « Enid » sert de structure de base par sa présentation de l'erreur en étapes successives. Le poème contraste avec « Elaine » par sa simplicité et le nombre réduit de protagonistes. « Vivien » et « Guinevere » fonctionnent en parallèle : l'un s'attarde sur le contexte et les raisons du faux pas de Merlin tandis que l'autre s'attache aux suites de l'adultère de la reine. Enfin, le lecteur doit se référer aux poèmes précédant « Guinevere » pour appréhender la faute des amants dans son intégralité ; l'idylle fonctionne plus particulièrement en relation avec « Elaine ».

À l'issue du recueil, Geraint est le seul à tirer profit de son erreur pour mener une vie heureuse. Guinevere et Lancelot expient leur péché dans la peine ; Merlin, Elaine et Arthur disparaissent ; le royaume est réduit à néant. Dans « Elaine », un simple mensonge a semé la confusion et la douleur, et s'est conclu par la mort d'un personnage. Alfred Tennyson propose une vision pessimiste de l'humanité en proie à l'erreur, l'illusion ou à toute autre forme de fausseté. Cette préoccupation sera l'objet des chapitres suivants. On verra qu'il ne s'agit pas pour autant d'un regard manichéen sur le vrai et le faux mais, au contraire, d'une invitation à la nuance. Rappelons par exemple qu'Arthur serait porté à croire que Lancelot aime Elaine, mais il se garde de l'affirmer. De fait, les poèmes requièrent beaucoup d'attention et de réflexion lorsqu'il est question de mesurer la part de vérité dans chaque événement, chaque affirmation ou réflexion formulée par les personnages.

Les illustrateurs édouardiens ont donc un défi de taille à relever, à savoir mettre en image la délicate quête de la vérité. Quelles sont les techniques employées pour évoquer les dilemmes intérieurs, les situations ambiguës, les problèmes de jugement, autrement

dit, des choses difficiles à visualiser ? Un premier inventaire de leurs illustrations s'avère nécessaire pour mieux saisir l'ampleur de la tâche.

4. Un inventaire des illustrations du corpus

Notre corpus est composé de 44 illustrations, dont près de la moitié sont issues des *Idylls* illustrées par Eleanor Fortescue Brickdale.

Pour les livres d'Eleanor Fortescue Brickdale et de Florence Harrison, nous avons choisi d'étudier les éditions *de luxe*, qui contiennent l'intégralité de leurs illustrations, plutôt que les éditions qui n'en proposent qu'un nombre limité. Ces éditions « abrégées en image » ont indéniablement une incidence sur l'analyse d'un ouvrage illustré et elles sont elles-mêmes des objets d'étude qui mériteraient toute notre attention. Néanmoins, nous avons pris le parti de travailler sur l'ensemble des images, chacune étant le maillon d'une séquence qui a été construite par les artistes.

Les illustrations sont présentées poème par poème, artiste par artiste, dans leur ordre d'apparition (sauf mention contraire) afin de faciliter les comparaisons entre les illustrateurs. La ponctuation des titres initiaux a été respectée¹.

Nous présentons ici le système de référencement des images. Le premier groupe d'initiales correspond aux initiales de l'artiste : EFB pour Eleanor Fortescue Brickdale, FH pour Florence Harrison, JMK pour Jessie M. King et JBS pour John Byam Shaw. Le second fait référence au poème illustré : GE pour « Enid », MV pour « Vivien », LE pour « Elaine » et G pour « Guinevere ». Le chiffre accolé correspond à l'ordre d'apparition de l'illustration d'après la liste d'illustrations donnée dans l'ouvrage ou, le cas échéant, à l'ordre d'apparition dans l'ouvrage. L'ajout de la lettre F signale qu'il s'agit du frontispice. Pour faciliter la lecture, le nom de l'artiste qui a produit une illustration ne sera pas toujours mentionné, mais celui-ci sera reconnaissable par les références entre parenthèses².

4.1. « Enid »

4.1.1. *Par John Byam Shaw (1906)*

L'illustrateur propose quatre illustrations en couleurs pour la première idylle du recueil. Les deux premières reviennent sur l'analepse contenue dans « Enid », qui évoque les circonstances dans lesquelles le couple s'est rencontré. Ce retour dans le passé a lieu

¹ Il ne nous a pas été possible de retrouver les contrats entre les maisons d'édition et les illustrateurs. Aussi, nous ne savons pas qui des éditeurs ou des artistes a décidé de ces titres.

² Dans nos analyses, les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale sont généralement présentées en premier, car elles constituent la majeure partie du corpus (21 images sur 44).

juste après que Geraint a ordonné à sa femme de la suivre dans sa reconquête d'honneur. Enid se remémore alors la venue de celui est qui devenu son époux. En revanche, les deux dernières images s'intéressent aux errements de Geraint.

1) « ... There rode / Full slowly by a knight, lady, and dwarf » (JBS GE1F, fig. 1)

Il s'agit du frontispice de l'ouvrage. Il reprend les vers 186-187 de « The Marriage of Geraint » et illustre l'incident qui va provoquer la rencontre de Geraint et Enid. Le chevalier, qui n'apparaît pas dans cette image, cherche à connaître l'identité d'un inconnu (ici représenté de dos en compagnie de sa dame et de son nain) qui a manqué de respect à la reine.

2) « So Enid took his charger to the stall » (JBS GE2, fig. 2)

Cette illustration met en scène Enid prenant soin du destrier de Geraint (MG 382), immédiatement après sa rencontre avec le chevalier (Geraint a suivi l'inconnu et fait étape pour la nuit chez le comte Yniol). L'image illustre une anecdote, l'exécution d'une corvée parmi d'autres, mais elle permet de faire un arrêt sur image sur l'héroïne.

3) « With difficulty in mild obedience, / Driving them on... » (JBS GE3, fig. 3)

L'image tirée des vers 104-105 de « The Marriage of Geraint » montre le couple parti en quête. L'épouse mène tant bien que mal les trois chevaux qui appartenaient à la seconde bande de chevaliers brigands que son mari, presque imperceptible à l'arrière-plan, a défaits.

4) « ... He turned his face / And kiss'd her climbing... » (JBS GE4, fig. 4)

Dernière image de la séquence, elle immortalise la réconciliation du couple à travers le baiser donné par Geraint à son épouse (GE 759-760). Elle clôt le récit sur la découverte de la vérité.

Afin de faciliter la lecture, les titres seront respectivement abrégés en :

- « A knight, lady, and dwarf » (JBS GE1, fig. 1)
- « So Enid took his charger » (JBS GE2, fig. 2)
- « In mild obedience » (JBS GE3, fig. 3)
- « Kiss'd her climbing » (JBS GE4, fig. 4).

4.1.2. Par Eleanor Fortescue Brickdale (1911)

L'illustratrice retrace l'intrigue d'« Enid » en cinq illustrations (il s'agit d'aquarelles, comme pour toutes les autres images du livre).

1) « To make her beauty vary day by day, / In crimsons and in purples and in gems. » (EFB GE1, fig. 5)

L'image reprend les premiers vers du poème qui décrivent Geraint sous le charme de son épouse (MG 9-10). Les jeunes mariés sont installés dans leurs appartements et le chevalier admire sa femme, qui a revêtu une tenue splendide en son honneur. Cependant, le prince a délaissé ses deux compagnons de chasse. En d'autres termes, l'artiste évoque déjà les manquements du héros.

2) « Enid. » (EFB GE2, fig. 6)

C'est un portrait de l'héroïne éponyme qui pose dans un jardin en fleurs. Il s'agit de la seule image de la séquence, du livre, mais aussi du corpus, qui n'est pas rattachée à un passage spécifique du poème. En quelque sorte, elle suspend le récit le temps que le lecteur cerne la personnalité de la jeune femme.

3) « Yniol's rusted arms / Were on his princely person, but thro' these / Princelike his bearing shone. » (EFB GE3, fig. 7)

L'image est la seule de la séquence tirée de l'analepse. Geraint, qui vient de faire la rencontre d'Enid et de sa famille, décide de sauver leur honneur à un tournoi. Le prince va affronter son adversaire (MG 543-545), ici accompagné d'Enid. D'après le titre, l'illustration présente le chevalier courtois dans toute sa splendeur.

4) « They rode so slowly and they look'd so pale. » (EFB GE4, fig. 8)

Le couple erre dans la forêt au début de la quête entreprise par Geraint. L'image est proche de « They rode » (JBS GE3, fig. 3), mais tandis que l'illustrateur se met en scène l'épreuve subie par Enid, son homologue se concentre ici sur la douleur du couple (GE 35).

5) « And many past, but none regarded her. » (EFB GE5, fig. 9)

Le « récit » visuel s'arrête avant que Geraint ne s'aperçoive de son erreur de jugement. En effet, l'ultime illustration montre Enid en proie au danger dans une forêt sombre (GE 520). Son mari s'est blessé dans un combat et a perdu connaissance. Contrairement à « Kiss'd her climbing » (JBS GE4, fig. 4), la séquence ne se conclut pas sur la réconciliation des époux. Elle coupe court à l'intrigue et indique que l'illustratrice a un point de vue bien particulier sur la mésaventure du couple.

On proposera, hormis pour « Enid » (EFB GE2, fig. 6), de rendre ces titres plus synthétiques en :

- « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5)
- « Yniol's rusted arms » (EFB GE3, fig. 7)
- « They rode » (EFB GE4, fig. 8)

– « And many past » (EFB GE5, fig. 9).

4.2. « Vivien »

Le poème a été uniquement illustré par Eleanor Fortescue Brickdale (1911). Dans la seconde partie de l'étude, on reviendra sur les raisons de ce manque de popularité. De même que pour « Enid », l'illustratrice offre cinq illustrations qui jalonnent l'idylle.

1) « At which the King / Had gazed upon her blankly and gone by. » (EFB MV1, fig. 10)

Il s'agit du second portrait de l'ouvrage. Il met en scène Vivien vexée et en colère, car elle a échoué dans sa tentative de séduire Arthur (MV 158-159). La perfidie de l'héroïne est donc annoncée dès le début de la séquence.

2) « O master, do you love my tender rhyme? » (EFB MV2, fig. 11)

Le titre de la seconde image reprend le vers qui conclut la chanson d'amour de Vivien pour amadouer Merlin (MV 397). La jeune femme séduisante est proche du sage qui paraît très accablé. Vivien est déjà en passe de le vaincre.

3) « Nor saw she save the King, who wrought the charm » (EFB MV3, fig. 12)

Cette scène, dont le titre est tiré du vers 641, illustre le récit (raconté par Merlin) des origines du charme que Vivien convoite. Elle représente la femme d'un puissant sultan, la première victime du sortilège. En s'arrêtant sur ce récit dans le récit, l'illustratrice déploie ses talents d'artiste orientaliste autant qu'elle signale la dangerosité d'un tel charme.

4) « Sir Lancelot went ambassador, at first, / To fetch her, and she took him for the King. » (EFB MV4F, fig. 13)

Il s'agit du frontispice de l'ouvrage. Il mérite donc toute notre attention pour avoir été choisi à cette place. Il a la charge d'introduire en image l'ensemble des poèmes. C'est un portrait rapproché de Lancelot, qui s'apprête à rencontrer pour la première fois Guinevere. Il est tiré du récit de Merlin, qui explique à Vivien les origines de la rumeur d'adultère (MV 772-774). La faute des deux amants est donc au cœur du recueil.

5) « And in the hollow oak he lay as dead, / And lost to life and use and name and fame. » (EFB MV5, fig. 14)

L'illustration reprend les derniers vers du poème (MV 967-968). Merlin gît seul dans la forêt après avoir cédé le charme à Vivien. Le lecteur est ainsi confronté aux conséquences d'un tel geste.

Toujours dans le souci de fluidifier la lecture, on suggèrera les titres :

– « At which the King had gazed » (EFB MV1, fig. 10)

- « My tender rhyme » (EFB MV2, fig. 11)
- « The charm » (EFB MV3, fig. 12)
- « Sir Lancelot » (EFB MV4, fig. 13)
- « Hollow Oak » (EFB MV5, fig. 14).

4.3. « Elaine »

4.3.1. Par Jessie M. King (1903)

Contrairement à toutes les précédentes illustrations, les quatre illustrations à l'encre de Jessie M. King sont en noir et blanc. Les titres, parce qu'ils ont été intégrés aux images, ont peut-être été choisis par l'artiste.

1) « Stript off the case, and read the naked shield » (JMK LE1F, fig. 15)

Le frontispice représente l'héroïne caressant le bouclier de Lancelot dont elle a la charge, pendant que le chevalier participe au tournoi. De même que « To make her beauty vary » (EFB GE2, fig. 6), il ouvre littéralement le poème en reprenant ses premiers vers (LE 15). Il introduit ainsi le personnage principal et son amour pour Lancelot.

2) « Then came the hermit out » (JMK LE2, fig. 16)

L'image présente celui qui hante les pensées d'Elaine : Lancelot. Lavaine, le frère de la jeune fille, observe un ermite soigner le chevalier qui a été blessé lors des joutes (LE 517).

3) « Kiss'd the hand to which he gave » (JMK LE3, fig. 17)

Au premier abord, l'illustration semble dépeindre une scène d'amour courtois puisqu'un chevalier baise la main d'Elaine en prenant congé d'elle (LE 697). Il ne s'agit pas de Lancelot mais de Gawain, qui apprend à la jeune fille l'identité de celui qu'elle aime. Il lui annonce également que Lancelot est blessé et, surtout, qu'il en aime une autre. Elaine est donc sous le coup des émotions.

4) « And gave the naked shield » (JMK LE4, fig. 18)

Cette fois-ci, Elaine est réunie avec Lancelot qui, une fois rétabli grâce aux bons soins de la jeune fille, lui dit au revoir. Pourtant, cette scène est absente du poème. En effet, l'héroïne rend bien le bouclier de Lancelot, mais à une tierce personne (LE 972). L'illustratrice prend donc ses distances avec le texte-source.

À l'exception de « Then came the hermit out » (JMK LE2, fig. 16), ces titres seront par la suite abrégés en :

- « Stript off the case » (JMK LE1F, fig. 15)
- « Kiss'd the hand » (JMK LE3, fig. 17)
- « And gave the naked shield » (JMK LE4, fig. 18).

4.3.2. Par Eleanor Fortescue Brickdale (1911)

L'illustratrice propose une nouvelle fois cinq illustrations pour retracer le destin de l'héroïne dans son intégralité.

1) « Elaine » (EFB LE1, fig. 19)

Voici le troisième portrait féminin de l'ouvrage. Installée dans sa chambre, la jeune fille coud une housse pour le bouclier de Lancelot. Comme « Enid » (EFB GE2, fig. 6), il n'existe pas de vers qui soit spécifiquement rattaché à l'image, mais l'illustration reprend la première scène de l'idylle. Elle est proche de « Stript off the case » (JMK LE1F, fig. 15) puisque toutes les deux montrent Elaine amoureuse attendant patiemment le retour du chevalier. « Elaine » fait également référence à un héritage esthétique très spécifique. L'héroïne n'est qu'un des avatars de la brodeuse, qui habite la peinture victorienne¹. La plus célèbre de toutes reste cependant la Dame d'Escalot, qui entre dans l'histoire de l'art grâce à Alfred Tennyson². Si la dame n'est pas montrée dérivant morte ou mourante sur la barque, elle est alors représentée quittant son métier. Loin d'être contenue à l'œuvre qu'elle met en image, l'illustration puise dans un pan du patrimoine culturel britannique.

2) « Then to her tower she climb'd, and took the shield, / There kept it, and so lived in fantasy. » (EFB LE2, fig. 20)

Elaine s'apprête à rejoindre sa chambre maintenant que son frère Lavaine et le chevalier sont en route pour le tournoi. Le titre (LE 395-396) et l'image signalent qu'il s'agit d'un moment important. L'héroïne va oublier la réalité pour rêver de Lancelot.

3) « But to be with you still, to see your face, / To serve you, and to follow you thro' the world. » (EFB LE3, fig. 21)

Dans le jardin du comte d'Astolat, Elaine déclare son amour à Lancelot qui, maintenant qu'il est rétabli, doit retourner à la cour (LE 933-934). L'héroïne est représentée de dos implorant l'amour du chevalier, qui la repousse, invoquant ses raisons pour ne pas l'épouser. Cette scène déterminante, le point d'orgue du poème, montre la détresse d'Elaine alors que ses espoirs s'effondrent.

¹ Rappelons que les femmes à l'ouvrage sont légion dans l'art et la littérature, à l'instar de Pénélope. On citera les cousettes, victimes de la pauvreté qui ravage les masses laborieuses, immortalisées par Anna Blunden dans *The Seamstress* (1854, collection privée). Dans un tout autre registre, on pourra évoquer *The Girlhood of Mary Virgin* de Rossetti (1849, Tate Gallery). La Vierge finit de broder un lys sous le regard de Sainte Anne. L'héroïne arthurienne d'Eleanor Fortescue Brickdale n'est donc qu'une réminiscence d'un sujet protéiforme typiquement victorien et préraphaélite, mettant en scène une femme honorable à l'ouvrage.

² Son personnage est un lieu commun de la peinture britannique, puisqu'on ne dénombre pas moins de soixante-huit tableaux du personnage entre 1850 et 1915. Poulson, *The Quest for the Grail*, 179.

4) « So those two brethren from the chariot took / And on the black decks laid her in her bed » (EFB LE4, fig. 22)

La scène est la conséquence directe du rejet de Lancelot. Elle s'est laissé mourir et, selon ses dernières volontés, son corps est placé sur une barque devant la mener à la cour du roi afin que tous connaissent son histoire, un épisode régulièrement mis en image par les peintres victoriens et édouardiens. Ses deux frères portent sa dépouille, qui sera conduite au château par le vieux servent éploré (LE 1139-1140). L'image ne se concentre pas seulement sur les ravages des illusions d'Elaine, mais met en évidence leurs conséquences sur sa famille. Contrairement à Jessie M. King, Eleanor Fortescue Brickdale représente Elaine morte à deux reprises. Toutes deux ont donc une vision divergente du récit que l'on expliquera dans la première partie de la thèse.

5) « Farewell, fair lily. » (EFB LE5, fig. 23)

Lancelot, de dos, rend un dernier hommage à Elaine dont la dépouille s'éloigne sur la rivière (LE 1386). De même que « And gave the naked shield » (JMK LE4, fig. 18), cette scène n'appartient pas au poème. Lorsque le chevalier se trouve au bord de l'eau, la jeune fille vient d'être enterrée. L'image amplifie donc les regrets du chevalier et le drame de l'héroïne.

Hormis « Elaine » (EFB LE1, fig. 19), les titres seront ensuite simplifiés en :

- « To her tower » (EFB LE2, fig. 20)
- « But to be with you » (EFB LE3, fig. 21)
- « Two brethren » (EFB LE4, fig. 22)
- « Farewell, fair lily » (EFB LE5, fig. 23).

4.4. « Guinevere »

La dernière idylle a la particularité d'avoir été illustrée par *tous* les illustrateurs. Elle est donc le poème majeur du recueil.

4.4.1. Par Jessie M. King (1903)

Comme pour *Elaine*, le livre contient quatre illustrations en noir et blanc et les titres ont aussi probablement été choisis par l'artiste (ils sont intégrés à l'image).

1) « None with her save a little maid [,] / A novice » (JMK G1F, fig. 24)

Le frontispice de l'ouvrage introduit l'héroïne éponyme en compagnie de la novice (G 3-4). L'enfant chante pour reconforter la reine.

2) « Under groves that look'd a paradise / Of blossom » (JMK G2, fig. 25)

Cette image est la seule à représenter Guinevere et Lancelot tombant amoureux l'un de l'autre. Elle illustre les souvenirs de la reine, qui se remémore son arrivée à

Camelot escortée par le premier chevalier d'Arthur. L'artiste met aussi en valeur la nature luxuriante et magique qui les entoure (G 386-387).

3) « O golden hair [,] with which I used to play » (JMK G3, fig. 26)

L'illustration met en scène l'ultime confrontation entre les époux royaux. Arthur a pris une mèche de cheveux de son épouse entre ses doigts. Cette dernière est agenouillée à ses pieds. Le titre reprend la lamentation du mari éploré (G 544), mais les gestes de l'image ne correspondent pas à ceux du texte, dans lequel Arthur déclare qu'il s'abstient au contraire de toucher sa femme souillée par le péché d'adultère. Jessie M. King s'éloigne à nouveau du texte pour donner sa version de cette entrevue.

4) « And near him the sad nuns with each a light » (JMK G4, fig. 27)

Le roi a fait ses adieux à la reine et quitte le couvent accompagné de religieuses (G 586). Il s'agit d'un moment plein d'émotion puisqu'Arthur va mourir au combat.

On changera ces titres initiaux par :

- « None with her » (JMK G1F, fig. 24)
- « Under groves » (JMK G2, fig. 25)
- « Golden Hair » (JMK G3, fig. 26)
- « And near him the sad nuns » (JMK G4, fig. 27).

4.4.2. Par John Byam Shaw (1906)

L'illustrateur restitue le destin de la reine à travers quatre illustrations en couleur.

1) « ... It was their last hour » (JBS G1F, fig. 28)

Le frontispice reprend une scène déclinée par trois artistes du corpus et qui représente les amants se faisant leurs adieux (G 101). La scène se situe ici dans la pénombre d'une chambre.

2) « And strong man-breasted things stood from the sea » (JBS G2, fig. 29)

L'image illustre le récit de la novice qui décrit le royaume d'Arthur avant l'arrivée de celle qu'elle appelle la « reine pécheresse ». Son père lui a raconté avoir été témoin de scènes féériques, ici des sirènes et tritons émergeant de la mer agitée (G 244). Le récit est une version fantaisiste de la vie du roi, qui doit amener le lecteur à prendre garde à la véracité des témoignages de chaque personnage.

3) « And he gave them charge about the Queen » (JBS G3, fig. 30)

De même que « And near him the sad nuns » (JMK G4, fig. 27), le lecteur assiste au départ du roi entouré des nonnes. Arthur confie son épouse à ces dernières (G 586).

4) « ... There, an Abbess, lived / For three brief years... » (JBS G4, fig. 31)

Il s'agit d'un portrait de Guinevere devenue nonne afin d'expié ses péchés. Son comportement exemplaire lui permet de devenir abbesse, une fonction qu'elle occupe à la fin de sa vie (G 690-691).

Les titres de ces images apparaîtront sous des intitulés plus synthétiques :

- « It was their last hour » (JBS G1F, fig. 28)
- « From the sea » (JBS G2, fig. 29)
- « He gave them charge » (JBS G3, fig. 30)
- « There, an Abbess » (JBS G4, fig. 31).

4.4.3. Par Eleanor Fortescue Brickdale (1911)

L'illustratrice propose six illustrations en couleur pour ce dernier poème, soit une de plus que pour les trois autres idylles, ce qui porte à croire que les *Leicester Galleries* et la maison d'édition Hodder and Stoughton lui auraient laissé carte blanche pour le choix des images à intégrer dans l'ouvrage.

1) « The Queen who sat betwixt her best / Enid, and lissome Vivien, of her court / The wiliest and the worst » (EFB G1, fig. 32)

L'image représente la reine et son amie la plus proche, Enid, écouter l'histoire que lit à voix haute Vivien, avant que la reine ne commence à être tourmentée par Modred. Comme l'indique le titre (G 27-29), l'illustration classe les héroïnes en fonction de leur honnêteté. Guinevere se trouve entre le bien et le mal, sauvée pour sa fidélité en amour à Lancelot, mais condamnée pour avoir trahi son mari.

2) « It was their last hour, / A madness of farewell » (EFB G2, fig. 33)

Comme John Byam Shaw, l'artiste s'attarde sur les adieux des amants. La scène est plus déchirante, alors que « It was their last hour » (JBS G1F, fig. 28) insiste davantage sur la clandestinité de cet amour.

3) « Before the coming of the sinful queen » (EFB G3, fig. 34)

De même que « From the sea » (JBS G2, fig. 29), l'image est tirée du récit de la novice (G 268). Il s'agit de la seule illustration du corpus qui représente un paysage. L'absence de personnages n'est évidemment pas anodine.

4) « They found a naked child upon the sands / Of dark Tintagil by the Cornish sea; / And that was Arthur; and they fostered him / Till he by miracle was approven King » (EFB G4, fig. 35)

L'image illustre la découverte d'Arthur bébé. L'événement prend un aspect épiphannique puisque des petits êtres féériques accompagnent la venue du futur roi (G 291-294).

5) « As in the golden days. » (EFB G5, fig. 36)

L'illustration met en image les souvenirs du roi lorsqu'il se remémore ses jours heureux en compagnie de la reine et de la Table ronde (G 497). Guinevere est représentée dans les jardins d'un château avec ses dames de compagnie.

6) « The sombre close of that voluptuous day, / Which wrought the ruin of my lord the King » (EFB G6, fig. 37)

Comme « There, an Abbess » (JBS G4, fig. 31), l'ultime image de la séquence est un portrait de la reine devenue religieuse. C'est aussi le quatrième portrait féminin du livre, qui montre l'épouse du roi allant distribuer du pain aux nécessiteux. Le titre est tiré des paroles de Guinevere, qui envisage une vie de contrition (G 682-683), ce que « There, an Abbess » suggère également, mais l'image montre ici une reine beaucoup plus sereine. Les points de vue des artistes divergent donc sur le repentir de l'héroïne.

À l'exception de « As in the golden days » (EFB G5, fig. 36), les titres initiaux seront ensuite repris par :

- « Betwixt her best Enid, and lissome Vivien » (EFB G1, fig. 32)
- « It was their last hour » (EFB G2, fig. 33)
- « Before the coming » (EFB G3, fig. 34)
- « A naked child » (EFB G4, fig. 35)
- « The sombre close » (EFB G6, fig. 37).

4.4.4. Par Florence Harrison (1912)

Contrairement à ses homologues, l'illustratrice a uniquement mis en image cette idylle mais cette dernière est richement ornée de cinq illustrations en couleurs et de deux autres en noir et blanc.

1) « Queen Guinevere had fled the court » (FH G1F, fig. 38)

Le frontispice ne pourrait mieux assurer sa fonction d'ouverture au texte en mettant en scène le tout premier vers du poème. Guinevere, dont l'adultère vient d'être mis au jour par Modred et ses sbires, fuit (ou a fui) la cour.

2) « It was their last hour » (FH G2, fig. 39)

Il s'agit de la troisième scène d'adieux entre Lancelot et la reine, qui s'embrassent passionnément. Elle est donc plus proche de « It was their last hour » (EFB G2, fig. 6) en mettant en exergue le lien physique qui unit les amants.

3) « And still at evenings on before his horse / The flickering fairy-circle wheel'd and broke » (FH G3, fig. 40)

Une nouvelle fois, cette image est tirée du récit de la novice et représente le père de cette dernière, un chevalier, assister à la danse de trois fées (G 254-255).

4) « When round him bent the spirits of the hills » (FH G4, fig. 41)

Le récit de la novice a donné lieu à une seconde illustration (ici en noir et blanc). L'enfant raconte à la reine qu'un barde savait que le mariage du roi était condamné. L'artiste visionnaire est représenté au sommet d'une montagne stylisée, à l'écoute d'esprits ailés qui lui soufflent la mauvaise nouvelle (G 281).

5) « She made her face a darkness from the King » (FH G5, fig. 42)

De même que « Golden hair » (JMK G3, fig. 26), l'image montre l'ultime rencontre entre Guinevere et son mari, mais le rapport entre les deux époux est différent. Arthur, de dos, se tient à la porte de la cellule et contemple, désespéré, son épouse étalée de tout son long sur le sol en signe de contrition (G 414). Le contraste entre la silhouette sombre du roi et celle de sa femme baignant dans la lumière restitue avec conviction la scène paroxystique du poème. De fait, la reine de Florence Harrison semble « plus coupable » que celle de Jessie M. King, qui est simplement agenouillée face au roi.

6) « He gave them charge about the Queen » (FH G6, fig. 43)

Cette illustration en noir et blanc se rapproche de celle dépeinte par John Byam Shaw (JBS G4, fig. 31), car le roi confie la reine aux religieuses attristées (G 587).

7) « We needs must love the highest when we see it, / Not Lancelot, nor another » (FH G7, fig. 44)

La reine est en plein *mea culpa* (G 655-656). Les religieuses viennent la reconforter. Cette image restitue toute la douleur éprouvée par la reine. L'image pourrait répondre à la définition de l'illustration préraphaélite que propose Gregory Suriano, lorsqu'il décrit l'archétype du héros, ou plutôt de l'héroïne préraphaélite : « The eccentricity comes from expressions or bodily positions conveying feelings. Hence some typical poses: clasped hands, intertwined arms, heads tilted back or buried, and the use of hands¹. » Dans cette illustration, tout le corps de Guinevere exprime sa douleur : sa position agenouillée, ses poings serrés et la tête renversée qui, par la même occasion, met en valeur sa chevelure opulente².

On reprendra ces titres par :

- « Queen Guinevere had fled the court » (FH G1, fig. 38)
- « It was their last hour » (FH G2, fig. 39)
- « The flickering fairy-circle » (FH G3, fig. 40)
- « The spirits » (FH G4, fig. 41)
- « A darkness » (FH G5, fig. 42)

¹ Suriano, *The Pre-Raphaelite Illustrators*, 51.

² Dans l'illustration préraphaélite, la femme a presque toujours de longs cheveux. *Ibid.*, 53.

- « He gave them charge » (FH G6, fig. 43)
- « We needs must love the highest » (FH G7, fig. 44).

Conclusion

À l'issue de cet inventaire, il est déjà possible de dresser un premier bilan de ces images. Certaines scènes clés ont été reprises par plusieurs illustrateurs, comme les adieux des amants ou le départ du roi, mais les différences sont plus frappantes que les similitudes. Les points de vue des illustrateurs divergent, comme ils divergent aussi parfois de celui du narrateur : les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale et de Jessie M. King s'éloignent du texte d'origine, ce qu'il faudra expliquer. Enfin, un élément nous conforte dans le choix d'étudier les illustrations des éditions *de luxe*. Dans le cas des *Idylls* de 1911, l'illustratrice incite le lecteur à comparer les héroïnes à travers ses portraits. Bien plus qu'une simple liste, l'inventaire nous oriente déjà vers des pistes de réflexion.

5. État de la question

Si les *Idylls* et les illustrations ont été souvent étudiées, le corpus d'images choisi, en rapport avec la problématique du vrai et du faux, n'a jamais fait l'objet d'une étude approfondie.

Plusieurs raisons motivent le choix d'observer les illustrations des *Idylls* à l'époque édouardienne à travers le thème de la vérité et de ses obstacles (la faute, l'illusion, etc.). Elles tiennent du désir de mettre en avant un pan et une période spécifique de l'art arthurien et d'étudier en profondeur les enjeux de la relation intermédiaire.

5.1. Un inventaire de l'art arthurien

C'est dans les années 1990 que la recherche sur l'art arthurien trouve tout son dynamisme. *The Legends of King Arthur in Art*¹ (1990) de Muriel Whitaker retrace l'histoire de l'art arthurien depuis le Moyen Âge jusqu'au XX^e siècle, s'intéressant aux différents supports sur lesquels la geste a été déclinée (manuscrits, mobilier, tapisseries, etc.), à ses zones de développement majeures (la Grande-Bretagne, l'Europe et les États-Unis) et aux auteurs dont l'œuvre a été régulièrement déclinée dans les arts². Alfred

¹ Signalons que les transpositions de la poésie tennysonnienne ont fait l'objet de plusieurs études. Plus récemment, *Tennyson Transformed: Alfred Lord Tennyson and Visual Culture* (2009), rassemble les derniers articles consacrés à la transposition des œuvres du poète à l'époque victorienne. Jim Cheshire et al., *Tennyson Transformed: Alfred Lord Tennyson and Visual Culture* (Farnham, Surrey : Lund Humphries, 2009).

² Pour les références bibliographiques complètes de cet ouvrage, voir la note 2, p. 22.

Tennyson bénéficie d'un chapitre, qui examine son influence sur les artistes victoriens. Un autre est consacré à l'essor du livre-objet arthurien aux XIX^e et XX^e siècles.

Deux ouvrages s'intéressent plus particulièrement au renouveau arthurien. Dans *The Arthurian Revival in Victorian Art*¹ (1990), Debra Mancoff explique les conditions de cette renaissance. L'ouvrage de Christine Poulson *The Quest for the Grail: Arthurian Legend in British Art, 1840-1920*² (1999) adopte une approche thématique, et prolonge l'étude à l'époque édouardienne. Le recueil d'Alfred Tennyson fait l'objet de deux chapitres, « *The Idylls of the King* » et « *The Women in the Idylls* ». Le premier, une présentation du cycle arthurien complet, revient sur sa réception et sur sa capacité à refléter les préoccupations de la société. Le second s'attarde sur les *Idylls* de 1859 et leur popularité dans les arts (principalement la peinture). Il souligne à quel point leurs héroïnes sont des modèles à suivre, ou à fuir, pour le public. L'attention portée à ces femmes reflète la dimension morale que prend le recueil.

5.2. Une étude en faveur de la période édouardienne

L'époque édouardienne est souvent perçue, à tort, comme le prolongement de l'ère victorienne ; or elle est l'ère du changement et des revendications, même si la société édouardienne reste attachée à la culture victorienne³.

Alfred Tennyson, qui est décédé en 1892, appartient désormais au panthéon des grands auteurs anglais, une popularité qui est entretenue par le centenaire de sa naissance en 1909. À cette occasion, Herbert Warren déclare : « No poet, not even Shakespeare, has better depicted for its own sons, and others, the English country, or struck the English note more truly, or celebrated and encouraged in more heart-stirring songs the English achievements by land and sea⁴. » Publier des éditions illustrées des *Idylls* tient donc de l'hommage, et c'est précisément cet aspect qui attire notre attention. Les poèmes résonnent-ils encore dans le cœur des Édouardiens ? Se reconnaissent-ils toujours à travers leurs personnages ? Certes, le public de cette époque manifeste un intérêt constant pour la légende⁵. Christine Poulson explique notamment que les transpositions

¹ Les références bibliographiques complètes de cet ouvrage ont été initialement données dans la note 3, p. 24.

² Pour les références bibliographiques complètes de cet ouvrage, voir la note 3, p. 15.

³ « Public opinion and taste remained conservative [...]. The upper class, the gentry and the upper middle class, much smaller in numbers, retained the culture that they had inherited from the nineteenth century. » Sutcliffe, « Culture in the Scepter'd Isle », 486.

⁴ Herbert T. Warren, *The Centenary of Tennyson, 1809-1909. A Lecture Given to the University Extension Students in the Sheldonian Theatre on August 6, 1909* (Oxford : Clarendon Press, 1909), 6.

⁵ Christine Poulson met le lecteur en garde dans la préface. En dépit de leur intérêt commun pour la Matière de Bretagne, les Victoriens et les Édouardiens, d'apparence si proches, ne réagissent pas de la même façon à certains épisodes ou personnages de la légende. Cette différence d'appréciation varie en fonction des théories scientifiques à la mode, des lois introduites, des événements politiques, des aléas économiques ou encore des changements sociaux et moraux. Afin de distinguer ces différences, Christine Poulson a abordé

édouardiennes des *Idylls* entretiennent une image conservatrice des hommes et des femmes dans « ‘The True and the False’: Tennyson's *Idylls of the King* and the Visual Arts »¹. Toutefois, rien n'indique que les illustrateurs aient choisi de suivre cette voie. Cette question est donc à creuser. Bien sûr, les *Idylls* ne sont pas un document historique qui fait état des préoccupations ou des mœurs des Victoriens², mais elles en reflètent assurément certains aspects, car le poète a abordé les grandes questions de son temps (l'impérialisme, l'autorité patriarcale, les relations entre les hommes et les femmes) dans l'ensemble de son œuvre³. En partant des études déjà menées par Christine Poulson et Debra Mancoff, on tâchera d'établir des passerelles entre le texte d'Alfred Tennyson, qui reflète ses propres préoccupations sociales, et les changements qui s'opèrent au XX^e siècle et touchent autant la science, la littérature, que la sphère politique, juridique ou sociale.

Par ailleurs, les artistes travaillent dans le sillage du Préraphaélitisme, un courant esthétique, si ce n'est le courant esthétique majeur de l'époque victorienne. Perçus comme les héritiers des plus grands noms du mouvement, voire comme des copistes⁴, ils ont entretenu l'intérêt porté à la légende par leurs prédécesseurs, qui ont davantage été étudié pour leur participation à l'essor de la vague arthurienne : les détrempe de la *Oxford Union* mentionnées plus tôt ne représentent qu'une infime partie de leur contribution, laquelle est évoquée, entre autres, dans les ouvrages de Muriel Whitaker, Debra Mancoff et Christine Poulson. Leurs œuvres arthuriennes sont généralement mentionnées pour leur dimension collective ; leur recours à des sources médiévales plutôt qu'aux *Idylls* trahit leur désir de célébrer une autre vision de l'amour et des rapports entre les hommes et les femmes. Par ailleurs, ces artistes se sont reconnus dans certains personnages tels qu'Arthur ou Merlin. On proposera ici de mettre en lumière le rapport

ses recherches sous l'angle de l'interdisciplinarité, inspirée des travaux de Gillian Beer. Poulson, *The Quest for the Grail*, xiii.

¹ Christine Poulson, « ‘The True and the False’: Tennyson's *Idylls of the King* and the Visual Arts », in *The Arthurian Revival: Essays on Form, Tradition, and Transformation*, éd. par Debra N. Mancoff (New York : Garland, 1992).

² John Eggers rappelle à ce propos que les contemporains de Tennyson recherchaient dans cette œuvre leur image, quitte à oublier qu'il s'agissait aussi d'une œuvre littéraire. Eggers, *King Arthur's Laureate*, 10.

³ Linda M. Shires, « Patriarchy, Dead Men, and Tennyson's *Idylls of the King* », *Victorian Poetry* 30, n° 4 (1992) : 402.

⁴ Ainsi, Michael Felmingham déclare à propos de John Byam Shaw et Eleanor Fortescue Brickdale : « It must be admitted that the Pre-Raphaelitism of these two artists was at best of the late sentimental variety, mixing the hot hues of Rossetti's final chloral-tinted vision with the colour of the Venetians. » Felmingham, *The Illustrated Gift Book*, 37.

qu'entretennent les quatre artistes du corpus à la Matière de Bretagne, mais non uniquement pour comparer leurs œuvres ou leur point de vue à celui de leurs prédécesseurs. L'étude a pour objectif d'évaluer l'apport de nos illustrateurs dans l'art arthurien, apport parfois survolé en raison de leur statut de Préraphaélites tardifs, de leur célébrité parfois moindre, de leur contribution moins conséquente et de leur apparition à la fin de la vague arthurienne.

En d'autres termes, opter pour l'époque édouardienne plutôt que victorienne permet de changer de perspective. Les artistes n'en sont plus à l'étape de la découverte et de l'essor de la légende. Produits au début du XX^e siècle, leurs ouvrages ont cinquante ans d'écart avec l'œuvre d'Alfred Tennyson. Celle-ci ne leur est pas contemporaine, comme cela avait été le cas pour les précédents artistes ; elle est désormais de l'ordre du « classique » littéraire. Leur recul sur le texte est donc ce qui nous intéresse.

Par ailleurs, les dernières années du règne de Victoria coïncident avec la disparition de grands noms du Préraphaélisme : William Morris décède en 1896 et Edward Burne-Jones en 1898. C'est aussi à cette même période qu'apparaissent des ouvrages rendant hommage au courant esthétique et à ses figures les plus remarquables. William Michael Rossetti, le frère du peintre, publie *Ruskin, Rossetti, Preraphaelitism*¹ en 1899. La même année, Percy Bate propose un panorama des artistes les plus importants avec *The English Pre-Raphaelite Painters: Their Associates and Successors*². Ces hommages se poursuivent à l'époque édouardienne avec *Memorials of Edward Burne-Jones*³ (1904) écrit par l'épouse de l'artiste, Georgiana Burne-Jones. En 1905, c'est au tour de William Holman Hunt, l'un des membres fondateurs de la Confrérie Préraphaélite, d'évoquer l'histoire du mouvement dans *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*⁴. Le début du XX^e siècle est le prolongement du XIX^e, en ce qu'il rend hommage à une forme d'art faisant la fierté de son pays depuis plus d'un demi-siècle⁵. Il convient donc d'évaluer le poids de cet héritage dans les ouvrages illustrés.

5.3. L'illustration des *Idylls*

L'étude de l'illustration arthurienne s'est enrichie de l'ouvrage récent d'Alan Lupack et de Barbara Tepak Lupack, *Illustrating Camelot*⁶ (2008), le premier

¹ William Michael Rossetti, *Ruskin, Rossetti, Preraphaelitism (Papers 1854 to 1862)* (London : G. Allen, 1899).

² Percy H. Bate, *The English Pre-Raphaelite Painters, Their Associates and Successors* (London : G. Bell, 1899).

³ Georgiana Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, vol. 1, 2 vols (London : Macmillan, 1904).

⁴ On renverra le lecteur à la note 5, p. 19 pour les références bibliographiques complètes.

⁵ Tim Barringer, « "Not a 'Modern' as the Word Is Now Understood?" Byam Shaw, Imperialism and the Politics of Professional Society », in *English Art 1860-1914: Modern Artists and Identity*, par David Peters Corbett et Lara Perry (Manchester : Manchester University Press, 2000), 77.

⁶ Lupack et Lupack, *Illustrating Camelot*.

entièrement consacré aux illustrateurs arthuriens les plus renommés, depuis le renouveau arthurien jusqu'à la fin du XX^e siècle. À chaque chapitre correspond un artiste. Les auteurs ont pour ambition de se concentrer sur les relations qu'entretiennent les illustrations avec leur texte, afin de montrer comment l'artiste s'adapte à son auteur, s'accorde avec lui ou le rejette en mettant en valeur, mais aussi en modifiant, le texte. Jessie M. King et Eleanor Fortescue Brickdale bénéficient de leur propre chapitre dans lequel sont présentés leurs différents ouvrages arthuriens. Les auteurs analysent certaines images à la lumière du texte, ou plutôt de ses thématiques principales. Les deux autres artistes de notre corpus et leurs ouvrages sont également mentionnés, mais très brièvement. John Byam Shaw est avant tout évoqué pour ses liens amicaux et professionnels avec Eleanor Fortescue Brickdale. L'œuvre de Florence Harrison, qui n'a pas révolutionné l'illustration arthurienne, selon les auteurs¹, est présentée en deux pages à la fin du chapitre consacré à l'illustratrice anglaise, car les deux artistes sont affiliées au mouvement préraphaélite.

L'objectif d'*Illustrating Camelot* est de présenter les grands noms de l'illustration arthurienne en proposant une synthèse de leurs ouvrages, de leurs rapports à leur texte source et de leur style. Par opposition, notre recherche s'apparente à un arrêt sur image. Le but est d'approfondir les relations intermédiaires à partir d'une seule œuvre littéraire, les *Idylls*. Se concentrer sur quatre artistes issus de la même période permet non seulement de les considérer sur un pied d'égalité, mais aussi de les analyser dans leur rapport au texte plutôt que pour la seule valeur esthétique de leur travail. La relation texte-image est ainsi vraiment au cœur du sujet, même si, bien évidemment, le style de chacun joue un rôle indéniable dans l'interprétation des poèmes.

5.4. La thématique dans les *Idylls* et leurs illustrations

Le thème des apparences trompeuses et de la recherche de la vérité a déjà retenu l'attention de plusieurs critiques. John Reed y consacre un ouvrage, *Perception and Design in Tennyson's Idylls of the King*² (1969). Les préoccupations d'Alfred Tennyson y sont résumées ainsi :

For Tennyson, the material world, though a shadowy part of the Infinite, was illusion and dream. This world was superficial, and the profound truths were only visible in ambiguous signs [...]. But men's perceptions were, to Tennyson, untrustworthy from a thoroughly earthly perspective. To perceive and comprehend this world most accurately, it was necessary to focus one's interests beyond phenomena and their lures to the senses.³

¹ *Ibid.*, 137.

² Pour les références bibliographiques complètes de l'ouvrage, voir la note 2, p. 47.

³ Reed, *Perception and Design*, 229.

James Kincaid revient aussi régulièrement sur l'importance des sens dans le chapitre consacré aux *Idylls* dans *Tennyson's Major Poems* (1975). Il y rappelle l'enjeu que constitue la perception sensorielle :

The use of the senses is not part of the danger; only a total reliance on the senses is damaging. An absolute denial of the senses is, in the end, exactly as harmful to Camelot's balanced world as is a dependence on them. This is not an absolutist world defeated by relativism, but a poised and complex world defeated by simplicities.¹

D'autres auteurs évoquent des thématiques inhérentes à notre sujet principal. J.M. Gray aborde l'importance des rêves ou de l'apparence physique dans *Thro' the Vision of the Night*² (1980). « Tennyson's Narrative »³ (1986) et « Sexual Politics and Narrative Method in Tennyson's "Guinevere" »⁴ (1989), deux articles respectivement écrits par John Reed et Richard Sylvia, s'intéressent plus particulièrement à la construction narrative et à son rapport à la vérité. Richard Sylvia se concentre sur « Guinevere », poème constitué de quatre récits qui retracent à leur façon l'histoire de la reine. Enfin, dans *King Arthur's Laureate: A Study of Tennyson's Idylls of the King*⁵ (1971), John Eggers, qui étudie la réception de l'œuvre à l'époque victorienne, rappelle que les comportements des personnages fautifs ou erronés sont intimement liés à la morale de l'époque⁶. Ce point de vue coïncide avec celui développé par Debra Mancoff dans *The Return of King Arthur: The Legend through Victorian Eyes*⁷ (1995). L'auteur explore l'influence de Thomas Malory, Alfred Tennyson et les Préréphaélites sur leur public. Les Victoriens tâchent d'insuffler le code d'honneur des chevaliers et de leurs dames dans leur quotidien.

Les illustrations des *Idylls* ont quelquefois été analysées à la lumière du thème de la vérité, ou plutôt sous l'angle des connotations morales que prennent les adjectifs « true » et « false ». Alan Lupack remarque ainsi que les femmes fidèles ou vertueuses tiennent le devant de la scène chez Amy Butts et Paolo Priolo, les premiers illustrateurs de la légende au début des années 1860⁸. Cette prééminence révèle l'importance

¹ James R. Kincaid, *Tennyson's Major Poems: The Comic and the Ironic Patterns* (New Haven : Yale University Press, 1975), 155.

² Se référer à la note 10 p. 16 pour les références bibliographiques complètes.

³ Les références à cet ouvrage se trouvent à la note 1, p. 52.

⁴ Richard A. Sylvia, « Sexual Politics and Narrative Method in Tennyson's "Guinevere" », *Victorian Newsletter* 76 (1989) : 23-28.

⁵ Voir la note 7, p. 16, dans laquelle les références complètes de l'ouvrage sont données.

⁶ Il fait ainsi cette remarque qui nourrit notre propos : « the puritanical critics disapproved of indulgence in the senses and wanted the *Idylls* to be an austere moral lesson ». Eggers, *King Arthur's Laureate*, 68.

⁷ Pour les références bibliographiques de ce ouvrage cite plus haut, voir la note 2, p. 24.

⁸ Alan Lupack, « Popular Images Derived from Tennyson's Arthurian Poems », *Arthuriana* 21 (2011) : 107-8. Paolo Priolo donne le ton en consacrant six illustrations sur seize à « Enid », avec des titres éloquentes comme « In a moment thought Geraint / "Here by God's rood is the one maid for me" ». « Elaine » et « Vivien » font l'objet de quatre illustrations, contre deux pour « Guinevere ». De la même

qu'attachent les Victoriens à la respectabilité féminine mais aussi à la justice morale (Elaine et Enid sont incorruptibles). En revanche, Alan Lupack et Barbara Tapa Lupack constatent que Gustave Doré a ignoré la thématique dans ses *Idylls*¹, tandis que Julia Margaret Cameron l'aborde par le biais des caractéristiques physiques de ses modèles (les cheveux, l'âge), le recours aux contrastes (la lumière), ou la présentation des images par paire, un agencement qui permet au lecteur de voir l'évolution psychologique des personnages². Enfin, Muriel Whitaker remarque que c'est à travers le physique et les tenues des héros que l'antagonisme entre l'âme et les sens est évoqué³. En dépit de toute leur pertinence, ces observations, qui ne font l'objet que de quelques paragraphes (généralement parce qu'il ne s'agit pas là du sujet principal de l'article ou du chapitre), s'appuient surtout sur les significations morales des mots « true » et « false ». Or, la vérité ne se cantonne pas à une affaire de mœurs dans les *Idylls*. Elle implique un cheminement mental qui requiert une observation minutieuse des poèmes. C'est justement ce cheminement que l'on se propose de retracer.

5.5. Un premier classement des images en fonction de la thématique

Le cheminement de la personne trompée, fautive ou en proie aux illusions se décompose en plusieurs phases : l'attitude « pré-perceptive » ou, si l'on préfère, la situation qui précède la survenue d'une erreur, d'une tromperie, d'une faute ou d'une illusion, ce que l'on regroupera ici sous l'expression « obstacles à la vérité » ; la survenue de ces obstacles et ses incidences ; enfin, la révélation de la vérité ainsi que ses conséquences. Ces jalons pourraient servir de premier classement des images.

5.5.1. La situation initiale

Six illustrations entrent dans cette catégorie. « A knight, lady, and dwarf » (JBS GE1F, fig. 1), « So Enid took his charger » (JBS GE2, fig. 2) et « Yniol's rusted arms » (EFB GE3, fig. 7) font référence à l'analepse d'« Enid », qui revient sur la

manière, Amy Butts propose quatre illustrations à « Enid » et sept à « Elaine » sur les seize images qui constituent son recueil.

¹ « Doré did not try to evoke the essential underlying notion of the true and the false ». Lupack et Lupack, *Illustrating Camelot*, 17.

² *Ibid.*, 43, 47 et 49.

³ Muriel Whitaker, « The Woman's Eye: Four Modern Arthurian Illustrators », in *Arthurian Women: A Casebook*, éd. par Thelma S. Fenster (New York : Garland, 1996), 267 et 276.

rencontre entre les deux personnages, bien avant que Geraint ne doute de sa femme. « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5) montre l'attention excessive du prince pour son épouse, tandis que « At which the King had gazed » (EFB MV1, fig. 10) présente Vivien avant qu'elle ne décide d'anéantir Merlin. Eleanor Fortescue Brickdale est donc quasiment la seule artiste qui propose des images relevant de cette catégorie. Sa plus grande latitude d'exécution (son ouvrage incorpore les quatre poèmes) explique peut-être le choix de ces instants. Ils pourraient inciter le lecteur à prendre conscience de l'évolution des personnages.

La survenue des erreurs ou fautes n'est pour ainsi dire pas mise en image en dépit de leur caractère fatidique. Seule « To her tower » (EFB LE2, fig. 20) présente Elaine sombrant irrémédiablement dans l'illusion que Lancelot l'aime, car le chevalier vient d'accepter de combattre au tournoi sous les couleurs de la jeune fille. Du reste, cerner le moment où un personnage commet un faux-pas s'avère très délicat, voire impossible. Merlin succombe progressivement à Vivien. Dans les cas de Lancelot et Guinevere, le narrateur ne relate pas le moment où les amants cèdent à leur passion. De plus, le moment qui scelle l'adultère ne serait pas un moment propice à la transposition, un point de vue développé par Gotthold Ephraïm Lessing dans le *Laocoon*. Selon le critique d'art, le moment d'un récit le plus propice à être le sujet d'une peinture devrait être l'instant « pregnant », qui stimule le plus l'imagination du spectateur¹ ; or dans l'idylle le début de la relation illégitime n'est pas décrit, car le narrateur préfère évoquer les méfaits des rumeurs d'adultère, l'attitude de la reine et du chevalier fautifs, ainsi que les conséquences délétères de leur liaison.

5.5.2. Les personnages mis à l'épreuve

Les illustrations qui dépeignent les protagonistes sous l'emprise de la faute, de l'erreur, de l'illusion, etc. constituent bien une part plus importante du corpus. Dans « Enid », on dénombre « They rode » (EFB GE4, fig. 8), « And many past » (EFB GE5, fig. 9) et « In mild obedience » (JBS GE3, fig. 3), qui montrent le couple dans la tourmente de la quête d'honneur. Eleanor Fortescue Brickdale et Jessie M. King représentent Elaine bercée par ses illusions. Dans « Elaine » (EFB LE1, fig. 19), elle s'occupe du bouclier en attendant le retour de Lancelot, tandis qu'elle est représentée en pleine rêverie dans « Stript off the case » (JMK LE1F, fig. 15). « Then came the hermit

¹ « Si l'artiste ne peut jamais saisir qu'un instant du mobile tableau de la nature [...] il est certain qu'on ne doit rien négliger pour choisir ce seul instant, et le seul point de vue de ce seul instant le plus fécond qu'il soit possible. Nous ne pouvons entendre par le plus fécond ici, ce qui laisse à l'imagination le champ le plus libre. [...] Mais de toutes les gradations d'une affection quelconque, la dernière, la plus extrême, est la plus dénuée de cet avantage : il n'y a plus rien au-delà. Montrer aux yeux ce dernier terme, c'est lier les ailes à l'imagination. » Gotthold Ephraïm Lessing, *Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture [Laocoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie (1766)]*, trad. par Martin-Marie-Charles de Boudens Vanderbourg (Paris : A.-A. Renouard, 1802), 22-23.

out » (JMK LE2, fig. 16) montre Lancelot blessé. Sa souffrance physique fait référence à la souffrance morale qu'il endure, car il est rongé par la culpabilité. Dans « Guinevere », « Betwixt her best Enid, and lissome Vivien » (EFB G1, fig. 32) fait allusion à la menace qui pèse sur la reine : Modred l'épie sans relâche afin de la prendre en faute. Jusque-là, la souveraine a conscience que la rumeur d'adultère nuit à sa réputation, mais elle n'envisage pas encore de mettre un terme à sa relation. Ce n'est que plus tard qu'elle demande à Lancelot de partir. Les adieux des amants sont évoqués dans « It was their last hour » (EFB G2, JMK G1F et FH G2, respectivement fig. 33, fig. 24 et fig. 39). « Queen Guinevere had fled the court » (FH G1F, fig. 38) et « None with her » (JMK G1F, fig. 24) dépeignent une reine en fuite, mais qui est encore trop aveuglée par son amour pour Lancelot pour prendre conscience de la blessure infligée à son mari.

5.5.3. La révélation de la vérité ou de la réalité et ses conséquences

Ce moment crucial n'est que très peu illustré. « Kiss'd the hand » (JMK LE3, fig. 17) met en scène Elaine apprenant de Gawain que Lancelot en aime une autre. « Guinevere » donne lieu à deux illustrations s'attardant sur le moment où la reine s'aperçoit de l'amour que lui porte Arthur. Dans « A darkness » (FH G5, fig. 42) de Florence Harrison et « Golden hair » (JMK G2, fig. 26) de Jessie M. King, Guinevere écoute le roi lui déclarer son amour.

Les conséquences des révélations sont illustrées dans chaque poème. Ainsi, « Kiss'd her climbing » (JBS GE4, fig. 4) montre le baiser de réconciliation entre Geraint et Enid. Dans « Hollow oak » (EFB MV5, fig. 14), Merlin gît seul dans la forêt après avoir transmis le charme à Vivien. Dans « Elaine », Eleanor Fortescue Brickdale consacre trois illustrations sur cinq aux ravages des illusions d'Elaine : « But to be with you » (EFB LE3, fig. 21), « Two brethren » (EFB LE4, fig. 22), « Farewell, fair lily » (EFB LE5, fig. 23). Dans la première, l'héroïne tente de retenir Lancelot auprès d'elle ; dans les suivantes, le lecteur et Lancelot observent la dépouille de la jeune fille. De son côté, Jessie M. King clôt le « récit » visuel en illustrant la restitution du bouclier dans « And gave the naked shield » (JMK LE4, fig. 18), un choix qui, on le verra, s'avère lourd de sens. Enfin, les artistes évoquent tous les suites de la venue d'Arthur. Le départ du roi, moment durant lequel le mari bafoué demande aux novices de prendre soin de la reine, est illustré dans « He gave them charge » (JBS G3 et FH G6, fig. 30 et 44) et « And near him the sad nuns » (JMK G4, fig. 27). « We needs must love the highest » (FH G7, fig. 44) est un portrait de la reine rongée de remords. Elle apparaît sous les traits d'une nonne dans « The sombre close » (EFB G6, fig. 37) et « There, an Abbess » (JBS G4, fig. 31).

Cette répartition des illustrations permet de tirer plusieurs conclusions. On retrouve les différentes phases que traverse Elaine dans les séquences visuelles d'Eleanor

Fortescue Brickdale ou de Jessie M. King. Par ailleurs, les adieux du couple adultère et la révélation des sentiments d'Arthur dans « Guinevere » sont déclinés par la plupart des artistes, car ces passages font état des conséquences dramatiques du comportement des amants. Toutefois, s'en tenir à un tel classement limiterait l'étude à 27 illustrations sur notre total de 44. Les jalons du texte à lui seul ne peuvent donc servir à répertorier les images. La démarche révèle plusieurs problèmes de méthode qu'il faut cerner et résoudre.

6. Les problèmes méthodologiques à résoudre

Ils s'expliquent d'abord par la complexité des intrigues et les interprétations que le lecteur et l'artiste font de ces dernières. Les étapes chronologiques n'incluent pas non plus les digressions du récit qui participent pleinement à la thématique. De plus, le classement initial ne tient pas compte des spécificités de l'illustration, comme le montrent certaines images. En effet, plusieurs illustrations évoquent la thématique de la vérité et de ses obstacles sans se fonder directement ou explicitement sur le texte.

6.1. La thématique retenue

6.1.1. Un classement contestable par la complexité des intrigues

Classer une illustration dans une catégorie précise et définitive se révèle difficile, voire impossible au regard des intrigues développées dans « Vivien », « Elaine » et « Guinevere », poèmes dans lesquels les erreurs, fautes, prétextes ou illusions des uns et des autres s'entremêlent. Dans le premier poème cité, Merlin prend *d'abord* conscience qu'il a commis l'erreur de parler du sortilège *avant* de commettre la faute de le transmettre à Vivien. Aussi, « My tender rhyme » (EFB MV2, fig. 11), qui dépeint Merlin affaibli par la jeune femme, pourrait appartenir à deux catégories : celle évoquant la *conséquence* de son erreur (mentionner le charme et accepter la compagnie de Vivien le rendent vulnérable) et celle regroupant les situations *précédant la survenue* de la faute (Merlin n'a pas encore donné le sortilège). L'erreur et la faute brouillent le balisage.

Les idylles suivantes sont encore plus problématiques dans la mesure où le nombre de protagonistes se multiplie. « But to be with you » (EFB LE3, fig. 21) a été classée dans les conséquences des révélations, or Elaine n'est pas tout à fait revenue à la réalité ; Lancelot reste le plus pur des chevaliers à ses yeux. Par ailleurs, le poème introduit le problème des illustrations qui mettent en scène plusieurs personnages à différentes étapes de leur réflexion. Les images représentant Lancelot et Elaine devraient donc faire l'objet d'un double classement, l'un pour la jeune fille, l'autre pour le chevalier. Ainsi, Lancelot est conscient de sa faute mais n'est pas encore prêt à sacrifier son amour dans « But to be with you » (EFB LE3, fig. 21). En revanche, confronté à la

mort de la jeune fille, il comprend la nécessité de mettre fin à sa liaison dans « Farewell, fair lily » (EFB LE5, fig. 23).

Le problème se répète pour l'ultime confrontation entre les époux dans « Guinevere ». « As in the golden days » (EFB G5, fig. 36) s'appuie sur les paroles d'Arthur et montre la reine avant sa trahison ; mais sait-il précisément quand cette relation a débuté ? Enfin, pour répertorier « A darkness » (FH G5, fig. 42) et « Golden hair » (JMK G3, fig. 26), il faudrait tenir compte non seulement de l'état d'esprit de chaque personnage au moment représenté, mais aussi des états d'âme antérieurs. En effet, si Guinevere prend conscience de son erreur, le roi parle non seulement de sa découverte de l'adultère mais aussi de sa réaction et des conséquences de cette trahison. Tant d'éléments à prendre en compte rendent toute tentative de classement définitif impossible.

6.1.2. Une question de perception

« Guinevere » remet en cause la pertinence du classement initial en évoquant la question du point de vue. Il suffit pour cela d'étudier les différents regards posés sur le personnage de Lancelot : celui de Merlin, de la reine, du lecteur et des illustrateurs. « Sir Lancelot » (EFB MV4F, fig. 13) est tirée du récit de Merlin qui revient sur les origines de la rumeur d'adultère. Toutefois, le sorcier ne la commente pas : « A rumour runs, she took him for the King, / So fixt her fancy on him: let them be » (MV 774-775). Le point de vue adopté par l'illustratrice met en exergue la question de la perception. Il s'agit d'un portrait de profil du chevalier. A l'arrière-plan, les habitants de Cameliard l'observent depuis le château où se trouve la future reine. Le lecteur ne voit donc pas le chevalier sous le même angle que Guinevere. Il peut ainsi se faire sa propre opinion de cet homme qui attise les regards et les passions.

Quant à Guinevere, quel épisode détermine la survenue de sa faute ? Tomber sous le charme de quelqu'un ou l'aimer, est-ce déjà fauter ? D'après ses souvenirs, ni la venue de Lancelot, ni son voyage pour Camelot sous galante escorte ne correspondent au moment où elle fait le choix de préférer l'ambassadeur à son roi : « for the time / Was Maytime, and as yet no sin was dreamed » (G 384-385). La rumeur évoquée par Merlin serait donc infondée. Pourtant, la reine ne cache-t-elle pas ses sentiments lorsqu'elle se souvient de sa première rencontre avec Arthur ? « Her journey done, [she] glanced at him [Arthur], thought him cold, / High, self-contained, and passionless, not like him [Lancelot] » (G 402-403). D'ailleurs, « Under groves » (JMK G2, fig. 25) tient davantage du portrait d'un couple amoureux que d'une représentation d'un agréable voyage : la reine et son escorte sont sous la protection d'un personnage féérique qui s'apparente à un amour. Faire la lumière sur les sentiments de la reine est donc particulièrement délicat.

6.1.3. Les digressions

Des illustrations que l'on pourrait croire « hors sujet » font en réalité bien référence à la thématique retenue sans nécessairement représenter les principaux protagonistes. « Before the coming » (EFB G3, fig. 34), « The flickering fairy-circle » (FH G3, fig. 40), « The spirits » (FH G4, fig. 41) et « From the sea » (JBS G2, fig. 29) font revivre ce qui est perçu par la novice comme le temps de l'innocence, un temps antérieur à l'arrivée de la reine dans le royaume. La petite religieuse tient ce discours nostalgique de son père défunt (G 230-232). Au-delà de leur caractère merveilleux, source d'inspiration de trois artistes, elles donnent au lecteur un aperçu de deux points de vue considérés comme la vérité, celui de l'enfant et de son père. De la même manière, « A naked child » (EFB G4, fig. 35), qui illustre la découverte d'Arthur bébé, un événement surnaturel raconté par l'enfant (la novice), invite le lecteur à s'interroger sur la véracité de ce témoignage.

« The charm » (EFB MV3, fig. 12) illustre les origines du charme que Vivien désire obtenir. Malgré son aspect anecdotique, une scène orientale glissée entre deux images médiévales, l'illustration soulève la question de la tromperie. En effet, Merlin parle de la première victime du charme, une femme à la beauté ensorcelante, que son époux a fait disparaître afin que ses hommes ne succombent pas à son magnétisme. La sultane à la beauté hypnotique ne voit pas le complot qui se trame dans son dos, mais elle-même observe, et manipule, une pièce d'échecs qui n'est autre que le roi : cherche-t-elle aussi à neutraliser le sultan ? La thématique concerne aussi les personnages secondaires.

6.1.4. La place de l'illustration

Une observation attentive de la place et du sujet d'« Enid » (EFB GE2, fig. 6) dans les *Idylls* illustrées par Eleanor Fortescue Brickdale permet de comprendre pourquoi, en dépit de sa mise à l'écart dans le classement initial, elle s'intègre tout à fait à la thématique. Par son titre qui ne fait référence à aucun vers précis et son placement en deuxième position dans le poème, elle pourrait évoquer la rencontre de Geraint et Enid, bien avant que le doute ne s'imisce dans le couple. Il n'en est rien. Tout d'abord, la scène de rencontre se déroule dans la demeure délabrée du comte Yniol, or la jeune femme pose dans un jardin entretenu aux murs solides. L'héroïne, bien que vêtue sobrement, n'est *pas* dans la tenue délavée décrite par le poète ; elle est parée d'un collier d'or, alors même que dans le poème les derniers bijoux de la famille ont été échangés contre de la nourriture (MG 640-641). Enfin, Enid est coiffée d'un voile et d'une barbette, accessoires portés par les femmes mariées¹. Elle est donc certainement *déjà* l'épouse de

¹ Voir Margaret Scott, *Medieval Dress and Fashion* (London : British Library, 2007), 92.

Geraint et la scène se situe peu avant ou après la crise conjugale. « Enid » montre donc au lecteur que la relation entre le texte et l'image ne va pas de soi de prime abord.

6.2. Les enjeux de la relation texte-image dans le corpus

Les relations entre le texte et l'image ont longtemps été envisagées sous l'angle de l'antagonisme, lequel a nourri les discussions philosophiques et esthétiques pendant plusieurs siècles. Né au XV^e siècle, le *paragone* désigne le combat entre les arts visuels et textuels, qui débouche sur une hiérarchie dans les arts. Ainsi, Léonard oppose la poésie comme art du temps à la peinture comme art de l'espace. Selon lui, la peinture surpasse la poésie, car l'œil est supérieur à l'oreille¹ et les signes naturels l'emportent sur les signes verbaux². Lessing oppose la linéarité des signes verbaux et la succession d'événements dans la poésie, à la juxtaposition des signes iconiques dans l'espace de la peinture³. W.J.T. Mitchell explique que cette distinction autorise Lessing à ne pas considérer la poésie et la peinture sur un pied d'égalité ; ainsi, la poésie offrirait davantage de possibilités, car l'imagination est sans limite⁴. Chaque mode d'expression ayant ses propres atouts, on se propose de voir comment les images remettent en question la pertinence d'une analyse fondée sur les éléments du texte dans le cadre des relations intermédiaires.

6.2.1. Le lieu représenté : l'illustration synthétique

L'illustration a le pouvoir de présenter, mais aussi d'effacer, son texte source⁵, car elle impose sa présence au lecteur d'emblée, tandis que le texte construit progressivement son sens à partir de l'enchaînement des mots⁶. Un aspect de ce phénomène est visible à travers deux images du corpus dont la particularité est d'être synthétiques, c'est-à-dire qu'elles contiennent différents éléments du récit en une seule scène.

Si le lecteur se réfère au titre de l'illustration, « Queen Guinevere had fled the court » (FH G1F, fig. 38) représente supposément la reine fuyant le château où elle et Lancelot ont été pris au piège. Toutefois, le lieu dans lequel elle apparaît est flou. Dans l'image, Lancelot n'accompagne pas la reine, alors qu'il est mentionné dans le texte (G 119). Peut-être s'agit-il alors du couvent dans lequel la reine se réfugie ? En cela, cette

¹ Liliane Louvel, *L'Œil du texte, texte et image dans la littérature de langue anglaise* (Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1998), 59.

² W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago : University of Chicago Press, 1986), 78.

³ Lessing, *Du Laocoon*, 124-49.

⁴ Mitchell, *Iconology*, 107.

⁵ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010), 262.

⁶ Patrick Chézaud, « L'image pré-texte », in *Texte/image: nouveaux problèmes : Colloque de Cerisy*, éd. par Liliane Louvel et Henri Scepi (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005), 56-57 et 59.

image s'apparente à une illustration « synthétique », qui fait bien allusion à plusieurs passages du texte.

Il en est de même pour « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5). Si le lecteur se réfère au titre, le couple se trouve à la cour du roi Arthur ; mais la présence de deux personnages médisants à l'arrière-plan peut aussi faire référence aux critiques envers Geraint une fois que ce dernier retrouve sa principauté. Si, dans l'exemple précédent, le flou sur le lieu ne pose pas de problème à la classification de l'image (Guinevere ne sait toujours pas qu'Arthur l'a aimée), cette dernière illustration est plus problématique. Les personnages ne sont pas dans le même état d'esprit selon qu'ils se trouvent à la cour ou chez Geraint. Le lecteur est donc face à une image qui dépasse le texte, qui suggère plus que lui. Elle signale immédiatement la gêne d'Enid face à son mari trop attentionné. En d'autres termes, elle rappelle que les illustrations ne sont pas des équivalences exactes du texte. Elles se caractérisent aussi par leur ambiguïté ou leur ouverture.

6.2.2. Le titre et le contenu de l'image en contradiction

L'image et son titre entretiennent une relation ambiguë. Roland Barthes rappelle à ce propos que le message linguistique sert d'ancrage à l'image, c'est-à-dire qu'il en fixe le sens¹. Toutefois, Liliane Louvel précise que le titre ne restreint pas toujours l'image :

La notion de texte (voire de titre) générant un programme (qu'il soit interprétatif, narratif ou iconographique, explicite ou implicite) et ses conséquences—d'une part jouant le rôle de camisole de force virtuelle pour l'image, d'autre part provoquant 'follement' l'ouverture de l'image—reflète avec assez de vérité la relation entre texte et image.²

Dans le corpus, il arrive que le titre d'une illustration soit en décalage avec l'image représentée. Ainsi, d'après son titre, « My tender rhyme » (EFB MV2, fig. 11) reprendrait le vers qui conclut la chanson d'amour de Vivien. Ce chant a pour but d'attendrir le sorcier, car ce dernier s'est aperçu que Vivien désire le sortilège plutôt que son amour. Cependant, l'illustration fait davantage référence à un passage antérieur, avant que l'héroïne ne voie ses intentions démasquées. Elle se pare de la barbe du vieux sage lors d'un soliloque qui a pour but de faire sortir Merlin de son mutisme. Un classement dans l'une des catégories précédemment proposées ne serait pas sans poser problème : doit-on s'en tenir à la référence textuelle, ou au contenu visuel ? Qu'est-ce qui justifierait que l'un

¹ « [L]e texte est vraiment le droit de regard du créateur (et donc de la société) sur l'image : l'ancrage est un contrôle, il détient une responsabilité, face à la puissance projective des figures, sur l'usage du message ; par rapport à la liberté des signifiés de l'image, le texte a une valeur répressive, et l'on comprend que ce soit à son niveau que s'investissent surtout la morale et l'idéologie d'une société. » Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus : Essais critiques III* (Paris : Éditions du Seuil, 1982), 31-32.

² Louvel, *Le Tiers pictural*, 64.

l'emporte sur l'autre dans l'étude des relations intermédiales ? Ce nouveau cas conforte l'idée que le texte ne peut servir d'unique angle d'approche.

6.2.3. Une question d'originalité

« And gave the naked shield » (JMK LE4, fig. 18) est librement inspirée du passage relatant le départ de Lancelot du château d'Astolat pour rejoindre la cour. Jessie M. King représente Elaine restituant le bouclier au chevalier, alors que dans le poème il ne vient pas en personne le récupérer. Se contenter de signaler que l'illustration n'est pas tout à fait « fidèle » au poème et la classer en dépit de cette singularité reviendrait à nier sa spécificité. Surtout, cela induirait l'idée qu'elle doit être soumise au texte, un point de vue qui a longtemps prévalu. Ainsi, Lorraine Kooistra explique que l'image a souvent été considérée sous l'angle de la féminité, autrement dit de la soumission :

By casting the text in the traditional 'male' role of mastery and activity, and the image in the traditional 'female' role of submission, reflection and ornamentation, illustration studies entrench these sexual positions. This is partly because, seen from the standpoint of textuality, the visual image has the status of 'other' to the written word.¹

Or, dans ce cas précis, l'image offre un second « récit » qui rejette une partie de l'action décrite dans le texte et il convient d'en connaître les raisons. L'image est une illustration partielle et surtout partielle du texte ; elle se place donc sans détour dans l'interprétation².

6.2.4. La composition de l'ouvrage

L'illustration n'est pas la seule façon d'évoquer visuellement la thématique choisie, d'autres espaces du livre étant laissés à la discrétion de l'artiste. Bien souvent, ce dernier est en charge de la conception de la couverture, de la tranche, de l'intérieur et de la page de titre, des lettrines, etc. d'un ouvrage que l'éditeur lui confie³. Les illustrations doivent s'intégrer pertinemment dans le livre, comme Walter Crane l'explique :

I think that book illustration should be something more than a collection of accidental sketches. Since one cannot ignore the constructive organic element in the formation—the idea of the book itself—it is so far inartistic to leave it out of account in designing work intended to form an essential or integral part of that book.⁴

Le livre illustré est un tout cohérent, conçu comme un « organisme ». Les ouvrages illustrés contiennent des éléments utiles à l'analyse, en particulier leur couverture, laquelle participe pleinement à orienter le sens du texte, ce que rappelle Hubert Nyssen : « Sur une couverture conçue par des spécialistes avertis, titre et illustration forment donc

¹ Lorraine Janzen Kooistra, *The Artist as Critic: Bitextuality in Fin-De-Siècle Illustrated Books* (Aldershot : Scolar Press, 1995), 10.

² Aron Kibédi Varga, *Discours, récit, image* (Bruxelles : P. Mardaga, 1989), 109.

³ Kooistra, *The Artist as Critic*, 3.

⁴ Crane, *Of the Decorative Illustration of Books Old and New*, 174.

un ensemble connivent, allusif, homogène, frémissant de sous-entendus, et d'une éloquence plus accomplie que celle de chacune de ses parties prise séparément¹. » Par exemple, la couverture des *Idylls* dessinée par Florence Harrison représente Guinevere, la tête relevée, tenant une épée dans un geste dont le sens est double (fig. 51). L'arme, portée à son cou, symbolise tout autant le poids de la fonction de reine qu'une menace envers sa personne. Le personnage est également décliné dans la deuxième de couverture, la page de titre et le bandeau du poème (fig. 52, 53 et 55). Tous ces éléments du paratexte accompagnent la lecture et sont lourds de sens.

Conclusion

On ne peut que réitérer le constat formulé précédemment. Le parcours vers la vérité est composé de jalons qui facilitent la lecture du texte source, mais ce qui est valable pour les *Idylls* ne l'est pas forcément pour les images. Plus important encore, s'en tenir au seul texte signifie déséquilibrer le rapport texte-image et sous-estimer les possibilités qu'offre l'illustration. En effet, toutes les images du corpus sont bien en rapport avec la thématique choisie.

Un classement partant du texte vers l'image ne constitue qu'une partie du mouvement qui anime les relations intermédiaires. Ce mouvement s'apparente à une oscillation² et non pas à une juxtaposition, une comparaison, ou pire, un antagonisme. D'ailleurs, pour Liliane Louvel, ni le *paragone*, ni l'*ut pictura poesis* ne rendent justice au résultat fructueux de la mise en relation du texte et de l'image, sans compter que les propriétés spaciales et temporelles des deux modes de représentation ont été depuis réévaluées³. Il faut désormais chercher une autre approche, fondée sur d'autres critères inhérents à notre thématique, qui puissent mettre sur un pied d'égalité texte et image ; mais est-ce possible ? Il est désormais temps de revenir à la définition de l'illustration pour diriger notre réflexion.

7. Méthode, problématique et buts

« Since the image has no individual significance, but only gains meaning in relation to the written word, illustration can be ignored or omitted without loss⁴. » Par ces mots, bien que controversés (ne perd-on pas beaucoup en omettant les images ?), Lorraine

¹ Hubert Nyssen, *Du texte au livre : les avatars du sens* (Paris : Nathan, 1993), 80.

² Ce terme est emprunté à Liliane Louvel, dont l'objet d'étude est l'image dans le texte. Louvel, *Le Tiers pictural*, 259.

³ Liliane Louvel rappelle que la peinture est aussi un art du temps lorsqu'elle se dévoile tout au long du regard, tandis que Parick Chézaud mentionne que la lecture, bien que linéaire, autorise des allers-retours dans le texte. Liliane Louvel, *Texte/image : Images à lire, textes à voir* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002), 21. Chézaud, « L'image pré-texte », 57.

⁴ Kooistra, *The Artist as Critic*, 9.

Kooistra rappelle que l'illustration n'existe qu'à travers le texte ; mais un lien d'interdépendance est établi et c'est celui-ci qui doit retenir toute notre attention. Prenons aussi cette définition d'Edward Hodnett : « Illustrations basically do three things: (a) represent, (b) interpret, and c) decorate¹. » Il résume de façon efficace ce que l'illustration apporte au texte. Outre sa fonction décorative, l'illustration réfléchit le texte sous un angle choisi par l'artiste ; elle dirige le lecteur vers l'œuvre littéraire d'un point de vue particulier. Cette perspective ou ce fléchage indique un positionnement de l'image, l'enjeu des relations intermédiales.

7.1. Méthode

7.1.1. La fonction de l'illustration

La clé d'une étude qui aspirerait à l'égalité intermédiaire ne semble pas reposer sur une comparaison entre ce que chaque mode de représentation a à offrir. Cela reviendrait à nier le support qui les accueille et provoque leur interaction : le livre. La rencontre du texte et de l'image sur ce terrain commun enclenche un processus d'interprétation grâce à l'intervention du lecteur. Son œil est d'abord attiré par l'image qui a alors une fonction médiatrice : elle prépare le lecteur à ce qu'il va lire en le laissant apercevoir des aspects choisis du texte. Une fois que le lecteur a lu le texte, il revient souvent à l'image pour l'appréhender, cette fois-ci, sous l'angle du texte. Il met donc constamment en interaction les deux modes de représentation. Grâce à ses va-et-vient, le lecteur est capable d'interpréter le livre illustré². Les relations qu'entretiennent le texte et l'image importent autant, si ce n'est plus, que leur contenu. Par conséquent, on tâchera de toujours mener les analyses en gardant à l'esprit cette remarque fondamentale de W.J.T. Mitchell :

The real question to ask when confronted with these kinds of image-text relations is not "what is the difference (or the similarity) between the words and the images?" but "what difference do the differences (and similarities) make?" That is, why does it matter how words and images are juxtaposed, blended, or separated?³

Seul le lecteur, cet acteur du livre illustré, est capable de tirer du sens de ces similitudes et de ces différences. L'oscillation met ainsi en évidence les effets que produisent les images sur l'œuvre littéraire et inversement.

¹ Edward Hodnett, *Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature* (London : Scolar Press, 1982), 13.

² Kooistra, *The Artist as Critic*, 12-13.

³ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago : University of Chicago Press, 1994), 91.

7.1.2. La question du récit : points faibles et atouts

7.1.2.1. La restitution du récit

Les récits que l'on souhaite étudier reposent sur des processus mentaux (jugements, raisonnements, dilemmes intérieurs) et des dialogues qui font sombrer un personnage dans l'erreur ou l'illusion, ou qui, au contraire, rétablissent la vérité au cours du temps. On est tout à fait en droit de se demander si l'image est en mesure d'illustrer concrètement la subtilité des descriptions et des paroles dans leur développement. En d'autres termes, il est ici question de la *narrativité* de l'image.

Pour Werner Wolf, il importe davantage de se demander dans quelle mesure une image peut être narrative plutôt que de s'interroger sur la narrativité de l'image – une aptitude qui fait débat – notamment parce que la narration est du domaine du texte et non de l'image (d'où notre précédent emploi des guillemets pour parler des « récits » visuels)¹. Il rappelle que les moyens de l'image sont limités quand celle-ci doit évoquer la psychologie des personnages ; elle ne peut guère être plus transmise que par des gestes ou la physionomie. L'image n'est pas en mesure de suggérer des éléments qui structurent le récit comme, entre autres, la répétition, une technique poétique à laquelle Alfred Tennyson a régulièrement recours dans les *Idylls* pour souligner l'évolution des personnages (notamment le désir de mort d'Elaine). L'image ne peut pas non plus transposer le contenu des dialogues, la téléologie de l'œuvre, la motivation psychologique des personnages², ni la négation (ce qu'une personne n'est pas ou n'a pas fait, ce qui importe évidemment dans notre cas)³. De la même manière, Aron Kibédi Varga doute que l'image puisse aller au-delà de la simple suggestion du récit :

[U]ne image fixe peut fort bien représenter une *action* mais il est douteux qu'elle puisse embrasser l'ensemble des éléments constitutifs minima d'un *récit*. [...] Comment passer de l'action au récit ? Peut-on suggérer un récit tout en ne représentant qu'une action ? Voici le problème central de toute narratologie visuelle.⁴

En d'autres termes, l'image disposerait de peu de moyens pour restituer le récit ; mais l'illustration n'a-t-elle pas vocation à en souligner certains aspects ? Assurément, au regard de nos premières remarques, elle a pour but de faire réfléchir le lecteur sur le sens d'un acte, d'une situation ou sur l'attitude d'un personnage. Notre but n'est donc pas de répertorier la transposition des effets narratifs qui évoquent des jugements ou des paroles,

¹ Werner Wolf, « Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and Its Applicability to the Visual Arts », *Word & Image* 19, n° 3 (2003) : 192.

² *Ibid.*, 191.

³ Kibédi Varga, *Discours, récit, image*, 107.

⁴ *Ibid.*, 97. Les italiques sont de l'auteur.

mais de voir ce que l'illustration a retenu ou omis d'une situation, voire ce qu'elle y a ajouté.

En outre, nous avons pris le parti d'étudier les éditions des ouvrages qui contiennent toutes les illustrations exécutées par les artistes, en partant du postulat que celles-ci étaient les maillons d'une séquence réfléchie. Or, seules les *serial pictures*, ces séquences d'images qui reconstituent le parcours d'un ou de plusieurs héros (telles que *The Rake's Progress* de Hogarth, 1733), sont en mesure de représenter les phases les plus importantes d'un récit et l'évolution des personnages principaux. Pour cela, elles doivent être accompagnées de titres et de légendes¹, mais aussi être présentées dans un ordre bien défini², ce qui est le cas des illustrations. Ainsi, l'obstacle que constitue le degré de narrativité de l'image, sans être ignoré, peut être abordé avec moins d'appréhension. Par ailleurs, l'illustration a d'autres atouts qui permettent d'affiner la nature de ses liens avec le texte.

7.1.2.2. Le livre, les livres

L'illustration a sa propre signification, mais elle en apporte d'autres lorsqu'elle est mise en relation avec des images issues du même poème : complète-t-elle ou s'oppose-t-elle à une autre ? C'est par ce biais que l'on peut observer la singularité d'un personnage, les similitudes ou les différences entre plusieurs scènes. Le début et la fin de la séquence correspondent-ils au début ou à la fin du récit ; donnent-ils ainsi à voir la même histoire ?

On peut aussi analyser l'illustration à la lumière d'une image issue d'un autre poème, lorsque celle-ci est incluse dans le même recueil. De même que chaque idylle est dépendante de celle qui la suit ou la précède, les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale se renvoient les unes aux autres par leurs similitudes (les portraits de femmes par exemple) ou leurs différences (la présentation des couples, l'environnement dépeint...).

Puisque l'objectif est ici de faire un état des lieux de l'illustration édouardienne des *Idylls*, les comparaisons se font également au sein des images produites par chaque artiste. Les illustrateurs dépeignent parfois les mêmes scènes et les mêmes personnages, mais ce rapprochement révèle tout autant leurs différences d'interprétation et leurs sensibilités propres. Autrement dit, les illustrations en « disent » déjà beaucoup sur le récit grâce aux différents réseaux d'images.

Enfin, l'étude de l'illustration n'est pas seulement synchronique, elle est aussi diachronique. Lorraine Kooistra rappelle à juste titre que lorsqu'un texte a fait l'objet de nombreuses éditions illustrées dans le temps, celles-ci permettent d'en apprendre

¹ Wolf, « Narrative and Narrativity », 189-90.

² Kibédi Varga, *Discours, récit, image*, 99.

beaucoup sur la réception de l'œuvre littéraire¹. De même, Ségolène Le Men souligne que la première édition illustrée a son importance, car elle « définit une image emblématique ou un cycle iconographique indéfiniment perpétués et mis au goût du jour » ; celle-ci va alors opérer une « accommodation du regard », puisque les illustrations suivantes reprendront volontairement ou non les mêmes épisodes ou certaines particularités physiques des personnages². En comparant les illustrations édouardiennes à celles produites à l'époque victorienne, on pourra comprendre pourquoi certains thèmes ou passages reviennent régulièrement, mais aussi connaître leur signification pour leur public et leurs illustrateurs. Certaines images du corpus font allusion à l'héritage visuel des *Idylls*, allant du simple clin d'œil à la similitude. Par exemple, « The King's Farewell » de Gustave Doré et « A Darkness » (FH G5, fig. 42) de Florence Harrison montrent la reine étendue de tout son long aux pieds d'Arthur. En revanche, d'autres s'écartent volontairement de la tradition visuelle, dans le souci de faire apparaître les prises de position de l'artiste, ou pour faire valoir l'imagination créatrice de ce dernier. Dans le premier cas, l'illustrateur peut signifier qu'il n'adhère pas aux valeurs exprimées dans le texte ; quoique ce désaccord soit aussi parfois perceptible dans une image qui perpétue une tradition visuelle : tout repose parfois sur un élément de la composition, ou sur la perspective adoptée. Une observation attentive de ces images est donc de rigueur.

À la lumière de ces clarifications et apports, on peut dorénavant établir de nouveaux critères qui permettront d'étudier l'illustration des obstacles à la vérité, ou sa révélation. Les sens, la parole et l'imaginaire semblent fournir trois pistes d'étude intéressantes. En effet, elles sont intrinsèques à la question de la vérité. De plus, étant de nature thématique, elles sont peut-être plus en mesure de mettre à égalité le texte et l'image.

7.1.3. Appréhender la thématique autrement

Sources de tension, les sens, la parole ainsi que l'image et l'imaginaire constituent un accès ou un obstacle à la connaissance de la vérité.

7.1.3.1. La perception sensorielle

La perception sensorielle se définit comme « ce qui nous donne accès à quelque chose, à ce qu'*il y a* »³. Elle est aussi accusée d'engendrer des erreurs et des illusions, ce que souligne Descartes : « Tout ce que j'ai reçu jusqu'à présent pour le plus vrai et assuré,

¹ « Examination of a single text which has been illustrated over time tells us much about the history of its critical reception, and about the important role illustration plays in the production of meaning. » Kooistra, *The Artist as Critic*, 6.

² Ségolène Le Men, « La question de l'illustration », in *Histoires de la lecture. Un bilan de recherches*, par Roger Chartier (Paris : IMEC Editions, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1995), 237.

³ Renaud Barbaras, *La Perception : Essai sur le sensible* (Paris : J. Vrin, 2009), 7.

je l'ai appris des sens ou par les sens : or j'ai quelquefois éprouvé que ces sens étaient trompeurs ; et il est de la prudence de ne se fier jamais entièrement à ceux qui nous ont une fois trompés¹. » Cette affirmation est pourtant à nuancer, car ce n'est pas la perception elle-même qui trompe, mais l'interprétation qu'en fait le sujet percevant, un point déterminant dans l'analyse des raisonnements formulés par les personnages des *Idylls*².

« The charm » (EFB MV3, fig. 12) cristallise la question de la perception sensorielle. Les cinq sens sont présents : le goût (les fruits tendus au personnage principal), le toucher (les peaux qui reflètent la lumière, les étoffes, etc.), l'odorat (l'arbre en fleurs en contrebas), l'ouïe (les conversations, le roucoulement des colombes) et la vue (le regard songeur, les différents plans). Derrière cette image de volupté se cachent pourtant la mort et l'enfermement (les têtes des prétendants fichées sur des piquets), de même que les véritables intentions de chacun (que souhaite véritablement la sultane ?). Cette illustration rappelle au lecteur que la perception informe, mais ne porte pas tout à la connaissance.

Somme toute, l'étude des sens permet de comprendre ce qui fait obstacle à la vérité ou à la réalité. Les signes, les gestes, les affects et les raisonnements des personnages, ce que le texte et l'image sont tout à fait en mesure de restituer, reflètent les enjeux de la perception. Qui plus est, l'opinion que l'on a des sens varie selon les sociétés et les époques. La prise en compte de ce facteur culturel sera déterminante pour comprendre le point de vue des personnages, du poète ou de l'illustrateur, tous issus de sociétés différentes.

7.1.3.2. La parole

Le langage entretient un rapport privilégié avec la perception en mettant des mots sur les sensations³ ; il est plus particulièrement lié à l'ouïe, sens associé à la compréhension et à la connaissance selon Platon⁴. Toutefois, cette mise en mots ne signifie pas que la restitution sera fidèle à ce que l'on a exactement ressenti⁵. De même, le langage peut être source de confusion : « Là où l'on croit qu'il suffit d'ouvrir les yeux pour voir les choses comme elles sont, le langage peut continuer à exercer sa domination,

¹ René Descartes, *Méditations métaphysiques* [*Meditationes de Prima philosophia* (Paris, 1641)], éd. par Florence Khodoss (Paris : Presses universitaires de France, 2010), 27.

² « La perception n'est pas une *forme* de savoir. C'est une *source* de savoir dans la mesure où elle met le sujet en position d'acquérir un savoir sur son environnement. Toutefois l'acquisition effective du savoir exige davantage qu'un rapport de perception, à savoir l'existence d'une méthode fiable de formations de jugements. » Dokic, *Qu'est-ce que la perception*, 52.

³ *Ibid.*, 8.

⁴ Mark M. Smith, *Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History* (Berkeley : University of California Press, 2007), 43.

⁵ Jean-Pierre Cléro, *Théorie de la perception : De l'espace à l'émotion* (Paris : Presses universitaires de France, 2000), 108-109.

d'autant plus efficacement qu'elle est insidieuse et que celui qui voit ou qui entend ignore cette soumission dans sa perception¹. » La parole joue donc un rôle déterminant, car elle est à la fois pourvoyeuse de vérité et de confusion. Ainsi, la déclaration d'amour du roi à la reine permet à Guinevere de comprendre l'ampleur de son erreur et de sa faute, tandis que le récit du temps jadis raconté par la novice est pétri de préjugés à l'égard de la reine.

Les illustrations mettant en scène plusieurs personnages seront étudiées à la lumière des dialogues, de la parole et de sa compréhension. Afin de pallier au mieux les « lacunes » de l'image à cet égard, l'étude s'accompagnera de repérages. Dans les illustrations, il faudra retrouver les paroles tirées des poèmes qui *semblent* être prononcées, ou cerner le passage auquel il est fait allusion. De la même façon, il faudra prendre note des images évoquant l'absence d'échanges, car les poèmes sont bâtis sur une alternance de dialogues et de silences : Geraint impose le silence à Enid, Merlin est muet à son départ de la cour, et Guinevere ne prononce pas un mot lorsqu'Arthur lui fait ses adieux.

Les paroles échangées (ou non) touchent donc à une question délicate dans les études intermédiales : comment transposer des paroles en images, et, plus particulièrement, comment faire voir le poids des mots qui révèlent la vérité, la sincérité, ou à l'inverse le mensonge et le prétexte ? L'analyse des affects, l'étude de la composition des images (perspectives, plans, détails, références à l'apparence) et les comparaisons entre images apporteront des éléments de réponse.

7.1.3.3. Autour de l'image et de l'imaginaire

Dans *What Do Pictures Want*, W.J.T. Mitchell fait remarquer qu'employer l'expression « *to get the picture* » signifie que l'on a compris une situation décrite². L'image est source de connaissance, qu'elle soit visuelle ou mentale³ : art, histoires, rêves, souvenirs et témoignages, en d'autres termes l'imaginaire⁴, sont des accès à la vérité et à réalité autant qu'ils engendrent des erreurs ou des illusions. Jean-Jacques Wunenburger fait état de cette dualité :

¹ *Ibid.*, 95.

² W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago : The University of Chicago Press, 2005), xvii.

³ En effet, l'objet de la perception peut être présent au sujet de deux façons : « en personne » (il s'agit alors de sa perception, de sa présentation aux sens du sujet) ou en image (il apparaît dans l'imagination, on a alors affaire à une « présentification »). Barbaras, *La perception*, 54.

⁴ L'imaginaire est donc ici entendu comme « un ensemble de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit) formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figurés ». Jean-Jacques Wunenburger, *L'Imaginaire*, 649 (Paris : Presses universitaires de France, 2003), 10.

[D]’une part, l’imaginaire est le miroir de nos émotions, ce en quoi nos images reflètent de fait l’état de notre corps, de notre constitution neurobiologique selon le vocabulaire actuel ; d’autre part, l’imaginaire excite en nous des résonances intérieures de plaisir et déplaisir. [...] La force même des images peut transformer des sentiments en passions aveugles jusqu’à priver le sujet de tout esprit critique. [...] Par ailleurs les sentiments risquent de devenir eux-mêmes imaginaires dans la mesure où nous croyons en leur réalité, en leur bien-fondé ou en leur durée alors qu’ils n’ont d’existence que dans et par l’imagination.¹

Le rapport de l’image à la vérité ou à la réalité est tantôt tendu, tantôt lâche. Dans les *Idylls*, la vision qui affecte tant le barde, et qui est mise en image dans « The spirits » (FH G4, fig. 41), annonce la chute du roi ; mais quelle est la part de vérité dans le souvenir des temps heureux de Guinevere évoqué à travers « Under groves » (JMK G2, fig. 25) ? Que signifient les différents objets d’art décrits dans « Elaine » et représentés dans l’illustration éponyme (EFB LE1, fig. 19) ? L’imaginaire, à travers le texte et l’image, a donc toute sa place dans la thématique.

Leurs rapports ambivalents à la vérité rapprochent les sens, la parole et l’imaginaire. Ces trois axes d’étude sont eux-mêmes étroitement liés, ce qu’illustre tout à fait l’exemple du témoignage : celui-ci se transmet par la parole et se constitue de souvenirs, des images de personnes ou d’événements qui ont été partiellement perçus par un individu. Cette interdépendance ne requiert pas d’ordre ou de primauté. Susan Stewart, citant Bergson, rappelle ainsi : « il n’y a pas de perception qui ne soit pas imprégnée de souvenirs. Aux données immédiates et présentes de nos sens nous mêlons mille et mille détails de notre expérience passée². » Aurait-on alors échangé les repères chronologiques problématiques pour des pistes de réflexion dont les délimitations semblent floues ? Au contraire, c’est cette souplesse et cette ouverture qui permettront de mieux cerner l’illustration de la vérité.

7.2. Problématique

Le travail d’étude s’appuie sur trois constats. Premièrement, le corpus abordé sous l’angle du texte et de l’image montre que la thématique retenue réapparaît bien dans les illustrations. Deuxièmement, la thématique fait intervenir la notion de norme. La norme énoncée dans les *Idylls* est victorienne, ce dont les illustrateurs édouardiens ont tout à fait conscience. Troisièmement, ces artistes savent aussi qu’ils s’engagent dans une tradition esthétique de près (ou de plus) d’un demi-siècle en mettant en image ces poèmes.

La problématique repose sur cette question : dans quelle mesure l’illustration d’un thème majeur d’une œuvre littéraire rend-elle compte des enjeux et de la poétique du

¹ *Ibid.*, 80.

² Susan Stewart, « Remembering the Senses », in *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, éd. par David Howes (Oxford ; New York : Berg, 2005), 59. L’ouvrage cité est le suivant : Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l’esprit* (Paris :Félix Alcan, [1896] 1903), 20.

texte, du contexte de production et de réception (du texte et de l'image), et de l'acte de création visuelle, tout en restant une œuvre d'art originale ?

Cette problématique incorpore des interrogations sous-jacentes. En premier lieu, comment représenter en image les obstacles à la vérité ou sa révélation, qui impliquent des processus mentaux difficiles à visualiser ? Comment montre-t-on en image la sensibilité ou la morale ? En outre, il convient d'évaluer la place de cette thématique dans les illustrations : a-t-elle autant d'importance que dans le texte ; à quelles fins est-elle employée ? Elle pourrait tout autant servir à mettre en lumière les émotions des personnages qu'à mettre en avant le talent de l'artiste à présenter une scène particulière. De la même manière, il est tout à fait possible que la thématique de la vérité soit ignorée ou critiquée pour les valeurs qu'elle évoque, ou encore qu'elle soit réévaluée selon les mœurs et lois en vigueur à l'époque édouardienne. Comme le rappelle Lorraine Kooistra, « [t]he image/text/reader dialogue will always, however, be a product of its cultural milieu¹ ».

Cette question d'évaluation en amène une autre : est-il possible de faire la part entre la perception de la vérité propre au personnage, au narrateur et à l'illustrateur ?

Enfin, le sujet ne se rapporte pas seulement aux valeurs ontologiques. Il existe aussi une norme pour présenter en image les *Idylls*, une tradition longue d'un demi-siècle ; celle-ci peut-être assimilée comme rejetée par les artistes étudiés.

La thèse que l'on défendra ici s'articule sur deux plans. Le thème de la vérité, ses obstacles, sa découverte, est repris dans les illustrations, car il est inhérent aux *Idylls*. Cependant, les illustrateurs ne se contentent pas de l'évoquer. Ils critiquent également les points de vue développés par le poète ou les personnages en imposant leur propre vision du texte. La norme victorienne est parfois remise en question, signe des cinquante années qui séparent l'œuvre des illustrations. En d'autres termes, malgré une apparente correspondance entre les *Idylls* et les images, celles-ci contestent subtilement les idées contenues dans les poèmes. Par ailleurs, un aspect de la thématique, l'imaginaire, relie l'illustration au texte et l'en détache. Les images permettent alors de s'évader du texte, stimulant ainsi les facultés créatrices du lecteur.

7.3. Buts

En faisant intervenir les questions intermédiaires, esthétiques, littéraires et culturelles, les ouvrages illustrés étudiés se présentent comme des objets d'étude denses et particulièrement riches, comme l'explique Lorraine Kooistra :

¹ Kooistra, *The Artist as Critic*, 15.

What is fascinating in the study of illustrated books is the layered histories of all their writers, artists and contexts—their ideological positions, their class positions, their sexual positions—and how these forces combine to produce specific images and particular stories.¹

Aussi, cette thèse se présente en trois parties, certes thématiques, mais qui se veulent aussi intimement liées, non seulement par leur titre (« image », « imagerie », « imaginaire »), mais aussi parce que l'on s'est efforcé d'établir une progression en spirale. Les illustrations seront d'abord observées sous l'angle du texte, puis du contexte, et enfin de l'héritage esthétique. Nous espérons ici apporter des éléments de réponse qui se dévoilent progressivement et qui s'enrichissent selon que l'on aborde les images pour leur rapport au texte, au public ou à l'art.

Dans la première partie de la thèse, intitulée « image, la transposition de la vérité », on examinera l'illustration, « l'image du texte », ses mécanismes (les moments choisis, les aspects de la thématique mis en exergue, les caractéristiques de chaque personnage...) et ses effets. Cette analyse se fera en deux temps. Dans le chapitre un, on étudiera la transposition des sens trompeurs. Les illustrateurs évoquent la perception sensorielle des personnages afin que le lecteur puisse comprendre les réactions des héros des *Idylls*. Dans le chapitre deux, on analysera la représentation des voix et/ou des points de vue qui révèlent la vérité : le point de vue est-il celui du narrateur, d'un personnage ou de l'illustrateur ? Ce choix se révèle crucial, car il influence l'opinion que le lecteur aura des protagonistes. L'objectif de cette partie est de montrer que les illustrateurs s'accordent généralement avec le texte sur le degré de responsabilité et de culpabilité des protagonistes, mais qu'ils n'y sont certainement pas assujettis pour autant. En effet, les artistes proposent d'observer certains héros sous un autre angle, voire réinterprètent leur histoire.

Dans le second volet de cette étude, « Imagerie, la transposition de la norme », on s'appliquera à démontrer que les accords ou désaccords avec le texte sur la culpabilité des personnages s'expliquent par les valeurs socioculturelles victoriennes émanant des *Idylls* et qui ne correspondent plus nécessairement à celle de la société édouardienne. Dans le premier chapitre, on verra que les illustrations restituent les préoccupations d'Alfred Tennyson à l'égard de la nature humaine : l'innocuité ou la dangerosité des sens dépend des pouvoirs que l'on leur attribue et ces derniers varient selon les cultures. Ainsi, les Victoriens s'intéressent plus particulièrement à la vue et au toucher, deux sens en rapport direct avec l'autorité et la sexualité. Dans le second chapitre, on s'attardera sur les valeurs morales émanant des adjectifs « true » et « false », qui sont définis selon une norme, ici victorienne. Or, les illustrateurs édouardiens ne se reconnaissent pas toujours dans celle-ci

¹ *Ibid.*, 247-48.

et le démontrent à travers les héroïnes, figures centrales des *Idylls* et porteuses des idéaux victoriens.

La dernière partie, « imaginaire, la transposition du monde de l'imagination », s'intéressera à l'imaginaire, « l'étude des productions imagées, de leurs propriétés et de leurs effets »¹, et de son rapport à la vérité ainsi qu'à la réalité. Il sera ici question des œuvres d'art, des images du passé, ainsi que des rêves et des rêveries. Ces créations issues de l'esprit des personnages incitent les illustrateurs et les lecteurs à évaluer la part de vérité qu'elles contiennent. De surcroît, elles stimulent leurs imaginaires respectifs. L'objectif de cette dernière partie est donc de montrer que les illustrateurs relèvent le défi de mettre en image l'imaginaire et ses effets. Le premier chapitre examinera les formes d'art décrites dans les *Idylls* et mises en image par les artistes. Leur rapport à la vérité et à la réalité est bien transposé, mais les illustrations mettent avant tout à l'honneur le pouvoir d'évocation et d'évasion de la littérature ainsi que de la musique. Le second chapitre est consacré aux images du passé. Celles-ci sont extraites de la réalité, mais elles s'en extraient également. Contrairement aux œuvres d'art, qui possèdent une réalité matérielle, elles existent uniquement à l'esprit de celui qui les a forgées. Elles ne dévoilent donc pas toute la vérité sur les événements ou les personnages qui ont engendré la chute de Camelot. Tout en prenant acte de cette dimension ontologique, les illustrateurs exploitent les images d'un temps jadis idéalisé et même merveilleux. L'irréel, par opposition à la réalité, fait alors irruption dans ces transpositions. Enfin, le dernier chapitre est consacré aux rêves et aux rêveries, qui révèlent les errements et les désirs secrets des protagonistes. Ces productions imagées ne sont donc pas toujours propices à l'onirisme. Du reste, l'imaginaire du lecteur est stimulé grâce à d'autres images. En effet, les artistes parviennent à éloigner le lecteur, cet acteur du livre illustré, de la tourmente des *Idylls*, le temps d'une illustration ou d'une séquence, en lui donnant la possibilité d'imaginer d'autres récits. D'autres images prennent alors forme grâce aux facultés créatrices du lecteur. Les illustrations sont donc non seulement capables de représenter des processus mentaux difficiles à visualiser, mais aussi de faire surgir l'imaginaire.

¹ Wunenburger, *L'Imaginaire*, 6.

**PARTIE I : IMAGE, LA
TRANSPOSITION DE LA VÉRITÉ**

Chapitre 1 : Montrer les obstacles à la vérité

« Percevoir, c'est engager son corps dans une activité spécifique, qui définit au moins en partie les différentes modalités sensorielles (voir, toucher, entendre, etc.) par lesquelles nous entrons en relation avec le monde¹. » Cette définition de Jérôme Dokic rend compte du formidable accès à la connaissance et à la réalité que constitue la perception sensorielle. Plus encore, la perception est à la base de tout échange entre individus, ce que souligne Aron Kibedi Varga : « Communiquer, c'est dans un premier temps s'adresser à la perception sensorielle d'autrui : on ne peut communiquer qu'en émettant des signes qui atteignent l'un des cinq sens². » Pourtant, le lecteur qui se réfère aux ouvrages critiques des *Idylls* retiendra que les sens sont moins un accès à la vérité ou à la réalité qu'une source d'erreurs, de fautes et d'illusions. Ainsi, Rhoda Flaxman écrit : « Throughout *Idylls*, Tennyson reiterates the deceptive nature of vision³. » De même, John Reed rend compte du piège des sens dans les poèmes : « it is man's physical nature, his confinement in the world of sense, that induces the obscurity and mystery of the true world of spiritual perception. Man's senses are the bog from which obscuring clouds arise, obliterating the heavens⁴. »

Ce premier chapitre est donc consacré aux protagonistes trompés par leur perception dans les intrigues amoureuses, une « trahison » des sens du toucher, de l'ouïe et de la vue qui est transposée dans les illustrations. Il sera d'abord question du sentiment personnel qui est à l'origine d'un grand nombre d'erreurs et de fautes : les désirs s'expriment à travers le corps des héros. Puis, on étudiera les apparences et les paroles trompeuses, ainsi que leurs répercussions sur les personnages ou leur entourage. Pour chaque étape, les poèmes et leurs images s'accordent, car les fourvoiements des héros sont toujours évoqués avec nuance et justesse. Pour ce faire, les illustrations déploient tout leur potentiel narratif, quitte à parfois s'écarter de leur source.

1.1. La puissance des désirs personnels : le toucher et le corps

Le toucher est ambivalent. Il structure le monde de l'individu autant qu'il provoque sa perte. Grâce au toucher, l'être accède à des sensations variées (la chaleur, la

¹ Dokic, *Qu'est-ce que la perception*, 9-10.

² Kibédi Varga, *Discours, récit, image*, 89.

³ Rhoda L. Flaxman, *Victorian Word-Painting and Narrative: Toward the Blending of Genres* (Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1987), 116.

⁴ Reed, *Perception and Design*, 145.

pression, la douleur...)¹. Dans le mythe de Pygmalion, il est la vie, car il « anime et vivifie »² ; pour Diderot³, il est le sens « le plus profond et le plus philosophe ». L'organe qui lui correspond n'est autre que le cœur selon Aristote⁴, mais il est aussi évidemment associé à la main, à la peau, et, de façon plus générale, au corps. Cependant, le toucher reste synonyme d'avilissement depuis l'Antiquité. Il est notamment intimement associé au plaisir charnel. Aristote le définit comme le sens le plus bas, car il est commun aux animaux et à l'homme : dans l'*Éthique à Nicomaque*, le philosophe oppose la vertu héroïque (qui tend vers le divin et l'abstraction) au plaisir (qui tend vers l'animal et donc le sensuel)⁵. En conséquence, le toucher et les sensations qu'il procure sont une entrave à tout raisonnement, à toute aspiration spirituelle. Les *Idylls* ne sont autres qu'une manifestation de ce combat entre la sensualité et l'élévation de l'être. Ce premier volet s'ouvre donc sur ce qui est considéré comme le plus pernicieux dans le toucher, d'abord dans sa manifestation la plus flagrante et la plus physique, le désir charnel, puis dans une forme moins saisissable, le désir de possession. On remontera enfin jusqu'aux sources du désir en étudiant les faiblesses des personnages qu'un ensemble de gestes ou d'expressions corporelles trahit dans les poèmes comme dans les illustrations.

1.1.1. Ornaments du désir charnel

Le désir provoque la faute, l'erreur et l'illusion dans les *Idylls*. Les personnages sont affectés d'une faiblesse sentimentale, aimer ou être aimé, fréquemment doublée de ce que John Rosenberg appelle une « obsession érotique »⁶. Le lecteur décèle facilement le désir chez Geraint, Merlin, Elaine, Lancelot et Guinevere. L'attirance irrésistible du corps est donc un thème majeur des poèmes, qui se retrouve transposé dans les illustrations grâce à des motifs récurrents. L'accès au corps, le toucher symbolique, les éléments décoratifs (mobilier, fleurs, animaux) sont autant de références directes ou détournées à ce besoin physique.

1.1.1.1. Le corps

Cette première analyse s'articule autour du désir que fait naître le corps d'autrui : le corps désirable d'Enid ; Elaine, le corps qui désire ; enfin le corps des amants au lit. Dans « Enid », le chevalier porte un amour excessif à sa femme, ce qui le pousse à ne jamais la quitter et à délaissé ses obligations princières : « He compassed her with sweet

¹ Robert Jütte, *A History of the Senses: From Antiquity to Cyberspace* (Cambridge : Polity, 2005), 235.

² Herman Parret, « L'Œil qui caresse : Pygmalion et l'expérience esthétique », in *Touch me, don't touch me: de toets als interface in de hedendaagse kunst*, éd. par Claire van Damme, Patrick van Rossem, et Marijke van Eeckhaut (Gent : Academia Press, 2007), 9.

³ Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets : à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (s.l., 1751).

⁴ Jütte, *A History of the Senses*, 42.

⁵ Stewart, « Remembering the Senses », 61.

⁶ Rosenberg, *The Fall of Camelot*, 109.

observances, / And worship, never leaving her » (GE 48-49). William Buckler va même jusqu'à avancer que Geraint vit dans la luxure et qu'il a fait de sa femme une « courtisane »¹. Le désir qu'éprouve Geraint se manifeste dans les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale et John Byam Shaw à travers le corps d'Enid. Dans « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5), l'illustratrice s'inspire très librement des vers suivants : « And Enid, but to please her husband's eye, / [...] daily fronted him / In some fresh splendour » (GE 11-14). Enid, l'air quelque peu embarrassée, est assise entre les jambes de son mari qui l'enserme par les hanches. Elle rougit et ne sait quoi faire de ses mains. Un rapport déséquilibré s'est installé dans le couple : Enid apparaît sous les traits d'une jeune fille tandis que le chevalier semble beaucoup plus âgé. Le désir sexuel de l'homme mûr est plus grand que celui de sa toute jeune femme. Dans « Kiss'd her climbing » (JBS GE4, fig. 4), la sensualité du corps d'Enid est mise en exergue. La figure centrale de l'image capte la lumière ; ses cheveux sont détachés, ses courbes soulignées et ses yeux sont clos pour retourner avec passion le baiser de son mari. Cependant, ce dernier semble la vampiriser : l'homme au teint verdâtre attrape la taille et la main d'Enid et le contact vivifie le blessé. L'embrassade, qui ne représente qu'un bref moment dans la narration (« he turned his face / And kissed her climbing, and she cast her arms / About him, and at once they rode away », GE 759-761), symbolise le renouveau des époux, mais l'image restitue à cet instant le besoin de contact physique tant recherché par le chevalier.

Geraint manifeste un appétit légitime puisqu'Enid est sa femme. Il n'en est pas de même pour Elaine, qui se consume de désir pour Lancelot. Elle est « à demi-envieuse » du destrier que ce dernier caresse (« Half-envious of the flattering hand », LE 347) et brûle du « désir fou » que Lancelot porte ses couleurs au tournoi : « Suddenly flashed on her a wild desire, / That he should wear her favour at the tilt » (LE 355-356). Elaine, dont le surnom suggère plus la pureté que la sensualité (« The lily maid »), est un personnage duel plutôt que contradictoire selon John Rosenberg². Son amour est à la fois pur et passionné. Son désir est explicite dans « But to be with you » (EFB LE3, fig. 21). Elaine, présentée de dos, touche fébrilement Lancelot, un geste qui va à l'opposé du texte (« innocently extending her white arms », LE 927), alors que le chevalier la repousse. Son corps est aussi celui d'une femme, dont les courbes sont soulignées par la chute des reins ceinturée d'or. L'illustrateur rappelle ainsi les deux facettes d'Elaine par

¹ « An Eros/Cupid figure, Geraint tries to create and inhabit with Enid a bower of bliss, a lotus-land, a palace of sensual art, a sexual paradise—a monistic fantasy world in which he attempts to enshrine her in a blasphemous religion of distrust. [...] [H]e transforms her, momentarily, into a symbolic, though exclusive, courtesan. » Buckler, *Man and His Myths*, 81.

² « Because the lily maid is not a conventional figure in an allegory, our impulse is to distort her into a modern simplism of our own: seeming purity masking a libidinous reality. Yet like the symbols associated with her, she is neither this nor that, but both pure *and* passionate, sexual *and* innocent, embodying the same intense conjunction of contrary elements that draws her instantly—and fatally—to Lancelot. » Rosenberg, *The Fall of Camelot*, 25.

un contraste flagrant : une toute jeune fille aux joues rosies et habillée d'une robe blanche très ample dans les deux premières illustrations (EFB LE1 et 2, fig. 19 et 20), et son revers, un être charnel et attirant dans la troisième.

La scène d'adieux des amants, reprise par trois des quatre artistes, montre l'attrance que Guinevere et Lancelot ont l'un pour l'autre, d'autant plus que ce sont des personnages particulièrement exclusifs en amour. Le chevalier ne voit que la reine (« woman's love, / Save one, he not regarded », LE 835-836). Sa vitalité et sa virilité sont intimement liées. Ainsi, revenu blessé du tournoi des diamants, Lancelot abandonne toute idée de rupture avec la reine lorsqu'il retrouve sa vigueur, autant physique que sexuelle : « when the blood ran lustier in him again, / Full often the bright image of one face [...] / Dispersed his resolution » (LE 876-879). Quant à la reine, elle recherche l'amour physique et sensuel : « I yearned for warmth and colour which I found / In Lancelot » (G 642-643). La scène d'adieux est ainsi décrite :

[...] Passion-pale they met,
And greeted. Hands in hands, and eye to eye,
Low on the border of her couch they sat
Stammering and staring. It was their last hour,
A madness of farewells [...]. (G 98-102)

En dépit d'un titre commun, il n'y a guère de ressemblance entre la scène dépeinte par Florence Harrison et John Byam Shaw (« It was their last hour » FH G2 et JBS G1F, fig. 39 et 28). Dans la première, le couple échange un baiser passionné, alors que Guinevere et Lancelot apparaissent usés dans la seconde. Lancelot, vieilli, porte une barbe fournie tandis que la reine n'a plus la grâce de sa prime jeunesse, cachée par sa guimpe, attribut réservé aux femmes d'un certain âge. Chacun se tient à l'extrémité de la couche, leurs corps se connaissent peut-être trop bien pour avoir à s'enlacer. À première vue, on pourrait penser que l'image d'Eleanor Fortescue Brickdale se situe à mi-chemin des deux autres dans la suggestion du désir (EFB G2, fig. 33). Les amants ne s'embrassent pas mais se réconfortent tendrement. Toutefois, la longue jambe bleue du chevalier au premier plan rappelle au lecteur que l'homme est un être sensuel fait de chair et de muscles. De même, la chevelure opulente et dénouée de la reine est une référence à ses appétits charnels¹. Le héros caresse ses cheveux et l'une des tresses glisse entre les deux corps. De même que dans « But to be with you » (EFB LE3, fig. 21), l'illustration rend compte à la fois de l'innocence et du désir bouillonnant du couple.

¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (Paris : R. Laffont ; Jupiter, [1982] 1995), 236.

1.1.1.2. Les symboles : le toucher par procuration et le lit

Le désir d'Elaine transparait dans un autre toucher, cette fois symbolique, grâce aux objets qui la relie au chevalier : le bouclier et la couverture qui le protège. Une atmosphère teintée d'érotisme se dégage de la scène d'ouverture du poème. Elaine s'enferme dans sa chambre afin de mettre à nu l'écu recouvert d'une housse cousue de ses propres mains :

[...] day by day,
Leaving her household and good father, [Elaine] climbed
That eastern tower, and entering barred her door,
Stript off the case, and *read the naked shield* [...]. (LE 13-16, nos italiques)

Toucher le bouclier revient à être en contact avec Lancelot, et même à le dénuder de façon métonymique (nos italiques). D'ailleurs, Eleanor Fortescue Brickdale illustre à deux reprises Elaine en possession de l'écu. « To her tower » (EFB LE2, fig. 20) offre un jeu de couleurs : le bouclier coloré rouge et or aux lions bleus ressort sur la robe de couleur crème ourlée de vert de la jeune fille. Ce n'est plus Lancelot qui porte les couleurs d'Elaine au tournoi, mais bien Elaine qui porte celles du chevalier, contre son corps et dans son cœur. Dans « Elaine » (EFB LE1, fig. 19), la jeune héroïne brode consciencieusement la cape qui servira de protection à l'écu que l'on retrouve dans l'angle inférieur droit. À vrai dire, l'illustration ne dégage rien de très sensuel à la différence de « Stript off the case » (JMK LE1F, fig. 15) de Jessie M. King. Comme l'indique ce titre révélateur, Elaine s'agenouille pour être à la hauteur du bouclier qu'elle déshabille et touche. Les deux mains trahissent l'urgence et la nécessité de toucher l'objet du désir : l'une découvre tandis que l'autre caresse déjà. L'innocence et le désir se juxtaposent à nouveau : Elaine est représentée les cheveux détachés, signe qu'elle n'est pas mariée, dans une tenue immaculée qui se détache des rideaux chargés de motifs fleuris. Les deux artistes ont donc su capter le besoin physique de la jeune fille aussi explicitement que l'a fait Alfred Tennyson.

Chez tous les illustrateurs, le désir charnel est représenté par le motif du lit, et par extension de la chambre. Il apparait à trois reprises dans les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale. Le meuble est placé en arrière-plan de « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5), protégé par de lourds rideaux rouges dont la couleur évoque bien évidemment la passion. On retrouve d'ailleurs des teintures de la même couleur dans « It was their last hour » (JBS G1F, fig. 28) : Lancelot et Guinevere ont été des amants passionnés. Dans « Elaine » (EFB LE1, fig. 19), le lit est également en arrière-plan, orné de rideaux verts et d'une couverture or et vermillon ornée d'un cœur rouge, le cœur d'Elaine palpitant de désir. La chambre est impeccable alors que celle de Guinevere est jonchée de fleurs piétinées dans « It was their last hour » (EFB G2, fig. 33). Le lit n'est pas défait mais il est le seul des trois à être occupé ; les rideaux sont relevés et Lancelot

les piétine, cherchant à retrouver son équilibre face à une reine en demande de contact physique. À bien y regarder, Elaine est la seule à ne pas accéder à l'amour physique puisqu'aucun homme ne lui tient compagnie ; le désir ne se concrétisera jamais, les lieux resteront immaculés.

1.1.1.3. Les ébats de Merlin

Dans « Vivien », l'héroïne rallume la flamme du désir amoureux et charnel chez le sorcier : « the old man, / Though doubtful, felt the flattery, and at times / Would flatter his own wish in age for love » (MV 181-183). Algernon Charles Swinburne résume cette attirance physique en des termes peu flatteurs, « les hésitations érotiques d'un vieillard »¹. Pourtant, l'attitude de Merlin n'a rien de libidineuse, car son âge ne lui interdit pas d'avoir une vie intime, ni de susciter le désir chez autrui². En outre, Merlin ne court pas après Vivien, puisque c'est elle qui le poursuit et le provoque. Ce n'est qu'à l'issue du poème qu'il réagit à ses pulsions, lorsque la jeune femme se réfugie dans ses bras à l'approche de l'orage : « The pale blood of the wizard at her touch / Took gayer colours, like an opal warmed (MV 947-948). L'opale, pierre d'un bleu froid, et qui rappelle le sang-froid dont Merlin a fait preuve jusque-là, prend des couleurs chaudes sous l'effet du désir³. L'alchimie du vivant devient plus puissante que la magie blanche. La dernière étreinte a d'ailleurs un caractère sexuellement explicite :

[...] she called him lord and liege,
Her seer, her bard, her silver star of eve,
Her God, her Merlin, the one passionate love
Of her whole life [...]
Her eyes and neck glittering went and came;
Till now the storm, its burst of passion spent,
Moaning and calling out of other lands,
Had left the ravaged woodland yet once more
To peace; and what should not have been had been,
For Merlin, overtalked and overworn,
Had yielded [...]. (MV 951-964)

« Moaning and calling out of other lands » suggère les gémissements par la succession des sons /əʊ/, /ɔ:/ et /ə/. Le sage cède ensuite le charme, que Vivien met immédiatement en application à son insu. Ce dernier se retrouve prisonnier du chêne en-dessous duquel il s'était abrité (« in the hollow oak he lay as dead », MV 967). Alfred Tennyson ne fait que reprendre ici une tradition arthurienne qui veut que le confinement du mage dans un arbre, une tour ou une tombe, soit une image de sexualité masculine⁴. Cet arbre est donc représenté au même titre que les lits dans « My tender rhyme » et « Hollow oak »

¹ Algernon Charles Swinburne, *Under the Microscope* ([London : D. White, 1872] Portland : Thomas B. Mosher, 1899), 40.

² Peter H. Goodrich, « The Erotic Merlin », *Arthuriana* 10, n° 1 (2000) : 94.

³ Nous remercions Mme Isabelle Gadoin de nous avoir suggéré cette idée.

⁴ Goodrich, « The Erotic Merlin », 105.

(EFB MV2 et 5, fig. 11 et 14). La forêt luxuriante, l'immense chêne au tronc béant et le petit serpent au pied du sorcier dans la première illustration sont des références explicites au jardin d'Eden. Derrière le masque de la décrépitude, le désir de Merlin est dévorant pour celui qui sait le reconnaître. Ainsi, comme pour les précédentes illustrations, le désir sexuel peut être très explicitement suggéré aussi bien par la nature humaine que par l'environnement naturel.

1.1.1.4. Le désir féminin : le monde végétal et animal d'Eleanor Fortescue Brickdale

Eleanor Fortescue Brickdale insiste sur la vitalité sexuelle de ses personnages en ayant aussi recours aux fleurs et aux animaux. Chaque poème possède son portrait féminin en lien étroit avec la nature, du moins pour trois héroïnes. Dans « Enid » (EFB GE2, fig. 6), la jeune femme se trouve dans un jardin au tout début du printemps. Les tulipes et les fritillaires ont éclos, mais non les roses, signe d'une sexualité qui n'est pas encore épanouie. A l'inverse, dans « As in the golden days » (EFB G5, fig. 36), la reine pose dans un jardin luxuriant au pied d'un lys blanc et d'un rosier rouge. Ces fleurs symbolisent respectivement l'amour chaste d'Arthur et la passion amoureuse de Lancelot. L'artiste suggère que la reine est déjà probablement amoureuse de Lancelot en se tenant devant un plant de lys blancs et un rosier rouge¹. Le lecteur sait que la souveraine choisit le chevalier par la rose qu'elle tient dans la première illustration au poème (EFB G1, fig. 32). Cependant, l'arbuste représenté dans la cinquième image s'épanouit tellement qu'il a besoin d'un tuteur : la passion qui dévore les amants conduira à leur chute et à celle de Camelot. Cette idée d'amour fatal se retrouve d'ailleurs dans « Before the coming » (EFB G3, fig. 34). Le petit peuple des fées se distingue à peine de la végétation composée, entre autres, de digitales. La fleur est toxique pour le cœur à dose élevée : c'est le poison par excellence².

Florence Harrison associe également la reine à la nature, mais la composition est radicalement différente. Dans la deuxième de couverture du livre (fig. 52), Guinevere se trouve dans une forêt pour observer Camelot, mais les arbres sont dépourvus de feuilles et le sol de végétation. Même les oiseaux quittent les lieux. L'amante est prisonnière d'un

¹ Si le lecteur connaît le cycle arthurien de Tennyson dans son intégralité, il pourra peut-être trouver là une référence à « Balin and Balin », l'idylle de 1885 qui évoque les désillusions de Balin, un chevalier inspiré par la reine, jusqu'à ce que Vivien le persuade que Guinevere n'est pas vertueuse. Un matin, il surprend la souveraine et Lancelot dans un jardin en fleurs ainsi décrit :

A walk of roses ran from door to door;
A walk of lilies crost it to the bower:
And down that range of roses the great Queen
Came with slow steps, the morning on her face [...]. (BB 237-240)

² Nous remercions Mme Isabelle Gadoin d'avoir attiré notre attention sur la toile *Lady Lilith* de Dante Gabriel Rossetti (1867, Delaware Art Museum), dans laquelle on peut trouver une tige de cette fleur près de la dangereuse tentatrice infanticide.

amour physique irrésistible et pourtant stérile qui va transformer le royaume en terres gastes. Du reste, une végétation abondante n'est pas forcément synonyme d'épanouissement. Dans « At which the King had gazed » (EFB MV1, fig. 10), Vivien évolue dans un jardin d'automne dont chaque détail fait allusion à la corruption et à la décadence. Le mur d'enceinte est recouvert de mousse ; le sol est jonché de feuilles mortes ; le pommier, pareil au rosier, est chargé, mais cette fois-ci du fruit de la connaissance charnelle¹. En quelque sorte, l'image s'apparente une vanité : le charme vénéneux de l'héroïne n'aura qu'un temps. Le pourrissement guette les pommes ; les feuilles, et un premier fruit, sont déjà tombés.

Les animaux font également allusion à la sexualité des personnages auxquels ils sont associés. Si Enid et Guinevere sont représentées en compagnie de colombes, symboles de pureté (EFB GE2 et G5, fig. 6 et 38)², Geraint possède un chien, symbole à la fois de sa valeur guerrière assoupi et de ses appétits sexuels³. De la même manière, on retrouve un serpent non loin de Vivien dans « My tender rhyme » (EFB MV2, fig. 11). Le reptile, allégorie de la luxure, et plus généralement de tous les péchés⁴, dont la morsure peut être mortelle, représente le désir fatal auquel Merlin s'abandonne et qui a été provoqué par la vile courtisane. Vivien est aussi une Mélusine maléfique, un monstre aux antipodes d'Enid et même de Guinevere, les colombes de la cour.

Après ce passage en revue des symboles, on ne peut que constater la place particulière, ou plutôt l'isolement d'Elaine, car la jeune fille est dépourvue d'animaux, comme si elle ne pouvait prétendre à la vie organique. La végétation qui l'accompagne montre qu'elle n'a jamais concrétisé son amour. Dans « To be with you » (EFB LE3, fig. 21), elle se tient près d'une rangée de lys blancs, la pureté virginale. Sur son lit de mort, on retrouve un lys blanc, cette fois-ci accompagné d'une rose rouge, l'amour passionné (ou peut-être une fleur de pavot symbolisant la mort ou les passions vénéneuses ?) (EFB LE4, fig. 22).

De façon plus générale, les motifs que l'on retrouve chez les artistes montrent ce qu'Alfred Tennyson dit subtilement. Les objets du désir sont très clairement transposés et amplifient ce qui est sous-entendu dans le récit. D'ailleurs, Eleanor Fortescue Brickdale tire profit des éléments récurrents et communs à tous les poèmes afin d'établir une variation autour du thème du désir sensuel. Pour ce faire, l'artiste choisit certes des scènes reprenant ces motifs, mais elle les crée aussi (Geraint admirant Enid, EFB GE1, fig. 5 ;

¹ Goodrich, « The Erotic Merlin », 95.

² On reviendra sur l'association, à première vue contradictoire, de la colombe et de la reine. Ce détail fait partie d'un tout iconographique qui amène le lecteur à réfléchir sur l'amour certes dévorant, mais avant tout sincère, que porte la reine à son amant.

³ Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 239-45.

⁴ *Ibid.*, 867-79.

Enid, EFB GE2, fig. 6). Par ce biais, elle prolonge les ornements récurrents des poèmes. En cela, ses images égalent le récit lorsqu'il s'agit de dresser des parallèles. L'illustration ne se cantonne pas au passage qu'elle illustre ou à l'histoire à laquelle elle est rattachée. Au contraire, elle gagne à être analysée en comparaison avec d'autres illustrations appartenant à d'autres mésaventures. Le réseau d'images crée une narrativité visuelle qui donne plus de consistance aux personnages.

1.1.2. « Enid » : le « récit » visuel de la sensualité

L'attrance irrésistible du corps est un thème transposé en surface comme en profondeur. Si les motifs végétaux par exemple sont parsemés tout au long des images, le désir charnel est également perceptible à travers l'évolution des personnages à l'exemple d'« Enid » : les « récits » visuels élaborés par John Byam Shaw et Eleanor Fortescue Brickdale invitent le lecteur à reconstruire le lien physique qui unit, ou désunit, les personnages.

1.1.2.1. Un couple en devenir

Bien que déjà mariés au moment où commence le récit, Geraint et Enid n'assurent pas encore tout à fait leur rôle d'époux : Enid doit prodiguer davantage de conseils à Geraint auquel il appartient d'en tenir compte afin de rendre leur mariage harmonieux¹. À ce titre, le poème est moins une histoire d'aventure qu'une réflexion sur les devoirs conjugaux.

La construction sensuelle de leur couple s'opère au cours de la lecture. À sa rencontre avec Geraint, Enid n'est encore qu'une enfant qui écoute des histoires de chevalier (MG 434-435). Le contact est uniquement visuel, ce qui pourrait être une évidence dans la mesure où Geraint débute une cour assidue. Cependant, presque aucune parole n'est échangée : leur seule entrevue prend la forme d'un souvenir de promesse de mariage (MG 605-608). Une fois mariés, leur proximité est décrite en termes visuels (« fronted », « observances », MG 13 et 48). La scène durant laquelle Geraint pense entendre Enid avouer son infidélité a lieu dans le lit conjugal. Enid, bien qu'admiration de son corps puissant (MG 74-78), ne le touche pas : « And Enid woke and sat beside the couch, / Admiring him » (MG 79-80). Lorsque le malentendu éclate, Geraint ordonne à sa femme de ne pas lui adresser la parole, ni de chevaucher à ses côtés, rompant ainsi tout contact avec elle (GE 14-15). Or, comme James Kincaid le souligne, le chevalier ne peut retrouver le chemin qui l'a initialement conduit à l'amour en se détournant des sens². Le premier contact physique auquel le lecteur assiste est unilatéral puisqu'il s'agit des soins

¹ Ingrid Ranum, « An Adventure in Modern Marriage: Domestic Development in Tennyson's *Geraint and Enid* and *The Marriage of Geraint* », *Victorian Poetry*, vol. 47 (2009) : 244.

² Kincaid, *Tennyson's Major Poems*, 175.

prodigués par Enid pour secourir son époux inconscient, blessé par celui qu'il soupçonne être aimé de sa femme. Geraint ne peut alors constater le sang-froid et la dextérité dont elle fait preuve (GE 509-516). Heureusement, le couple franchit une étape quand la crise se résout. Ils échangent le fameux baiser réconciliateur avant d'échapper à leurs ennemis. Plus tard, réfugiés auprès d'Arthur, Enid panse à nouveau les blessures de son époux. Geraint sent alors un souffle régénérateur sur sa peau :

[...] the breath
Of her sweet tendance hovering over him,
Filled all the genial courses of his blood
With deeper and with ever deeper love,
As the south-west that blowing Bala lake
Fills all the sacred Dee. (GE 924-929)

Le poème se conclut par l'évocation de leur progéniture : « in their halls arose / The cry of children » (GE 963-964). L'aventure se termine comme elle a commencé, c'est-à-dire dans le lit conjugal¹, mais elle a donné à voir la matérialisation d'un couple par des contacts sensuels progressifs et régénérateurs, car ce sont bien les gestes bienfaisants d'Enid qui ont rendu le couple plus solide. Ils rappellent ainsi la spécificité du toucher : relier l'objet au corps percevant² et, par ce biais, rassurer par le contact³ : c'est ainsi que Geraint redevient serein lorsqu'il prend conscience des soins attentionnés de sa femme. Si un sens de complétude survient à la fin du poème, il ne tient pas seulement à l'issue heureuse de la quête, mais aussi la communication sensuelle enfin établie.

1.1.2.2. La concrétisation sensuelle du couple chez John Byam Shaw

Le couple dépeint par l'artiste se matérialise tout au long d'une séquence visuelle qui respecte l'évolution décrite dans le texte. Cette construction se manifeste d'abord par la présence progressive du chevalier. Dans un premier temps, Geraint est absent du frontispice et de la scène de genre présentant Enid (JBS GE1F et 2, fig. 1 et 2). En introduisant la jeune femme en premier, l'illustrateur semble suggérer qu'elle est à l'origine de leur couple. Geraint apparaît ensuite, minuscule, en arrière-plan (JBS GE3, fig. 3), avant d'être révélé dans l'illustration finale (JBS GE4, fig. 4). Sa matérialisation à cheval n'est pas anodine si l'on en croit Begoña Aguiriano, car « le héros, pourvu de toute sa puissance virile, se décide à l'action créative qui le conduira à sa propre réalisation, et pour ce faire il monte à cheval »⁴. En parallèle, le corps d'Enid subit une transformation : rigide dans les illustrations centrales (JBS GE2 et 3, fig. 2 et 3), il s'assouplit au contact de Geraint (JBS GE4, fig. 4). Le couple est rapproché par le motif du cheval : la selle est

¹ Tucker, « Trials of Fiction », 445.

² Parret, « L'Œil qui caresse : Pygmalion et l'expérience esthétique », 20.

³ *Ibid.*, 28.

⁴ Aguiriano, Begoña, « Le cheval et le départ en aventure dans les romans de Chrétien de Troyes », in *Le Cheval dans le monde médiéval*, Sénéfiance (Aix-en-Provence : Publications du CUERMA, 1992), 12.

d'abord vide (JBS GE2, fig. 2) puis occupée par l'époux dans l'illustration suivante (JBS GE3, fig. 3) et enfin par le couple dans la dernière (JBS GE4, fig. 4). Enid n'est plus à terre mais chevauche désormais la monture de son mari. Une fois encore, la symbolique du cheval expliquée par Begoña Aguiriano est éclairante : « Le cheval constitue l'élément conducteur qui transporte et guide le héros depuis son monde jusqu'à la rencontre avec la femme, il est donc l'adjuvant qui permet au héros d'accéder à sa propre perfection¹. » Enfin, la fin visuelle est heureuse puisqu'elle immortalise le baiser réconciliateur. De ce point de vue, l'illustrateur se penche bien sur l'histoire intime du couple puisque la séquence a effectivement transposé le rapprochement des corps.

1.1.2.3. Le contrepoint d'Eleanor Fortescue Brickdale

En revanche, les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale contredisent le texte en représentant un couple qui se désunit. Pour cela, l'artiste détourne l'emploi de la vue et du toucher par le biais des regards et du positionnement des personnages. Dans la première illustration de la séquence (EFB GE1, fig. 5), Enid est donc sur les genoux de Geraint. La jeune femme paraît si mal à l'aise que son regard ne rencontre pas celui de son mari. La quatrième illustration de la séquence (EFB GE4, fig. 8) dépeint les débuts de la quête d'honneur entreprise par Geraint. Les deux époux ont les yeux baissés et chevauchent éloignés l'un de l'autre. Dans l'image de clôture (EFB GE5, fig. 9), les regards sont désormais inaccessibles : Geraint a les yeux clos et Enid cache ses larmes. On ignore si la jeune épouse pleure son mari ou si elle s'apitoie sur son sort, car elle n'est pas à ses côtés et se détourne même de lui. Enid ne soigne pas non plus son époux à terre et elle conserve son voile qui pourtant fait office de bandage dans le récit (GE 514-516). L'ajout de tels contrepoints tactiles et visuels modifie considérablement la perception du lecteur. À l'issue de la séquence visuelle, le couple n'est pas parvenu à se trouver physiquement.

Il est alors intéressant de revenir sur les motifs du lit et des fleurs. On a déjà remarqué qu'à la différence des amants royaux, le couple formé par Geraint et Enid n'accède pas à la couche nuptiale. De même, la jeune femme est en attente d'épanouissement si l'on se fie à l'interprétation précédente des rosiers du jardin (EFB GE2, fig. 6). À l'inverse, Guinevere est déjà un être sensuellement accompli, car tout est toujours en fleur autour d'elle (EFB G1 et 5, fig. 32 et 36) : la reine connaît l'amour en dépit du caractère interdit de sa relation. En revanche, le couple que forment Geraint et Enid a beau être légitime, il est loin de contribuer à l'épanouissement de la jeune épouse. Les motifs floraux s'insèrent donc de façon cohérente dans la séquence.

¹ *Ibid.*, 26.

Les séquences montrent que les relations entre les personnages évoluent. En quelque sorte, le dynamisme d'une suite d'images complète la constance des motifs. De plus, ces suites visuelles offrent un premier aperçu des points de vue des illustrateurs et de leur rapport au texte. Si John Byam Shaw reste fidèle à la trame sentimentale d'« Enid », Eleanor Fortescue Brickdale la modifie pour dresser un portrait critique des personnages. Ainsi, dans cette première analyse, Enid est toujours représentée impuissante. Cependant l'artiste condamne bien davantage Geraint, ce que l'on s'appliquera à démontrer dans les prochains chapitres.

1.1.3. Possessivité et pouvoir : le contrôle du corps

Dans les *Idylls*, il n'est parfois plus seulement question de sentir et de ressentir, mais de posséder. La mainmise de certains personnages sur d'autres s'étudie à travers le toucher, sens relayé, à certaines occasions, par la vue grâce au regard « haptique », un regard qui arrive à « s'emparer » de l'objet de la perception.

1.1.3.1. Le toucher d'appréhension qui révèle la sensualité

Les mains saisissent et évaluent¹. Ce qu'elles touchent montre ce que leur possesseur recherche et veut comprendre. Aussi, les mains des personnages s'avèrent tout aussi révélatrices que les émotions sur un visage². Cet emploi est flagrant dans les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale. L'artiste établit une taxonomie des usages de la main : le toucher des héroïnes définit le caractère sensuel de chacune d'elle : Guinevere et le toucher du vivant ; Vivien et le toucher brutal et peu sincère ; enfin Enid, ou l'absence de contact.

Guinevere définit le monde par le biais de ses sens³. En témoigne ce passage dans lequel elle se remémore sa venue à Camelot sous la galante escorte de Lancelot :

[Lancelot and Guinevere] [r]ode *under* groves that looked a paradise
Of blossom, *over* sheets of hyacinth
That seemed the heavens upbreking *through* the earth,
And on *from* hill *to* hill, and every day
Beheld at noon *in* some delicious dale
The silk pavilions of King Arthur raised
For brief repast [...]. (G 386-392, nos italiques)

La vision du paradis terrestre, le parfum des fleurs, les couleurs et la douceur de la soie, l'évocation de mets délicats... Tous les sens de la reine sont sollicités. L'emploi de nombreuses prépositions (nos italiques) définit et structure le monde qui l'entoure. Dans la séquence proposée par Eleanor Fortescue Brickdale, Guinevere est assimilée au contact

¹ Parret, « L'Œil qui caresse : Pygmalion et l'expérience esthétique », 20.

² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris : Gallimard, 1945), 409.

³ Kincaid, *Tennyson's Major Poems*, 209.

du vivant dans la mesure où chaque illustration la montre touchant quelque chose ou quelqu'un : une rose (EFB G1, fig. 32), Lancelot contre lequel elle est blottie (EFB G2, fig. 33), une colombe (EFB G5, fig. 36) et enfin le panier rempli de pains (EFB G6, fig. 37). L'héroïne appréhende le monde à sa façon, au plus près des êtres et des choses.

À l'inverse, Vivien est associée au toucher brutal. Dans la première illustration qui fait office d'introduction au personnage (EFB MV1, fig. 10), la courtisane est donc représentée dans un jardin en automne. Elle a tenté de séduire en vain Arthur et devient la risée de la cour (MV 161). Sa réaction face à cette déconvenue n'est pas mentionnée par le narrateur, mais l'illustratrice se saisit de ce très bref vide informatif pour représenter la jeune femme. Le titre « At which the King / Had gazed upon her blankly and gone by » devient alors un relais. Il fait passer le lecteur du texte, qui décrit la stratégie employée (« With reverent eyes mock-loyal, shaken voice, / And fluttered adoration », MV 155-156) à ses résultats infructueux, en image. Surprise par son échec, Vivien dévoile par la même occasion son caractère vain. Rouge de colère, elle manifeste sa fureur en s'agrippant au banc de pierre orné d'une tête de tigre rugissant. Le contact froid et dur du matériau fait référence à son cœur de pierre, sa cruauté et son animalité. L'image se présente donc comme une pause dans le récit, avant que le lecteur ne reprenne la suite de l'idylle. Elle en « dit » ainsi plus que lui.

Dans la seconde illustration (EFB MV2, fig. 11), c'est la barbe de Merlin que Vivien caresse :

'And lo, I clothe myself with wisdom,' [she] drew
The vast and shaggy mantle of his beard
Across her neck and bosom to her knee,
And called herself a gilded summer fly
Caught in a great old tyrant spider's web,
Who meant to eat her up in that wild wood
Without one word. (MV 253-259)

Les sens sont également sollicités dans la métaphore filée de Vivien : paralysé sous la chaleur et la lumière, le petit insecte doré va être dévoré par l'araignée que représente Merlin. Dans « My tender rhyme », l'artiste montre Vivien manipulant avec précaution la barbe de Merlin. Contrairement à ce qui est indiqué dans le texte, elle ne se trouve pas sur les genoux du sorcier. En effet, il n'est pas ici question de sensualité et c'est probablement pour cette raison que l'artiste ne représente pas la courtisane directement sur les genoux du sorcier. Elle ne fait que feindre son attirance physique. Vivien recherche avant tout le pouvoir que possèdent les hommes et non le contact corporel de ces derniers. D'ailleurs, elle rejette avec véhémence tout rapprochement intime puisqu'elle fait passer tous les chevaliers pour de sordides personnages lubriques : « Not one of all the drove should touch me: swine ! » (MV 697). Les hommes sont des porcs, animaux auxquels on attribue les pires défauts dans la tradition médiévale : ils sont sales,

intempérants et lubriques¹. En comparaison, « Vivien and Merlin repose », une illustration de Gustave Doré pour « Vivien »², montre au contraire Vivien aux pieds du sage qu'elle écoute attentivement. Elle est lovée contre ses cuisses et la main de Merlin enserme son bras. L'enchevêtrement des corps évoque leurs échanges et leurs futurs ébats. La trahison de Vivien est suggérée au travers de l'arbre majestueux dont les racines reptiliennes encerclent le couple³.

Guinevere et Vivien s'opposent donc fondamentalement dans les illustrations comme dans les poèmes. La première est au contact de l'objet tandis que la seconde manipule indirectement : l'authenticité et la sincérité sont confrontées à l'hypocrisie.

Si l'on ne reviendra pas sur le toucher symbolique d'Elaine, il en est un dernier, celui d'Enid, qui n'en est pas si éloigné. En effet, la jeune épouse n'est en contact avec personne, sauf avec elle-même. Ainsi, dans « To make her beauty vary », « Enid » ou encore « And many past » (EFB GE1, 2 et 5, fig. 5, 6 et 9), ses mains sont jointes ou bien cachent ses larmes. Dans « Yniol's rusted arms » et « They rode » (EFB GE 3 et 4, fig. 7 et 8), elles tiennent sa robe ou bien les rênes du palefroi. Le manque de contact confirme le caractère timoré de la jeune femme. Enid ne prend pas suffisamment d'initiatives dans son ménage d'un point de vue intellectuel (ne pas faire part des commentaires désobligeants à son mari) ou intime (se contenter d'admirer le corps de ce dernier). L'analyse recoupe alors celle de Virginie Thomas pour laquelle Enid habite un corps à la fois « désincarné » et « immaculé »⁴.

On pourrait résumer le rapport au corps des héroïnes arthuriennes de la façon suivante. Vivien est caractérisée par la désunion et l'agressivité, contrairement à Guinevere qui a besoin d'établir constamment un contact sensuel et empathique. Les deux femmes ont beau faire appel aux sens pour définir le monde qui les entoure, l'une le fait d'une façon authentique, tandis que l'autre élabore un discours sur les sens (en d'autres termes, elle raconte une histoire), pour atteindre l'homme qui leur est proche. Toutefois, la reine et la courtisane se démarquent en étant en contact direct avec des hommes (ce qui leur vaut d'ailleurs d'être considérées comme des pécheresses), alors qu'Enid se distingue par sa passivité et son immaturité sensuelle, et Elaine par son désir vain de contact. Une nouvelle fois, le motif sensoriel confirme ce qui est dit dans le poème.

¹ Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental* (Paris : Éditions du Seuil, 2004), 73.

² Alfred Tennyson, *Vivien* [1859], illustré par Gustave Doré (London : E. Moxon and Co., 1867).

³ Virginie Thomas, « Les représentations du corps de la femme dans *Idylls of the King* de Lord Alfred Tennyson », *Graat* 5, n° 2 (2009) : 267.

⁴ *Ibid.*, 263.

1.1.3.2. *La possession, physique chez Geraint, immatérielle chez Vivien*

Si le toucher définit le rapport sensuel aux autres, il renseigne également sur ce que les personnages souhaitent obtenir. Ainsi, Geraint contrôle le corps d'Enid comme un bien de valeur, tandis que Vivien veut s'emparer de Merlin pour accéder au pouvoir.

À l'instar de Guinevere, Geraint est un être attaché aux valeurs terrestres, et plus précisément aux possessions matérielles. C'est un homme puissant : il est prince du Devon. Enid compte parmi ses richesses qu'il n'hésite pas à exposer : « To make her beauty vary day by day, / In crimsons and in purples and in gems » (MG 9-10). Geraint possède sa femme : « He compassed her with sweet observances » (MG 48, nos italiques). Dans « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5) les possessions de Geraint sont étalées : le couple porte des bijoux et des habits luxueux et le coffre déborde d'étoffes précieuses. Le pouvoir princier que Geraint détient est clairement indiqué par la représentation du personnage assis sur son siège curule, observé par ses sujets, avec Enid sur ses genoux.

Tandis que Geraint hérite ses possessions terrestres, Vivien a soif d'acquérir une valeur plus immatérielle : l'influence. Si le chevalier est obsédé par le désir de contrôler sa femme au point de délaier ses devoirs princiers, la courtisane se présente comme son opposé. Elle est d'abord une femme avide de pouvoir qui se sert de l'amour et du désir d'autrui, sentiments dont elle est dépourvue, pour dominer. D'abord désireuse de provoquer le roi dans le but de révéler l'hypocrisie des injonctions d'amours chastes, elle décide de s'attaquer à Merlin, le bâtisseur de Camelot. La renommée du sorcier est signalée sous forme d'anaphores, de définitions, de pronoms personnels et de titres :

[...] she set herself to gain
Him, the most famous man of all those times,
Merlin, who knew the range of all their arts,
Had built the King his havens, ships, and halls,
Was also Bard, and knew the starry heavens [...]. (MV 163-167)

Pour parvenir à ses fins, connaître les sortilèges les plus puissants afin d'être considérée comme l'égale du sorcier, elle propose à sa victime un idéal d'amour exclusif fondé sur l'abnégation et l'exclusivité : « My name, once mine, now thine, is closelier mine » (MV 444). Son attitude aguicheuse n'est d'ailleurs pas anodine, puisque dans les croyances populaires, un sorcier transmettait ou perdait ses pouvoirs par voie sexuelle¹. Toutefois, Vivien n'est pas en contact physique avec le sage dans « My tender rhyme » (EFB MV2, fig. 11). Elle se contente de tenir du bout des doigts sa barbe mais qui ne

¹ Goodrich, « The Erotic Merlin », 105.

symbolise pas moins que la sagesse et la virilité¹. Ce geste est en lien avec celui de « At which the King had gazed » (EFB MV1, fig. 10) : la jeune femme s'agrippe au banc de pierre qui, à y regarder de plus près, ressemble à un trône. Le gant négligemment déposé dessus pourrait appartenir à une autre personne, mais il n'est pas représenté par hasard, encore moins au moment même où Arthur, le seigneur, vient de passer. Dans le code de la chevalerie, jeter son gant est un signe de défi². De façon générale, Vivien se pose en rivale du roi en s'emparant du corps de Merlin. D'ailleurs, le banc auquel Vivien s'agrippe n'est pas sans rappeler celui sur lequel elle est assise en compagnie de la reine dans « Betwixt her best Enid, and lissome Vivien » (EFB G1, fig. 32) ; Vivien fera tomber la reine à défaut de piéger le roi.

S'il eût été vivant, le poète aurait pu reprocher à Eleanor Fortescue Brickdale d'avoir aussi empiété sur son territoire en ajoutant dans les images des éléments non mentionnés dans ses idylles, tel que le gant. En effet, même si Alfred Tennyson avait bien accueilli l'idée que ses poèmes de 1842 soient illustrés par les Préraphaélites dans l'édition « Moxon »³, il faisait partie de ces écrivains qui considéraient l'illustration comme une menace à l'intégrité du texte⁴. Il désapprouvait celles qui ne reflétaient pas ses idées et préférait à l'ouvrage illustré un livre bien imprimé et dénué d'ornements⁵. Ainsi, l'illustration de « The Lady of Shalott » fit l'objet d'un vif débat entre William Holman Hunt, son illustrateur, et Alfred Tennyson. Interrogé sur ses raisons d'avoir représenté les cheveux de l'héroïne flottant dans les airs, un détail qui n'est pas mentionné dans le poème, le peintre répondit qu'il suggérait la catastrophe s'abattant sur la jeune femme. Il ajouta qu'il ne disposait que d'une demi-page pour évoquer un poème qui en faisait quinze. Pour William Holman Hunt, une simple transposition visuelle des mots ne suffisait pas à suggérer l'essence du poème. Par conséquent, il était nécessaire de s'éloigner du texte afin de mieux mettre en évidence ses enjeux. L'illustrateur avait autorité sur la source afin de la sublimer, autorité qui dérangeait Alfred Tennyson. Ce dernier répliqua par une fin de non-recevoir : « [A]n illustrator ought never to add

¹ Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 107-8.

² *Ibid.*, 472-73.

³ Il semble que le choix des artistes ait été fait par l'éditeur, bien que June Hagen suggère qu'Alfred Tennyson aurait avancé les noms de Dante Gabriel Rossetti et de William Holman Hunt. D'après Hallam Tennyson, son père s'intéressait aux Préraphaélites et les avait contactés afin de leur faire part de ses attentes. Tennyson, *Alfred, Lord Tennyson*, 1897, 1:353. Hagen, *Tennyson and His Publishers*, 103.

⁴ Julia Thomas, *Pictorial Victorians: The Inscription of Values in Word and Image* (Athens : Ohio University Press, 2004), 55.

⁵ « [M]uch as he might enjoy pictures in themselves, he found the illustrations to his own poems at best irrelevant, usually distracting, and at worst downright deceiving ». Hagen, *Tennyson and His Publishers*, 101.

anything to what he finds in the text »¹. Autrement dit, son livre idéal n'avait de place que pour le texte.

Du reste, la gestuelle élaborée par Eleanor Fortescue Brickdale permet de mettre en exergue ce qui oppose radicalement les personnages dans leurs interactions. Le rapport au corps traduit l'excès (Guinevere, Geraint) ou la privation (Enid, Elaine, Vivien) dans un royaume où Arthur prêche la mesure et la tempérance.

1.1.4. Comment posséder l'autre : le regard associé au toucher

Le toucher est parfois le relais de l'œil pour mieux « saisir », c'est-à-dire comprendre et atteindre un objet. Parfois, les deux sens fusionnent. C'est ce que Claude Gandelman appelle le « toucher de l'œil », un œil qui contrôle, car « [l]a modalité de l'œil qui doute est le toucher². » Geraint et Vivien illustrent ce besoin de possession à travers leurs regards acérés et leur emprise sur l'être amoureux. Elle se traduit par l'emprisonnement de leur victime.

1.1.4.1. Le regard haptique de Geraint

Dans « Enid », Geraint est décrit comme un époux possessif dont l'œil est aux aguets. Il ne cesse d'admirer sa femme au temps du bonheur conjugal, puis la surveillance constamment lorsque les soupçons d'adultère s'abattent sur cette dernière. Le mari possessif est animé d'une pulsion scopique, le « besoin de voir », défini par Jacques Aumont comme « un acte sensori-informatif conscient et volontaire, entrant dans une stratégie de connaissance et de comportement qui est celle du sujet dans son environnement »³. Cette pulsion transparaît dans les premiers vers qui relatent le rituel journalier de l'habillage d'Enid :

The brave Geraint [...]

Had married Enid, Yniol's only child,

And loved her, as he loved the light of Heaven.

And as the light of Heaven varies, now

At sunrise, now at sunset, now by night

With moon and trembling stars, so loved Geraint

To make her beauty vary day by day,

In crimsons and in purples and in gems.

And Enid, but to please her husband's eye,

[...] daily fronted him [...]. (MG 1-13)

La métaphore filée comparant Enid à la grâce céleste est une invitation à la synesthésie. Le champ lexical de la vision est composé de « light », « eye », « fronted », mots portant

¹ William Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, vol. 2 (London : Macmillan, 1906), 124-25.

² Claude Gandelman, *Le Regard dans le texte : Image et écriture du Quattrocento au XX^e siècle* (Paris : Méridiens : Klincksieck, 1986), 14.

³ Jacques Aumont, *L'Image* (Paris : A. Colin, 2011), 71.

l'accentuation tonique. Il s'ajoute au champ sémantique des matériaux nobles présentés sous forme d'accumulation au rythme régulier du pentamètre iambique. Les splendeurs du ciel et de la terre se reflètent sur Enid, une image maîtrisée par Geraint, puisqu'en offrant les luxueuses toilettes, il décide de ce que le corps offre à sa vue. On retrouve cette pulsion dans les regards qui se répètent et se ressemblent dans des contextes différents, d'abord au temps de la promesse de félicité conjugale, puis au temps de la désillusion. Lorsque Geraint teste l'humilité de sa promesse en lui demandant de revêtir une robe passée pour se présenter à la cour, la jeune fille s'exécute à la grande satisfaction du chevalier :

[...] Never man rejoiced
More than Geraint to greet her thus attired;
And glancing all at once as keenly at her
As careful robins eye the delver's toil,
Made her cheek burn and either eyelid fall,
But rested with her sweet face satisfied [...]. (MG 771-776)

La même métaphore du rouge-gorge prend un tout autre sens lorsqu'elle est réitérée pour évoquer les soupçons d'une supposée infidélité :

With that he turned and looked as keenly at her
As careful robins eye the delver's toil;
And that within her, which a wanton fool,
Or hasty judger would have called her guilt,
Made her cheek burn and either eyelid fall.
And Geraint looked and was not satisfied. (GE 430-435)

Le regard détient une force haptique, lorsque l'œil est capable de saisir les volumes et les textures, c'est-à-dire d'être en contact avec l'élément vu¹. Il a un impact épidermique sur Enid : le trochée, suivi du spondée de « Made her cheek burn », font ressentir le poids du jugement. L'ouïe du lecteur se joint alors à la métaphore, l'image du texte, pour évoquer les conséquences du regard sur le corps d'Enid. Geraint a beau se reposer sur ses sens, il se trompe lourdement sur ce qu'il voit, comme les comparaisons employées par le narrateur l'indiquent de façon indirecte : le chevalier juge rapidement et mal, comme le pire des idiots.

1.1.4.2. Enfermement : le panoptique dans les illustrations d'« Enid »

« Avoir les yeux d'Argus » est donc une expression qui sied particulièrement à Geraint. Argus, le « Panoptès », celui qui voyait tout grâce à ses cent yeux, devait assurer la protection continue d'Io convoitée par Zeus. C'est sur ce principe que Jeremy Bentham conçut le panoptique, figure architecturale carcérale qui permet, depuis une tour panoramique, de contrôler l'ensemble de ses occupants par la vision. Voici la description qu'en fait Michel Foucault :

¹ Gandelman, *Le Regard dans le texte*, 17 et 25.

Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier. [...] Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. [...] La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre, qui finalement protégeait. La visibilité est un piège. [...] De là l'effet majeur du Panoptique : induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir.¹

Le motif de la prison dorée chez Eleanor Fortescue Brickdale fait allusion au regard omniprésent. « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5) présente un lieu clos, une chambre, dans un cadre resserré qui est comme coupé sur la droite. Il n'y a pas d'ouverture, seuls de lourds rideaux habillent la pièce. Dans cette scène à huis clos, de nombreux regards se croisent et se manquent parfois, un peu à la manière d'un tableau de George de La Tour comme *Le Tricheur à l'as de carreau* (c. 1636-1638, Musée du Louvre) ou *La Diseuse de bonne aventure* (c. 1632-1638, Metropolitan Museum of Art, New York) : ceux des courtisans dirigés vers Geraint, ceux de la suivante et de Geraint vers Enid, celui de la jeune femme qui préfère regarder par terre, celui du chien qui observe le reste de la pièce que le lecteur ne voit pas. Les objets ou les possessions trahissent aussi leur propriétaire. Le coffre, objet d'apparence anodine s'il en est (ranger des étoffes), fait référence au besoin malsain de confinement qu'éprouve le chevalier. Il suggère également que Geraint souhaite garder son trésor, Enid, pour lui seul. Le faucon sur le bras du compagnon de Geraint rappelle que ce dernier néglige ses devoirs de châtelain et sa vie sociale (« Forgetful of the falcon and the hunt », MG 51). Le diable se niche bien dans les détails. Dans l'illustration suivante (« Enid », EFB GE2, fig. 6), le personnage pose devant un mur d'enceinte, de même que Vivien (EFB MV1, fig. 10), mais si l'on distingue le paysage au loin dans le portrait de la courtisane, la vue au-delà du jardin est obstruée dans « Enid ». On aperçoit juste dans l'angle supérieur gauche une tour (ou est-ce une mangeoire pour les colombes ?). Dans les deux cas, l'image évoque l'emprisonnement, qu'il s'agisse d'une tour d'observation ou de colombes domestiquées qui ne cherchent pas à s'échapper. Elle confirme l'analyse donnée par Lynne Pearce à propos du portrait féminin : « An image of female form, in itself, tells us very little, yet even the simplest portrait betrays much by the existence/non-existence of its 'trappings' (situation, dress, background 'props')². » Enid est enfermée dans son image de femme impuissante.

¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison* (Paris : Gallimard, [1975] 1993), 233-34.

² Lynne Pearce, *Woman, Image, Text: Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature* (Toronto ; Buffalo : University of Toronto Press, 1991), 143.

1.1.4.3. *L'œil de l'oiseau de proie : la chasse sans relâche de Vivien*

Le regard pénétrant de Vivien s'observe plus particulièrement à la lumière de la métaphore de la chasse, exercice qui requiert de ne jamais lâcher sa proie. La courtisane se pose en Diane chasseresse face à son guide spirituel, le vil roi Mark : « I bring thee back, / When I have ferreted out their burrowings, / The hearts of all this Order in mine hand » (MV 54-56). Vivien réitère cette métaphore lorsqu'elle est témoin de l'attirance qui unit Guinevere à Lancelot :

[...] they ride away—to hawk
For waterfowl. Royaller game is mine.
For such a supersensual sensual bond
As that gray cricket chirpt of at our hearth—
Touch flax with flame—a glance will serve—the liars! (MV 105-109)

Le rythme saccadé de ses paroles est suivi de pauses, comme pour reprendre son souffle après une poursuite. À l'instar de Geraint, la scélérate est capable de saisir et de ressentir en un regard le lien charnel qui unit les amants. L'expression « such a supersensual sensual bond » sature la vue avec la répétition des lettres « su » et « se », mais aussi l'ouïe lorsqu'elle est lue à voix haute avec l'allitération en /s/. Dans la mesure du possible, Alfred Tennyson cherchait toujours à éviter ce son qu'il trouvait irritant¹. Aussi, une telle allitération permet non seulement d'indiquer que Vivien parle de façon désagréable, mais aussi que la sensualité des amants, qui transcende tout leur être, crève aux yeux de cette dernière.

Pour piéger Merlin, Vivien n'est plus un chasseur mais devient un prédateur. Elle se transforme littéralement en serpent lorsqu'elle enserre sa proie, Merlin, pour mieux l'étouffer par ses paroles :

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 [...]. (MV 236-240)

Les verbes de mouvement et de saisie permettent de visualiser sa lente mais sûre progression. L'accumulation des /i/ longs et courts associés au prénom de la femme félonne évoque l'emprise de cette dernière. Enfin, l'enchaînement des consonnes /ð/, /s/, /z/ rappelle évidemment le sifflement du serpent.

¹ Alfred Tennyson, *The Falling Splendour*, illustré par Robin Lawrie, éd. par George MacBeth (London : Macmillan, 1970), 8.

1.1.4.4. À l'air libre : le prédateur et sa proie en images dans « Vivien »

Les références à la chasse sont également explicites dans les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale par la présence d'un gant négligemment posé sur le banc de pierre (la chasse au faucon) et de la peau de tigre portée par la courtisane dans « At which the King had gazed » (EFB MV1, fig. 10). Cependant, les lieux qui détiennent les proies retiennent davantage l'attention du lecteur.

« The charm » (EFB MV3, fig. 12) est une sorte de préambule au sort qui attend le vieux sage. La femme du sultan, qui n'est autre que la première victime du sortilège, est allongée sur sa couche. L'image évoque les péchés capitaux : la paresse, la gourmandise et pourquoi pas la luxure (l'esclave lui tend une orange qui rappelle les fruits du jardin d'Eden)¹. Tous les sens sont sollicités : la vue (dans la succession de plans), l'ouïe (le chant des oiseaux), le goût (les fruits), le toucher (les draperies et la lumière qui se reflète sur les corps) et l'odorat (les arbres en fleurs). Néanmoins, la sultane, à l'instar d'Enid, vit dans une prison dorée. Pire, elle est inconsciente du danger qui la menace. Ses geôliers, son mari et le sage, sont derrière elle. Les piliers du palais ne sont autres que les barreaux d'une prison à ciel ouvert, comme la prison qui attend les victimes du sortilège d'amour : « Ye cage a buxom captive here and there, / Closed in the four walls of a hollow tower / From which is no escape for evermore » (MV 540-542). Plus tard, la sultane repose inanimée dans un endroit inaccessible :

And then [the ermit] taught the King to charm the Queen
In such-wise, that no man could see her more,
Nor saw she save the King, who wrought the charm,
Coming and going, and she lay as dead,
And lost all use of life [...]. (MV 639-643)

La prison de Merlin est une cage sans barreau dans l'illustration finale du poème. « Hollow oak » (EFB MV5, fig. 14) représente Merlin gisant au pied du chêne, abandonné par Vivien après lui avoir donné le sortilège. Le sage a finalement cédé à l'appel du désir. « Hollow oak » fait suite à « My tender rhyme » (EFB MV2, fig. 11). Ce sont les mêmes lieux, le chêne majestueux dans une forêt luxuriante, mais le plan est un peu plus large, permettant au lecteur d'apprécier l'arbre imposant. Le cadre végétal, sans être stérile, est pourtant monotone; aucune fleur ne pousse, il ne reste que des ronces, des herbes hautes et des fougères, rendant toute progression ardue. On n'aperçoit pas même le ciel.

En résumé, il n'est pas nécessaire de représenter un lieu clos pour évoquer l'ascendance psychologique ou physique d'un personnage sur un autre. Toutefois,

¹ Lupack et Lupack, *Illustrating Camelot*, 131.

l'intérêt de la dernière image, « Hollow oak », ne tient pas tant dans cette représentation de la captivité. Ici, l'illustratrice donne à voir l'invisible, car le sorcier n'est logiquement plus visible que de la traîtresse. Le lecteur est-il alors à cet instant dans le regard de Vivien ? On se permettra ici de conclure qu'il s'agit peut-être tout simplement d'une démonstration des capacités de l'artiste à conter, puisque cette dernière va au-delà du texte d'Alfred Tennyson en montrant ce qu'il advient de Merlin.

Un retour sur le personnage de la sultane tiendra lieu de synthèse mais aussi de prolongement à la réflexion. « The charm » (EFB MV3, fig. 12) représente la belle manipulant un pion d'échec, le roi, mais qui détient qui dans cette image ? La sultane qui possède le roi brûlant de désir ? Le sultan qui va disposer de la femme dont le regard se perd dans cette petite pièce du jeu ? Songe-t-elle à son mari ou est-elle déjà enfermée, hypnotisée, dans cette tour miniature ? Enfin, on remarquera que le regard panoptique se retourne contre lui-même, puisque c'est désormais le prisonnier qui contrôle la tour, ou plus précisément, la saisit de sa main... Eleanor Fortescue Brickdale exécute un véritable tour de force en condensant les forces qui animent chaque personnage dans une interprétation sans fin.

1.1.5. L'amour-propre et la mélancolie exprimés par le corps défaillant

Le désir de contacts sensuels qui meut plus particulièrement Guinevere, Geraint et Merlin trouve son origine dans des failles psychologiques. Les deux premiers personnages sont animés d'un amour-propre dévorant tandis que le dernier est en proie à la mélancolie. Évoquées dans la poésie, ces défaillances sont transposées dans les images par l'intermédiaire de corps atteints de cécité ou de faiblesse.

1.1.5.1. Guinevere : la vue défaillante

Guinevere est un personnage entier en amour, qui estime ne pas recevoir suffisamment d'attention de la part du roi et qui, de surcroît, méprise l'idéal éthéré de ce dernier :

She broke into a little scornful laugh:
 'Arthur, my lord, Arthur, the faultless King,
 That passionate perfection, my good lord—
 But who can gaze upon the Sun in Heaven?
 He never spake word of reproach to me,
 He never had a glimpse of mine untruth,
 He cares not for me [...]. (LE 120-126)

Le choix des articles et des groupes nominaux sous forme de périphrases trahit son aliénation face à cet esprit éclairé : « *my lord* » devient « *the faultless King* » puis « *that passionate perfection* ».

Les mains et le regard caché ou voilé de Guinevere trahissent ses terribles accès de jalousie. Lorsqu'elle entend que Lancelot pourrait bien avoir trouvé l'amour auprès d'Elaine, la reine est saisie par la rage :

[...] she choked,
And sharply turned about to *hide her face*,
Past to her chamber, and there flung herself
Down on the great King's couch, and *writhed* upon it,
And clenched her fingers till they bit the palm,
And shrieked out 'Traitor' to the unhearing wall,
Then flashed into wild tears [...]. (LE 603-609, nos italiques)

Le regard caché et détourné et la gestuelle destructrice (nos italiques) sont presque les mêmes quand Lancelot revient à la cour lui présenter ses hommages. Persuadée de son infidélité, Guinevere peine à contenir sa colère, littéralement verte de jalousie :

While thus he spoke, half turned away, the Queen
Broke from the vast oriel-embowering vine
Leaf after leaf, and tore, and cast them off,
Till all the place whereon she stood was green [...]. (LE 1190-1193)

Le motif du regard clos, vague ou dérobé est une constante dans les illustrations représentant la reine. Sa vue est brouillée par les larmes dans le frontispice de Jessie M. King. « None with her » (JMK G1F, fig. 24) représente Guinevere en pleurs, le visage caché dans ses mains, encore aveuglée par l'amour qu'elle porte à Lancelot. La reine d'Eleanor Fortescue Brickdale est rêveuse, qu'elle écoute d'une oreille Vivien, qu'elle se sépare de Lancelot, ou qu'elle porte le pain aux plus pauvres (EFB G1, 2, 6 ; fig. 32, 33 et 37). Le seul moment où elle fixe son regard est celui durant lequel elle contemple le symbole de la pureté, la colombe, avant son règne (EFB G5, fig. 36). L'artiste souffle-t-elle au lecteur l'idée que Guinevere ne sait pas regarder là où elle devrait, ou encore que la reine est un personnage insaisissable ? De la même manière, dans le frontispice de Florence Harrison, la reine fuit l'opprobre, le regard hagard (FH G1F, fig. 38). Elle est affolée par les conséquences du scandale, mais elle n'a pas encore ouvert les yeux sur l'amour qu'elle doit à son mari. Dans « It was their last hour » (FH G2, fig. 39) la reine a les yeux clos pour savourer son dernier baiser. On pourrait aussi aller plus loin en suggérant que ce petit contrepoint au texte (« Hands in hands, and eye to eye, / Low on the border of her couch they sat / Stammering and staring », G 99-102) montre que son amour la coupe du monde extérieur et de la réalité. Lors de son dernier face à face avec son époux, Guinevere tombe prosternée à ses pieds, non seulement parce qu'elle a honte, mais aussi parce qu'elle ne veut pas se laisser voir : « [Guinevere] grovelled with her face against the floor: / There with her milkwhite arms and shadowy hair / She made her face a darkness from the King » (G 412-414). « A darkness » (FH G5, fig. 42), transposition de cette scène, est un jeu d'ombre et de lumière qui montre le paradoxe de la reine, aveuglée par l'éclat de Lancelot et aveugle à son mari. C'est pourtant elle ici qui baigne dans la

lumière de Dieu, éclairée par une lampe et des bougies, vêtue d'une robe immaculée, les cheveux dorés, tandis que le roi se tient dans la pénombre, vêtu d'une armure qui assombrit davantage sa silhouette. Plus tard, alors qu'Arthur l'a quittée pour toujours, Guinevere est rongée de remords. Dans « We needs must love the highest » (FH G7, fig. 44), elle a les yeux clos, envahie par la douleur. De même, dans l'illustration finale du poème de John Byam Shaw (JBS G4, fig. 31), la souveraine, désormais entrée dans les ordres, a les yeux fermés. Son visage dégage beaucoup de tristesse. Le regard défaillant est donc bien le propre de Guinevere dans la grande majorité des images. Néanmoins, on verra dans la partie suivante que le motif des yeux clos n'est pas si inapproprié lorsque la vérité se révèle à la souveraine. Il contribue même à évoquer le moment épiphanique que vit l'héroïne.

1.1.5.2. Geraint : le déclin du regard et du corps

À l'instar de la reine, Geraint est un personnage impétueux et orgueilleux en amour puisqu'il abhorre l'idée d'être trompé : « if ever yet was wife / True to her lord, mine shall be so to me » (MG 46-47). C'est ainsi qu'il vit dans la crainte de s'apercevoir trahi : « he that watched her sadden, was the more / Suspicious that her nature had a taint » (MG 67-68)¹. Son attention est transposée dans les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale et, dans une moindre mesure, de John Byam Shaw. Chez la première, le regard et le corps du chevalier changent progressivement. Dans « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5), Geraint, confortablement installé, accoudé, est trop absorbé par Enid qu'il a habillé à son gré comme une poupée, pour remarquer qu'il est critiqué par ses sujets. S'il n'est pas non plus tout à fait avachi, sa silhouette tranche avec celle de « Yniol's rusted arms » (EFB GE3, fig. 7), au temps où le chevalier était un modèle de masculinité exacerbée : le personnage est engoncé dans son armure, rigide, le regard au loin. On peut se demander si l'artiste ne se moque pas quelque peu de cet homme vaniteux, posé sur un cheval telle une marionnette tout en tension. Dans l'image finale de la séquence, Geraint apparaît encore telle une poupée, cette fois-ci désarticulée, gisant sur le sol, les yeux clos. Il est tombé de son piédestal et s'est révélé incapable d'ouvrir les yeux sur la constance d'Enid. Le lecteur est donc bien témoin de la déchéance et de l'affaiblissement du chevalier depuis son mariage.

De la même manière, John Byam Shaw donne à voir un personnage peu flatteur, d'abord insignifiant tant il est caché par les arbres dans la forêt (JBS GE3, fig. 3), puis moribond et vampirisant Enid (JBS GE4, fig. 4). À vrai dire, cette désapprobation colle à

¹ Linda Hughes parle même d'une véritable « terreur » d'être trompé : « Though he is an exaggerated parody of male strength and authority, Geraint is in some ways most notable for his weakness, his terror. » Linda K. Hughes, « Victors and Victims: Tennyson's "Enid" as Postcolonial Text », *Victorian Poetry* 31, n° 4 (1993) : 423.

la peau de Geraint dès la parution du poème. Linda Hughes explique que si certains lecteurs ou critiques interprétaient l'idylle comme une histoire de réconciliation face à la jalousie, ou comme une mise en garde contre l'efféminement, d'autres étaient offusqués par la cruauté du chevalier, sa stupidité ou sa faiblesse¹. Le caractère ombrageux de Geraint a donc été grandement minoré dans ses représentations visuelles des années 1860. Les artistes préféreraient s'attarder sur l'amour et l'aventure initiale du prince plutôt que sur la douloureuse quête maritale². Au traitement dégradant que Geraint impose à sa femme, les artistes répondent en croquant le chevalier sous des traits peu flatteurs : il n'est plus au premier plan, ou bien s'il y est, c'est pour devenir un être sans tenue.

1.1.5.3. Merlin : le corps veule et le regard caché

Bien que diamétralement opposés, Geraint le dominant et Merlin le dominé souffrent de façon similaire. Un profond mal-être s'abat sur le barde quand Vivien décide de s'emparer de son cœur :

Then fell on Merlin a great melancholy;
He walked with dreams and darkness, and he found
A doom that ever poised itself to fall,
An ever-moaning battle in the mist [...]. (MV 187-190)

Son attirance pour la courtisane et son apathie le rendent hésitant, un état d'esprit que son corps trahit par l'alternance de moments de tension et de relâchement. Alors qu'il se confie ou évoque ses souvenirs de jeunesse, le sage saisit la main de Vivien : « And Merlin locked his hand in hers » (MV 288 et 468). Lorsqu'il doute de sa sincérité, il rompt tout contact avec elle : « And Merlin loosed his hand from hers » (MV 354). Par ailleurs, Merlin oscille entre croyance et scepticisme lorsqu'il regarde la jeune femme. Soit il s'assombrit quand il perçoit toute la duplicité du personnage (« He dragged his eyebrow bushes down, and made / A snowy penthouse for his hollow eyes », MV 805-806) ; soit ce qu'il voit laisse à croire que Vivien pourrait bien être sincère : « And Merlin looked and *half* believed her true » (MV 398, nos italiques).

Eleanor Fortescue Brickdale saisit l'abattement du sage. Dans « My tender rhyme » (EFB MV2, fig. 11), Merlin, affligé et le regard perdu, prend appui contre le tronc du chêne de sa main droite, la tête soutenue par l'autre. Le tronc possède un creux, une ouverture béante, symbole de la faille sentimentale de Merlin dans laquelle la jeune femme félonne s'est engouffrée. Dans « Hollow oak » (EFB MV5, fig. 14), le lecteur le retrouve abandonné à son triste sort, telle une poupée désarticulée adossée au tronc. Le

¹ « [T]he October 1859 *Bentley's Quarterly Review*, which viewed Geraint as a 'rude conception of bluff manhood,' found the story, 'in many of its details, most repugnant to modern ideas.' The July 1859 *Edinburgh Review* also expressed dislike for the character of Geraint. [...] No matter how great his power over the woman he has married, it is never enough. » *Ibid.*

² Poulson, *The Quest for the Grail*, 209.

traitement similaire de Geraint et Merlin inciterait à penser que l'artiste est finalement peu complaisante envers les hommes faisant preuve de faiblesse. On peut dire que l'image de la masculinité dans « Enid » et « Vivien » est quelque peu écornée. La réflexion sur ce sujet se poursuivra dans la partie suivante, lorsque l'on reviendra sur la réputation des personnages arthuriens à l'époque médiévale et moderne.

Plusieurs observations qui vont se réitérer tout au long de l'étude émergent à l'issue de cette première approche du désir personnel. Par l'intermédiaire de leurs métaphores ou de leurs champs lexicaux, les poèmes énoncent avec une telle clarté les attitudes dangereuses des personnages qu'on les retrouve inéluctablement dans les images. Le désir de posséder l'autre est mis en exergue à travers les gestes et la mise en scène des protagonistes. Sur ce point, et à une exception près, les illustrations ne s'établissent pas en contrepoint au texte.

D'un point de vue narratif, plusieurs rapprochements ou oppositions entre les personnages sont d'ores et déjà établis : Guinevere et Geraint pour leur soif commune de posséder, Vivien et la reine pour leur rôle de femme pécheresse (mais dans des buts tout à fait opposés). Ces parallèles font d'ailleurs transparaître le sentiment des artistes à l'égard des héros (ou anti-héros ?) arthuriens. Si Geraint n'était pas très apprécié, on verra que d'autres personnages bénéficiaient d'une cote de sympathie assez élevée à l'époque victorienne et édouardienne. Cette mention du contexte socioculturel permet de rebondir sur le choix de symboles végétaux pour évoquer le rapport au corps et au monde. On ne peut que penser au langage des fleurs auquel les victoriens avaient recours pour suggérer ce qu'ils ne pouvaient déclarer haut et fort. Les fleurs, constituants d'un code élaboré, mais aussi valeurs spirituelles et esthétiques, seront à nouveau l'objet d'analyse dans les chapitres suivants.

Enfin, ce premier volet suggère qu'en matière de relations texte-image, les illustrateurs disposent d'un certain potentiel créatif. Dans le cas d'Eleanor Fortescue Brickdale, l'amplitude et le choix d'illustration (quatre poèmes à illustrer en un seul volume) lui permettent de mettre en relation les protagonistes et de les doter d'une certaine personnalité. Finalement, le regard le plus acéré n'est pas tant celui de Geraint ou de Vivien, mais bien celui du lecteur : en plaçant et remplaçant les indices tout au long de ses illustrations, l'artiste lui donne les moyens de cerner les états et les états d'âme des personnages.

1.2. Les apparences trompeuses et les artifices de la parole

Les personnages des *Idylls* peuvent être trompés par les apparences. Cet incident est parfois le fruit d'une mauvaise interprétation des signes émis par la personne

observée. Cette dernière n'a pas toujours forcément l'intention de nuire : Arthur paraît froid envers Guinevere mais il ne la rejette pas, alors que Vivien fait mine d'être physiquement attirée par Merlin. Les poèmes comportent tous ces situations prêtant à confusion, en particulier « Elaine »¹.

L'erreur, la faute ou l'illusion ne se résument pas non plus à une question de perception sensorielle. Ces impressions sont relayées par la parole, qui influence grandement l'auditeur. Les *Idylls* sont des « poèmes bavards »² composés de nombreux dialogues, monologues, d'histoires et de paroles rapportées. Or, le langage n'est évidemment pas toujours synonyme de sincérité et de vérité³. Il a également ses limites, limites qu'atteint Lancelot lorsqu'il fait l'éloge de la beauté de la reine, car ses mots ne peuvent décrire la réalité⁴ : « these are words: / Your beauty is your beauty, and I sin / In speaking » (LE 1178-1180). Certains termes ont aussi un double sens chez Alfred Tennyson. Par exemple, « gilded », l'adjectif qui qualifie la petite mouche dans la métaphore de Vivien, sous-entend la beauté superficielle du personnage (MV 256).

Une étude fondée sur les intentions des personnages, la bienveillance et la malveillance, le dévouement et les méfaits ou encore la sincérité et les artifices, rend compte de la façon dont les illustrateurs évoquent l'erreur, la faute ou l'illusion. Par ailleurs, elle permet d'apprécier le degré de « culpabilité » des personnages. En effet, les héros des *Idylls*, à l'exception notoire de Vivien et peut-être d'Enid (son seul tort est de ne pas faire part à Geraint de ses manquements), ne sont pas exemplaires ou entièrement mauvais, mais ont tous des torts aux conséquences plus ou moins néfastes. Les illustrations ne cèdent pas à la dichotomie dans cette analyse orientée vers la vue et l'ouïe. L'apparence des personnages et leur comportement renseignent bien le lecteur sur leur degré de bienveillance. Quant aux paroles pernicieuses, plus difficiles à représenter, les stratégies de contournement visuel permettent de suggérer leur teneur.

1.2.1. Couleurs et motifs : le sens moral suggéré par la tenue

Alfred Tennyson fait preuve d'une attention toute particulière aux tenues portées par ses personnages, car il sait que l'apparence vestimentaire joue un rôle primordial dans la société. Depuis le Moyen Âge, le vêtement, sa couleur, sa texture, indique le rang et la

¹ John Reed résume l'action en ces termes : « Acts are not what they seem, nor men what they appear to be. » Reed, « Tennyson's Narrative on Narration », 199.

² Cette expression a été employée par Philippe Kaenel à l'occasion de sa communication « La légende arthurienne revue par Tennyson, Doré et Cameron » au colloque *Mémoires arthuriennes* organisé par l'Université de Reims (24-26 mars 2011).

³ Par exemple, dans le *Cratyle* de Platon, Socrate déclare à Hermonège : « Tu sais que le discours signifie tout (*pân*), qu'il roule tout et fait tout circuler sans cesse et qu'il est double, à la fois vrai et faux. » Platon, *Cratyle*, trad. par Catherine Dalimier (Paris : Flammarion, 1998), 122.

⁴ Kincaid, *Tennyson's Major Poems*, 191.

dignité de la personne¹. De même, les tenues portées par les protagonistes des *Idylls* révèlent leur degré de bienveillance dans les images d'Eleanor Fortescue Brickdale, et, dans une moindre mesure, celles de Florence Harrison et de Jessie M. King. Le personnage le plus malveillant, Vivien bien entendu, servira d'étalon à la description des autres héros arthuriens. L'habit fera ensuite place au déguisement, l'action de se vêtir ou d'être vêtu de façon à être méconnaissable. Ces représentations fondées sur l'apparence ne sont en rien décoratives ou superficielles, mais brossent des portraits bien souvent tout en nuance. De cette façon, l'image égale le texte dans sa capacité à mettre en exergue les subtilités.

1.2.1.1. Les artifices de Vivien

Vivien est un personnage rempli de fiel, détesté et détestable. Sa duplicité se décèle sans peine, car la courtisane ne se distingue pas par sa subtilité². Sa véritable nature ne peut être cachée au lecteur, ni dans le texte, ni dans les illustrations.

D'une manière générale, le narrateur révèle la supercherie de Vivien par le biais de métaphores ou de termes suffisamment explicites. De façon plus subtile, son corps et sa panoplie vestimentaire suggèrent le mal :

There lay she all her length and kissed his feet,
As if in deepest reverence and in love.
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 shining satin palm
On shallows in the windy gleams of March [...]. (MV 217-223)

Demi-mondaine entretenue par le roi Mark, elle n'est qu'ostentation avec ses bijoux et sa robe luxueuse provocante. Les contorsions de son corps sont le reflet de son hypocrisie. L'étrange position adoptée, le corps allongé de tout son long et la tête relevée, suggère le serpent prêt à attaquer sous les élans d'adoration. Les torsions et courbures du corps se retrouvent dans sa parure (« a twist of gold », « clung about » et la comparaison « shallows in the windy gleams »). Ces trois éléments reproduisent l'attitude déviante, l'opiniâtreté, le penchant tortionnaire du personnage ainsi que les tourments qu'elle va provoquer chez Merlin. Le mal se superpose, depuis le plus profond de son âme jusqu'au vêtement qui la recouvre.

La parure que choisit l'artiste dans « My tender rhyme » (EFB MV2, fig. 11) est fidèle à cette première description : la jeune fille porte une robe somptueuse qui met en valeur son corps longiligne. Les entrelacs de sa robe verdâtre, la coiffure élaborée, deux

¹ Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, 130.

² James Kincaid explique qu'il s'agit d'une stratégie du poète: « Tennyson makes Vivien's words and wiles so elaborately unsubtle that it would take no wizard to see through her, much less wisdom personified. » Kincaid, *Tennyson's Major Poems*, 184.

macarons composés de tresses dans lesquelles sont insérés des rubans verts, rappellent à leur façon les contorsions de Vivien. Les motifs suggèrent les artifices. Dans « At which the King had gazed » (EFB MV1), la jeune femme est le mal en personne. La symbolique médiévale s'avère d'une grande utilité pour décoder sa tenue, à commencer par sa chevelure rousse. Selon Michel Pastoureau, cette nuance, le mélange du mauvais rouge et du mauvais jaune, porte en elle les valeurs du mal ; c'est la « couleur des démons, du goupil, de l'hypocrisie, du mensonge et de la trahison »¹. Outre les traîtres et traîtresses (Caïn, Judas et même Modred), la population rousse rassemble les exclus ou les réprouvés, les hérétiques ou encore les bohémiens². La couleur fauve va de pair avec la laideur physique ou la laideur d'âme : « Certes, tout au long du Moyen Âge, être roux c'est encore, comme dans l'Antiquité, être cruel, sanglant, laid, inférieur ou ridicule ; mais au fil du temps cela devient surtout être faux, rusé, menteur, trompeur, déloyal, perfide ou renégat³. » Gageons que sous ses joues empourprées se cachent des taches de rousseur indicatrices de maladies, d'impureté, mais aussi d'animalité : elles sont rattachés aux félins les plus vils, le tigre et le léopard, les ennemis du lion⁴. Il n'est donc pas surprenant de voir Vivien qui s'est affublée d'une peau de tigre, laquelle cache bien mal ses intentions. Elle trahit son caractère revêche et animal ainsi que son exclusion de la société civilisée. Vivien est une renégate agressive qui se dévoile quand elle diffame la Table ronde :

[...] [Vivien] let her tongue
Rage like a fire among the noble names,
Polluting, and imputing her whole self,
 Defaming and *defacing* [...]. (MV 799-802, nos italiques)

À travers les paroles, elle attaque et atteint presque physiquement les hommes d'honneur (nos italiques). Le revers vert de sa peau de bête et l'émeraude qui pare sa coiffe ont également des connotations négatives. Le vert est synonyme de bourgeonnement, du retour à la vie, et, à l'inverse, de moisissure ainsi que de putréfaction. Eleanor Fortescue Brickdale peaufine jusqu'aux moindres détails le portrait de Vivien pour faire ressortir toute son agressivité.

L'artiste a recours au changement radical d'apparence afin de suggérer la feinte et la duplicité du personnage dans « My tender rhyme », l'illustration suivante (fig. 11). Vivien devient raffinée. Pourtant, il est bien question de la même personne maléfique. Elle est toujours coiffée de macarons et d'une ferrenière surmontée d'une émeraude. On remarque également le lien noué négligemment autour de sa taille et qui ne s'accorde pas

¹ Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, 197.

² *Ibid.*, 199.

³ *Ibid.*, 201.

⁴ *Ibid.*, 206.

à la tenue élégante qu'elle porte. Loin d'être une ceinture de chasteté, on peut plutôt considérer ce lien comme la preuve que Vivien ne tiendra pas sa promesse faite à Merlin, car l'accessoire est sur le point de se dénouer. En effet, les liens et ceintures rendent visible l'union ou l'engagement entre deux êtres¹. De cette façon, l'artiste glisse l'idée que Vivien ne donnera pas son amour en échange du sort.

Vivien apparaît une dernière fois, cette fois dans « Guinevere », dans l'illustration « Betwixt her best Enid, and lissome Vivien » (EFB G1, fig 32). Elle semble inoffensive ; elle n'a plus besoin d'artifice pour séduire quiconque, car elle a ravi le charme. Elle n'est pas mariée et ne porte donc pas de guimpe, mais sa robe reste particulièrement légère. Elle tient à la main un livre qu'elle lit à la reine et à Enid. Il rappelle qu'elle a atteint la connaissance (le charme) et qu'elle a bien anéanti Merlin. Elle reste toutefois plus dangereuse que jamais. Si elle apparaît sans fard ni accessoire, elle revêt une robe verte, la couleur de la jalousie, indiquant qu'elle cherche toujours à faire du mal. Son objectif principal consiste toujours à piéger les amants. Peu après cet épisode, elle révèle à Modred le lieu de leur rendez-vous d'adieu. Son apparence presque anodine dans cette dernière image est donc de mauvais augure.

1.2.1.2. L'élaboration vestimentaire, indice de superficialité

Les représentations de Vivien saturent l'œil du lecteur par ses artifices (les couleurs criardes, la peau de bête striée, les accessoires et bijoux...). En revanche, il semble que plus la toilette est sobre et dénuée d'ornements, plus la personne qui la porte est intègre. De cette manière, l'artiste ajuste le degré de bienveillance de ses personnages. Les personnages simples de cœur et d'esprit sont habillés sobrement. L'attention que Geraint prête à son apparence trahit sa légèreté. Enfin, Guinevere et Lancelot sont unis par un amour sincère mais condamnable.

Enid est représentée en robe bleue, la couleur mariale par excellence, à deux reprises (EFB GE2 et G1, fig. 6 et 32). Elle porte à chaque fois une tenue unie ainsi qu'une guimpe. La robe passée qu'elle porte durant la quête d'honneur est également bleue (EFB GE3, fig. 7). Cette couleur est également le symbole de l'immatériel et de la pureté² ; chez les Égyptiens, elle était la couleur de la vérité³. Les robes épurées de la douce épouse s'opposent aux tenues élaborées de Vivien : Enid incarne bien la théorie platonicienne de ce qui est beau, juste et bon, telle que Virginie Thomas la décrit : « Enid incarne l'épouse vertueuse dont le corps est le lieu de la tempérance comme le suggère la citation suivante qui met en scène la réaction de la belle Enid lors de l'annonce de sa demande en mariage :

¹ Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 185 et 186.

² *Ibid.*, 129.

³ *Ibid.*, 130.

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.

La comparaison avec le mouvement modéré d'une balance et le recours aux adjectifs « sweet, gentle » offrent le portrait physique mais aussi moral de cette jeune femme qui incarne l'équation platonicienne entre le Beau, le Juste et le Bon¹. »

Ce n'est donc peut-être pas un hasard si Merlin revêt une tenue bleue qui ressemble étrangement à celle d'Enid puisqu'on retrouve le même liseré à pois violets (EFB MV2 et EFB GE2, fig. 11 et 6). En dépit des désirs qui enflamment le sage, la pureté de son cœur est égale à celle d'Enid, et c'est une véritable déclaration d'amour qu'il fait à son roi lorsque Vivien calomnie Arthur : « O true and tender! O my liege and King! / O selfless man and stainless gentleman » (MV 789-790). Enfin, les robes sans motifs d'Elaine viennent soutenir cette thèse. Elles sont tour à tour symbole de pureté et d'innocence (EFB LE1 et 2, fig. 19 et 20) lorsqu'elles sont blanches, ou annonciatrice d'un deuil prochain lorsque le lys d'Astolat porte une robe d'un violet profond (EFB LE3, fig. 21).

Geraint est un personnage superficiel attiré par l'apparat :

A purple scarf, at either end whereof
 There swung an apple of the purest gold,
 Swayed round about him as he galloped up
 To join them, glancing like a dragon-fly
 In summer suit and silks of holiday. (MG 169-173)

Le balancement que produisent les verbes « swung » et « sway » indique qu'il s'agit d'un personnage au caractère changeant. Durant la quête, il s'avère odieux envers Enid alors qu'il se montre généreux et courtois envers un simple aubergiste (GE 408-417). S'il prête beaucoup d'attention à son aspect physique, il n'en reste pas moins trompé par les apparences. Pour Sanford Schwartz, Geraint souffre d'une « dépendance » à sa perception sensorielle². Son défaut est de ne pas chercher à aller plus loin que ce qu'il perçoit. L'homme s'en tient aux bribes du soliloque durant lequel Enid se dit malhonnête ; il ne demande aucune explication à sa femme, initiative qui leur aurait évité l'éprouvante quête d'honneur. La tenue somptueuse portée par Geraint dans « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5) reflète en quelque sorte cette superficialité, laquelle est mise en exergue par les jeux de regards de l'image : le chevalier se contente de regarder Enid, son

¹ Thomas, « Les Représentations du corps de la femme », 262-63.

² Le critique emploie ces termes, « Geraint's dependence upon sensual impression rather than spiritual conviction ». Sanford Schwartz, « Stitching and Unstitching Camelot: Narrative Transitions in Tennyson's "Idylls" », *Philological Quarterly* 68, n° 1 (1989) : 94.

opposé féminin en termes vestimentaires, et ne prend pas garde aux critiques émises dans son dos.

Si l'on s'en tient à cette lecture vestimentaire, certaines représentations posent problème, en particulier celle de la reine et de Lancelot. Guinevere porte tour à tour des vêtements colorés aux motifs élaborés (EFB G1 et 5, fig. 32 et 36) ou une robe unie d'un bleu intense lors de ses adieux à Lancelot (EFB G2, fig. 33). Ses tenues les plus sophistiquées sont portées en public alors qu'elle cache son amour illégitime. Cependant, la robe bleue portée pour les adieux pourrait indiquer qu'elle est sincère et constante en amour, comme Enid. À la différence de Vivien, elle porte une ceinture en or, le métal le plus précieux. C'est le symbole du lien qui l'unit à Lancelot. Quant à ce dernier, il porte une tenue mauve assortie aux pierres précieuses de la ceinture. On pourrait argumenter que le recours au violet, le mélange du rouge et du bleu, représente la tempérance dans la mesure où Lancelot ne s'emporte jamais, contrairement à la reine. Néanmoins, le chevalier porte une tenue assez élaborée, à l'instar de Geraint, dans « But to be with you » (EFB LE3, fig. 21). À cet instant, le chevalier cache la véritable raison qui le pousse à rejeter Elaine. Les artifices de la mode rejoignent les artifices de la parole.

En revanche, les illustrations de Florence Harrison sont beaucoup moins nuancées à l'égard des amours de la reine. Dans « It was their last hour » (FH G2, fig. 39), Guinevere se présente à son amant dans une chemise de nuit blanche, la même chemise qu'elle porte lorsqu'Arthur prononce sa sentence ou quand elle s'inflige sa réclusion à perpétuité (FH 5 et 7, fig. 42 et 44). La blouse portée dans l'intimité devient alors la chemise du condamné.

Il ne reste donc de problématique que la tenue somptueuse portée par Enid dans l'illustration d'ouverture du poème éponyme (EFB GE1, fig. 5). Sachant que la jeune épouse est un personnage candide, cette tenue élaborée semble contredire toute l'argumentation développée jusqu'à maintenant. Toutefois, cette exception peut s'expliquer par le rôle des déguisements endossés de gré ou de force.

1.2.1.3. Travestissement

John Reed¹ remarque que les identités cachées sont légion dans les poèmes. À nouveau, les tenues sont particulièrement porteuses de sens dans les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale, mais aussi dans celles de Jessie M. King et Florence Harrison. Loin d'être toujours revêtus de façon volontaire et consciente, ces habits particuliers permettent d'en apprendre davantage sur celui qui les porte ou sur son entourage. Vivien, Lancelot et Guinevere cachent volontairement leur identité, alors qu'Enid s'oblige à porter les tenues offertes par son mari.

¹ Reed, *Perception and Design*, 184.

John Reed prend évidemment en exemple Vivien qui cache son identité pour mieux tromper, même si Merlin parvient à percer sa véritable nature¹. « Vivien » est un florilège de masques dont se pare l'héroïne éponyme. Elle endosse plusieurs rôles que le narrateur décrit à l'aide de métaphores. On a vu la femme prosternée aux pieds du mage, telle une Marie-Madeleine dévouée, mais elle sait se comporter en jeune fille candide (« like the tenderest-hearted maid », MV 375) ou en jeune mariée brûlant de désir (« [she] let her eyes / Speak for her, glowing on him, like a bride's, / On her new lord, her own, the first of men », MV 613-615). Elle puise également dans le registre de la douleur en devenant une innocente blessée (« The seeming-injured simple-hearted thing », MV 900) ou une femme respectable offensée (« A virtuous gentlewoman deeply wronged », MV 909). Ses personnages s'éloignent autant que possible de la courtisane, dénomination que le sage lui attribue pourtant (« harlot », MV 841). Toutefois, le narrateur insiste très régulièrement sur sa malveillance en suggérant le versant sombre de la personne. La petite mouche dorée devient « a lovely baleful star » (MV 260-261), la colombe blessée « a viper frozen » (MV 843), l'incarnation de la jeunesse se mue en squelette : « How from the rosy lips of life and love, / Flashed the bare-grinning skeleton of death » (MV 844-845). La perfidie de Vivien est beaucoup moins flagrante dans « My tender rhyme » (EFB MV2, fig. 11) lorsqu'on la compare à « At which the King had gazed » (EFB MV1, fig. 10). Néanmoins, toute son apparence n'est qu'artifice. Certes, la jeune femme n'est pas aussi provocante que le dit le narrateur, car sa robe est boutonnée jusqu'au cou ; mais Vivien cherche ici à afficher une respectabilité de façade.

Toujours selon John Reed, les identités cachées ne rendent pas forcément service à ceux qui en font usage :

They can deceive only in a world of shadows, the world of materiality. The circumstantial world, characterized by flux and change, will not surprise wise men by its capricious mutations, for they see beyond the substance to the intangible truths and values. Men may disguise themselves to others, others to themselves, or themselves to themselves. Their identities remain largely unaltered, though some insight may be gained by the temporary transformation. Men are what they may do; and true identity is achieved in the harmony of ideal and act.²

Le meilleur exemple est probablement celui de Lancelot qui participe incognito au tournoi sur le conseil de la reine (LE 150) et qui demande à ses hôtes d'Astolat de respecter le mystère de son identité (LE 187-191). C'est dans cet anonymat forgé au cœur du mensonge amoureux que Lancelot se blesse et se découvre à lui-même³. Le chevalier

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, 197-98.

³ *Ibid.*, 88.

s'aperçoit qu'il doit mettre un terme à son amour, qui a indirectement provoqué la mort d'Elaine.

De même, Guinevere demande aux religieuses qui l'hébergent de respecter son anonymat : « yield me sanctuary, nor ask / Her name to whom ye yield it, till her time / To tell you » (G 140-142). Cependant, il lui offre un douloureux retour sur sa réputation par le témoignage de la novice¹. Ainsi, la petite religieuse, ignorant la véritable identité de la reine, déclare à son sujet : « were I such a King with such a Queen, / Well might I wish to veil her wickedness » (G 208-209). Une image reprend cette entrevue, « None with her » (JMK G1F, fig. 24), dans laquelle la religieuse chante avant de s'adresser à la souveraine en pleurs. Accompagnée de l'illustration suivante, « Under groves » (JMK G2, fig. 25), l'artiste confronte la reine au temps de sa gloire et de sa déchéance. À son arrivée à Camelot, la reine, sur son destrier en galante compagnie, visible de tous, est élégamment coiffée et porte une tenue immaculée. À son arrivée au couvent, la reine échevelée se cache le visage. Elle « porte » le poids de son amour, une robe chargée de fleurs. À l'inverse, Elaine est toujours présentée dans une tenue immaculée dans le poème éponyme illustré par la même artiste. « Queen Guinevere had fled the court » (FH G1F, fig. 38) de Florence Harrison intervient au départ précipité de Camelot ou bien à l'arrivée de la reine au couvent. Là encore, l'apparence de la souveraine est assez représentative. Son beau visage et sa silhouette sont noyés sous une masse de tissu qu'elle revêt pour fuir. Le rouge de la tenue ressort particulièrement sur le noir et apporte une connotation négative au personnage ; le volume d'étoffe qui virevolte autour de sa personne suggère la tempête qui emporte tout sur son passage ; le pays est à feu et à sang par sa faute.

L'apparence d'Enid est, on l'a constaté, problématique, mais elle est tout à fait compréhensible si l'on se place du point de vue de celui qui l'a vêtue ainsi, c'est-à-dire son mari. Pour John Reed, le chevalier a tout simplement habillé Enid à son image². En effet, l'épouse s'affiche uniquement pour son plaisir (« but to please he husband's eye », MG 11). Le lecteur est d'autant plus mal à l'aise que le narrateur fait un rapprochement entre le prince et le comte Doorm, un tyran qui recueille Enid pour en faire sa maîtresse. Tous deux désirent rhabiller l'héroïne³ pour qu'elle siée à leur plaisir. Doorm, le comte sanguinaire esthète déclare : « I love that beauty should go beautifully » (GE 680). La similitude est donc loin d'être flatteuse pour Geraint. Dans « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5), la servante dévoile Enid dans une robe élaborée (« some fresh

¹ *Ibid.*, 211.

² *Ibid.*, 196.

³ John Philip Eggers, « The Weeding of the Garden: Tennyson's Geraint Idylls and *The Mabinogion* », *Victorian Poetry* 4, n° 1 (1966) : 47.

splendeur », MG 14). La superficialité de Geraint est à l'origine de la mésaventure du couple, ce que l'artiste montre à travers cette illustration.

Il n'est pas non plus inutile de rappeler que ce sont les deux personnages les plus sensibles à leur perception, mais les moins perspicaces, qui habillent Enid. La reine s'attelle aussi à apprêter la nouvelle venue à la cour après une promesse faite à Geraint, « to clothe her for her bridals like the sun » (MG 231). On retrouve le soleil, si cher à Guinevere, mais qui l'aveugle sur le chemin de la spiritualité. Pareillement à Geraint, la reine cherche en Enid une copie de sa personne : « [Guinevere] Arrayed and decked her, as the loveliest, / Next after her own self » (MG 17-18). Par conséquent, un retour sur la séquence visuelle du poème devient éclairant. L'embarras d'Enid dans l'image d'ouverture tranche avec sa sérénité et son humilité dans l'illustration suivante (EFB GE2, fig. 6). Comme on l'a noté dans l'introduction, « Enid » ne fait sans doute pas référence aux heures sombres de la famille d'Yniol (les lieux ne sont pas en ruine contrairement à ce qui est indiqué dans le texte). L'illustration se situe après le mariage d'Enid et on argumentera en faveur d'une image « flottante »¹, qui se situerait à l'issue du poème plutôt que juste avant l'incident. Enid est désormais vêtue à l'image de sa simplicité. D'ailleurs, les derniers vers du poème confirment qu'elle est désormais célébrée moins pour sa beauté que pour sa constance : « Enid, whom her ladies loved to call / Enid the Fair, a grateful people named / Enid the Good » (GE 961-963). Sa tenue sobre, austère même, la mansuétude et l'humilité qu'elle dégage, prennent le pas sur l'apparence physique ; les colombes suggèrent autant la pureté de son âme que la paix retrouvée. Ce n'est donc pas un hasard si « Betwixt her best Enid, and lissome Vivien » (EFB G1, fig 32) la montre dans une tenue similaire. Le mauvais départ du couple et la quête ne sont plus que de l'histoire ancienne, et si d'après le texte la reine continue à s'occuper d'elle (« [Guinevere] clothed her in apparel like the day », GE 947), l'illustratrice défend l'idée que l'héroïne a trouvé sa personnalité en étant vêtue simplement.

Une nouvelle fois, Eleanor Fortescue Brickdale s'appuie sur un élément du texte pour créer tout un réseau de sens. Dans les poèmes comme dans les images, les indications vestimentaires permettent d'évaluer la part de responsabilité des protagonistes lorsque des torts sont causés. En un sens, les vêtements, la pellicule de surface, ce qui est le plus extérieur aux individus, font ressurgir ce qui est caché au plus profond d'eux. Une telle façon de procéder n'est toutefois pas l'exclusivité de cette artiste. Jessie M. King et Florence Harrison ont également recours à tout un code vestimentaire. Néanmoins, ces dernières ne bénéficient pas de la même marge d'illustration que leur homologue et ne

¹ Nous remercions Mme Isabelle Gadoin d'avoir suggéré ce terme qui semble être le plus pertinent pour décrire le statut de cette image spécifique.

peuvent donc afficher autant de nuances. Dans le cas d'Eleanor Fortescue Brickdale, une impression de coopération avec le texte se dégage. Si l'on s'en tient à la définition d'une bonne illustration telle qu'elle est donnée par Edward Hodnett, « the primary function of the illustration of literature is to realize significant aspects of the text, and it must be judged first of all as it succeeds in this function »¹, alors l'artiste réussit à expliciter les aspects sous-jacents du poème. Il reste cependant à savoir si le lecteur a déjà repéré cette thématique vestimentaire dans le recueil et s'il possède un œil suffisamment averti pour prendre le temps de déceler ce réseau de sens dans la séquence. Aussi, si le texte se découvre au fil du temps par le biais de relectures, le réseau d'images demande un effort similaire.

1.2.2. L'œil trompeur : la dissimulation ou la mise en lumière

Dans les *Idylls*, le personnage objet de la perception peut induire en erreur indépendamment de sa volonté. Cependant, il peut aussi tromper volontairement son observateur, c'est-à-dire cacher ses véritables sentiments ou une faute sous un comportement louable, sans pour autant nécessairement nuire à autrui. Les illustrateurs abordent la question de la réception visuelle mal interprétée, mais ce sont avant tout les vérités cachées qui ont retenu leur attention, car elles leur offrent une marge critique plus large. Il n'est pas toujours question d'illustrer la duplicité. La bienveillance et la sincérité des personnages sont également mises à l'honneur, comme pour restaurer l'équilibre entre le bien et le mal. On s'intéressera d'abord aux personnages qui dissimulent leur faille, puis à ceux, victimes ou bourreaux, dont les valeurs positives méritent d'être soulignées.

1.2.2.1. La dissimulation : montrer ce qui se cache dans les illustrations

Les personnages des *Idylls* ont souvent recours à la feinte pour des raisons rarement honorables. Par exemple, Guinevere cache sa colère sous une apparente indifférence lorsque la rumeur d'une liaison entre Lancelot et Elaine vient à ses oreilles :

[...] the Queen, who sat
With lips severely placid, felt the knot
Climb in her throat, and with her feet unseen
Crushed the wild passion out against the floor
Beneath the banquet [...]. (LE 734-738)

Lancelot, aussi courtois soit-il, feint le sommeil afin d'échapper au regard amoureux d'Elaine : « woman's love, / Save one, he not regarded, and so turned / Sighing, and feigned a sleep » (LE 835-837). Dans ces deux exemples introductifs, les protagonistes ne cherchent pas à nuire mais à se protéger, tandis que d'autres se jouent de leur auditoire en

¹ Hodnett, *Image and Text*, 13.

toute conscience. Le prix de la fausseté masculine revient à Gawain, le neveu du roi, qui se révèle souvent déloyal (« Not often loyal to his word », LE 557) et pas toujours diligent. Il cache sa colère de devoir quitter le banquet à l'issue du tournoi quand le roi lui demande de retrouver le chevalier inconnu vainqueur de l'épreuve (« With smiling face and frowning heart », LE 551). Par ailleurs, Gawain feint la surprise à la vue du bouclier de Lancelot chez le comte d'Astolat : « [Gawain] mocked / 'Right was the King! our Lancelot! that true man!' » (LE 660-661). Les illustrateurs signalent de façon très explicite les secrets et les manquements des protagonistes ainsi que leurs répercussions sur autrui. Lancelot et Guinevere se cachent, tandis que Merlin et Geraint refusent de voir celle qui les côtoie. D'une façon plus subtile, la dissimulation d'éléments passe aussi par des obstacles à la vue du lecteur.

Les adieux des amants constituent la scène de dissimulation par excellence. Ils prennent rendez-vous dans la chambre de la reine, une nuit, alors que le roi s'est absenté (G 95-96) :

[...] Hands in hands, and eye to eye,
 Low on the border of her couch they sat
 Stammering and staring. It was their last hour,
 A madness of farewells [...]. (G 99-102)

L'hypallage « a madness of farewells » suggère les adieux sans les détailler. L'allitération en /st/ suggère l'épreuve douloureuse sur laquelle les amoureux butent, incapables de se parler ou de se quitter.

Cette scène d'amour caché a été illustrée de trois manières différentes. À chaque fois, la chambre qui abrite les amants joue un rôle important, rôle dont parle ici Lynne Pierce : « The room also often supplies the narrative context of a painting, and for this reason is a crucial element in the translation of verbal into visual texts¹. » Eleanor Fortescue Brickdale montre sans détour ce moment qui n'appartient qu'aux amants dans « It was their last hour » (EFB G2, fig. 33). Comme dans « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5), la scène est comme coupée, car le lit n'apparaît pas en entier. L'alcôve est sombre, éclairée par une petite bougie, mais le couple est bien visible au lecteur. On observe ce qu'il n'est donné à personne de voir. Si Lancelot reconforte la reine sur un lit non défait, les fleurs piétinées suggèrent une scène intense. De la même manière, dans la version de Florence Harrison (FH G2, fig. 39), le lecteur est au plus près du couple, puisque le pilier et le lit sont coupés. Cet effet permet de prendre les amants sur le vif. En revanche, dans la version de John Byam Shaw (JBS G1F, fig. 28), les personnages, floutés, sont dans l'obscurité. Lancelot a le visage caché par sa barbe hirsute et la reine est masquée par sa guimpe. L'artiste occulte le couple alors même qu'il n'y a rien à montrer ;

¹ Pearce, *Woman, Image, Text*, 143.

le lecteur n'assiste à aucun élan du cœur et du corps. Cette image transforme la perception du secret d'adultère. L'amour passionnel interdit a perdu de sa saveur. Il est devenu banal, tout comme la rumeur de leur amour est connue de toute la cour.

Merlin n'est pas dupe des artifices employés par Vivien. Dans un premier temps, il détecte l'irascibilité de la nouvelle venue à la cour (MV 173). Durant son exil, il envisage la trahison de la jeune femme sous le coup de la jalousie (MV 511-523). Il soupçonne chez elle un désir de venger ses échecs amoureux (MV 688 et 816) avant de conclure à sa bassesse (« face-flatterer and backbiter », MV 822) et d'aller jusqu'à la traiter de prostituée (« harlot », MV 841). Son mépris va ainsi *crescendo*. Aussi, bien que « My tender rhyme » (EFB MV2, fig. 11) fasse état de la décrépitude du mage, elle montre aussi un homme navré par ce qu'il voit et entend. Certes, Vivien se tient physiquement à distance, mais Merlin ne recherche pas non plus le contact physique et il détourne son regard. Cette attitude peut faire allusion au monologue du sage qui s'aperçoit, outré, de la fausseté de sa compagne de voyage : « [Merlin] muttered in himself, 'Tell her the charm!' » (MV 807). Une question, posée également par James Kincaid, surgit alors à l'esprit du lecteur : pourquoi donc Merlin capitule-t-il¹ ? D'après Beverly Taylor, le mage succombe par lassitude du monde². Pour Peter Goodrich, le caractère introspectif et mélancolique du personnage, doublé d'un pressentiment tragique et d'un sentiment d'impuissance face au mal, l'a emporté³. Du reste, l'artiste a su saisir l'état d'esprit du mage. Bien que l'illustration souligne les faiblesses de son cœur et de son esprit, Merlin est pleinement conscient de la médiocrité de son bourreau.

Si Merlin est la personne malmenée du couple, Geraint s'impose en victime alors même que ce dernier rudoie Enid. Croyant à la trahison de sa femme, l'homme refuse désormais de la voir à ses côtés : « 'Not at my side. I charge thee ride before, / Ever a good way on before » (GE 14-15). Enid est donc représentée à distance de son mari dans « In mild obedience » (JBS GE3, fig. 3) et « They rode » (EFB GE4, fig. 8). Cette dernière image d'Eleanor Fortescue Brickdale occupe une position intéressante dans la séquence visuelle. Elle se situe entre « Yniol's rusted arms » (EFB GE3, fig. 7) et « And many past » (EFG GE5, fig. 9). Dans « They rode », la jeune femme est positionnée derrière son mari en contrepoint au texte. Paradoxalement, cette position renforce le rejet de Geraint, car Enid n'est même plus visible de son époux. En revanche, dans l'illustration suivante, les rôles sont inversés. Enid cache ses larmes mais surtout, elle se détourne physiquement de son mari. Par ce rejet, l'artiste fait surgir une facette de la personnalité d'Enid éloignée de la femme presque effacée et soumise du portrait

¹ Kincaid, *Tennyson's Major Poems*, 184.

² Taylor, « Re-Vamping Vivien », 68.

³ Goodrich, « The Erotic Merlin », 97.

d'apparat (EFB GE2, fig. 9). C'est aussi une femme de caractère, ce que rappelle « Yniol's rusted arms ». Sa détermination est égale à celle de son mari lorsqu'ils posent côte à côte. L'illustration rappelle alors la description d'Enid faite par le narrateur face à Doorm : « harder to be moved / Than hardest tyrants in their day of power, / With life-long injuries burning unavenged » (GE 693-695). La jeune épouse impuissante a beau chercher sa faille (GE 52-54), elle ne reste pas un souffre-douleur qui pleure celui qui la malmène. L'artiste relativise ainsi le rapport bourreau-victime et manifeste à nouveau son mécontentement face au comportement détestable du prince. Dans la partie suivante, on verra que cette prise de position en faveur d'Enid n'est pas sans rapport avec les relations que les hommes et femmes entretiennent à l'époque édouardienne.

La dissimulation totale ou partielle d'éléments a pour but d'attirer l'attention du lecteur sur une zone d'ombre ou sur un manque. Cette technique de composition visuelle est régulièrement employée par John Byam Shaw. On avait déjà remarqué que Geraint apparaissait progressivement dans la séquence de l'artiste ; l'absence ou le manque de netteté du chevalier sont également significatifs. Dans « A knight, lady, and dwarf » (JBS GE1F, fig. 1), Geraint n'est pas représenté, même si ce dernier est impliqué dans l'altercation qui l'oppose au nain d'un chevalier inconnu et qui l'amènera à Enid. Le nain tient son fouet à la main, prêt à frapper soit le chevalier, soit la dame de compagnie de la reine (MG 184-223). Le nain, de profil, regarde vers la droite mais l'objet de la perception est hors-champ. Le héros est absent, comme s'il importait moins qu'un personnage secondaire, alors qu'il fait preuve d'une grande maîtrise de soi durant cette mésaventure :

But he, from his exceeding manfulness
And pure nobility of temperament,
Wroth to be wroth at such a worm, refrained
From even a word [...]. (MG 211-214)

Dans « Enid » (JBS GE2, fig. 2), c'est le cheval de Geraint, mais non son cavalier qui est représenté. Une nouvelle fois, le chevalier impétueux n'est pas le centre d'intérêt, tout comme dans « In mild obedience » (JBS GE3, fig. 3), dans laquelle il apparaît minuscule, en arrière-plan, dissimulé derrière un arbre, tandis qu'il rumine la prétendue trahison de sa femme (GE 101-115). L'artiste trouve peut-être par ce biais le moyen de suggérer l'assombrissement du chevalier. D'abord solaire au début de l'histoire, Geraint s'assombrit progression dans des comparaisons suggérant le froid ou l'obscurcissement du ciel (« so cloudy and so cold » et « like a stormy sunlight smiled Geraint », GE 48 et 480). Toutefois, dans l'illustration finale, « Kiss'd her climbing » (JBS GE4, fig. 4), seul son visage apparaît, son corps est dans la pénombre alors que le mur derrière lui est éclairé. En dépit des excuses sincères qu'il vient de prononcer (GE 734-737), le héros n'a toujours pas l'honneur d'être montré. Qu'il agisse mal ou bien, il est présenté comme un

personnage obscur. Le lecteur doit alors se référer au texte pour comprendre que le chevalier n'a tiré aucune gloire personnelle de cette mésaventure durant laquelle il a pourtant éliminé des individus nuisibles au royaume (« [Geraint] felt / His work was neither great nor wonderful », GE 919-920).

L'obscurité est également employée dans une seule illustration de la séquence visuelle de « Guinevere », mais elle est assez éloquente. Dans « It was their last hour » (JBS G1F, fig. 28), les amants cachés apparaissent sous la pénombre, floutés, alors que la source de lumière provenant des vitraux illumine le sol en damier et le lit. Leurs amours tant célébrées par les troubadours n'est plus qu'un sombre adultère.

Eleanor Fortescue Brickdale place des obstacles à la vue du lecteur pour suggérer la disharmonie. Le premier élément que ce dernier voit dans « But to be with you » (EFB LE3, fig. 21) est le puits. Tels les arcanes d'un jeu de tarot, le puits a une symbolique double, tantôt signe d'abondance et de vie, tantôt signe de disparition et de perte (l'abîme et la chute). De la même façon, il est le symbole de la dissimulation et du secret tout comme celui de la source de connaissance¹. Il peut donc se rapporter à la fois au chevalier et à la jeune fille éprise, d'une part, parce que Lancelot cache à Elaine la vraie raison de son refus de l'épouser, invoquant le choix du célibat (« Had I chosen to wed, / I had been wedded earlier », LE 929-230) et la différence d'âge (« yield your flower of life / To one more fitly yours, not thrice your age », LE 947-948). D'autre part, Elaine pourrait trouver un époux qui saurait reconnaître ses atouts, sa beauté et sa dévotion, des qualités que Lancelot lui reconnaît (LE 1365-1366) ; elle pourrait aussi découvrir la vie et le monde, car elle est encore très jeune et a beaucoup à apprendre. Elle préfère cependant se perdre plutôt que de perdre le chevalier. Comme la tour dans « The charm » (EFB MV3, fig. 12), le symbole du puits s'interprète continuellement.

Enfin, dans « Betwixt her best Enid, and lissome Vivien » (EFB G1, fig. 32), les personnages principaux sont relégués à l'arrière-plan au profit d'un bassin surmonté d'un *putto* qui se tient en équilibre sur un globe. Dans le poème, cette scène introduit la félonie de Modred à la recherche d'un secret scandaleux (G 26). Si la fontaine est le motif de l'amour courtois², ce bassin est ici plutôt l'allégorie du scandale que le neveu d'Arthur cherche à faire éclater : la relation doublement illégitime de la reine avec un vassal du roi. En conséquence, cette scène signale que ces amours interdites sont sur le point de provoquer non seulement la chute de l'épouse infidèle, mais aussi celle de tout un pays par une transgression politique.

¹ Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 788-89.

² Matilde Battistini, *Symboles et Allégories* (Paris : Hazan, 2004), 258.

1.2.2.2. La bienveillance suggérée par le portrait

Parfois, le type d'illustration est un indicateur de la grandeur des personnages représentés. Aux scènes qui semblent prises sur le vif, par exemple « At which the King had gazed », ou tirées d'un épisode (« In mild obedience » représentant Enid et Geraint en quête d'honneur) s'opposent des images qui ressemblent davantage à des portraits d'apparat, de genre et de groupe.

Si l'on s'en réfère à la description de Nadeije Laneyrie-Dagen, Enid bénéficie d'un véritable portrait d'apparat dans son illustration éponyme par Eleanor Fortescue Brickdale (EFB GE2, fig. 6) :

[L]a facture est lisse, le dessin impeccable. Les formats souvent grands permettent un cadrage qui saisit la personne en pied ou du moins en laissant voir les trois quarts de son corps. Les poses suggèrent une longue immobilité, les attitudes sont volontiers sophistiquées. Les traits du modèle sont stylisés, généralement embellis. La peau pâle n'est marquée d'aucun défaut. Le visage n'exprime rien, sinon parfois un vague ennui. Le costume est élaboré, splendide. Dans le décor, les accessoires ont une valeur symbolique [...].¹

Enid pose bien dans un décor qui rappelle sa majesté de cœur et sa douceur. *A contrario*, « Enid » de John Byam Shaw (JBS GE2, fig. 2) s'apparente plus à une scène de genre. Grâce à un décor significatif et des personnages animés de gestes symboliques, la scène de genre relate le quotidien, la vie publique ou au contraire, l'intimité des individus². Par ce choix, l'artiste signale qu'Enid n'a pas besoin d'un piédestal pour faire reconnaître sa valeur. Sa diligence, son sens de l'action et sa simplicité sont mis à l'honneur. Elle est l'âme du foyer, qu'il s'agisse d'un lieu sinistre ou somptueux. De la même façon, « Elaine » (EFB LE1, fig. 19) reprend les codes de ce type de portrait. Il sied particulièrement au personnage toujours prêt à rendre service, notamment lorsqu'elle se proclame écuyer de Lancelot (« I am your squire », LE 382). La jeune fille s'applique à la tâche pour coudre la housse.

« Sir Lancelot » (EFB MV4F, fig. 13) s'apparente à un portrait de profil bien que son titre fasse référence à un événement précis, l'arrivée de l'émissaire du roi auprès de Guinevere. Le plan rapproché permet d'évacuer le décor et, de façon symbolique, toute l'agitation qui règne autour du chevalier et de sa vie sentimentale. À cet instant, Lancelot n'a pas encore rencontré la reine. Il n'a donc commis aucune faute ; il est au zénith de son statut chevaleresque. La rectitude et la détermination se dégagent de sa posture et de son regard.

¹ Nadeije Laneyrie-Dagen, *Lire la peinture. Dans l'intimité des œuvres*, vol. 1 (Paris : Larousse, 2006), 36.

² *Ibid.*, 1:50.

Il reste cependant le problème que soulève « There, an Abbess » (JBS G4, fig. 31), un portrait de profil de la reine qui dégage autant la majesté de Guinevere que sa pénitence :

Then she, for her good deeds and her pure life,
And for the power of ministration in her,
And likewise for the high rank she had borne,
Was chosen Abbess, there, an Abbess, lived
For three brief years, and there, an Abbess, past
To where beyond these voices there is peace. (G 687-692)

Le narrateur insiste sur les raisons politiques qui justifient l'élévation de Guinevere au rang d'abbesse. Le parallélisme « there, an Abbess » assied cette légitimité et confronte les trois années de souffrance à la paix intérieure éternelle. Le portrait de John Byam Shaw restitue bien la nouvelle respectabilité de la reine, mais le poids de sa douleur rappelle également la gravité de sa faute. C'est alors au lecteur de juger Guinevere en fonction de l'image qu'il retient d'elle : celle d'une femme qui a marqué l'histoire ou celle d'une pécheresse repentie.

« Betwixt her best Enid, and lissome Vivien » (EFB G1, fig. 32) s'apparente à un portrait de groupe qui expose une taxonomie des femmes de Camelot. D'un côté, on trouve les deux plus belles femmes du royaume, Enid et Guinevere, la première possédant la plus belle âme, la seconde la plus belle apparence. De l'autre, on trouve Vivien, qui est également très jolie (« so fair her face », MV 399), mais qui est légèrement à l'écart, à la gauche de la reine, le côté « sinistre », alors que Guinevere et Enid sont à droite, « à la droite de Dieu ». Les tenues, étudiées précédemment, confirment la valeur de chaque héroïne ; les femmes respectables sont couvertes, la plus vertueuse étant Enid toute vêtue de bleu ciel.

Bienveillance et malveillance se partagent de façon équilibrée les illustrations en fonction des stratégies choisies par chaque artiste. Ainsi, Florence Harrison utilise aussi la déclinaison des tenues et les accessoires pour faire allusion aux manquements des personnages. John Byam Shaw passe par l'absence, le floutage et les références à la peinture de genre pour condamner ou mettre à l'honneur. Eleanor Fortescue Brickdale partage avec lui le besoin de mettre des obstacles à la vue du lecteur dans des illustrations chargées en symboles, lesquels permettent de classer les protagonistes. Une nouvelle fois, ses illustrations parviennent à relativiser ou accentuer leurs failles par le biais d'un objet qui devient un dénominateur commun aux héros. La pénombre chez John Byam Shaw ou le détail chez Florence Harrison réussissent à modérer une scène positive (la réconciliation de Geraint et Enid, le baiser des amants) mais la nuance semble plus difficile à apporter lorsqu'il s'agit d'évoquer le cas des amants, en particulier celui de Guinevere. En effet, on verra dans la partie suivante que l'adultère est un sujet très sensible à l'époque édouardienne.

1.2.3. Discours et rumeurs

Placée en seconde position après la vue par Aristote, l'ouïe n'en est pas moins un sens prépondérant puisque Platon l'associe à la compréhension et à la connaissance¹. Au quotidien, l'ouïe structure le monde de l'individu et son environnement social, politique et religieux (crieurs, hérauts, cloches...)². D'un point de vue communicationnel, elle est le médium du langage³ ; mais « [a]vant d'avoir du sens, le langage fait du bruit », comme le rappelle Michel Serres⁴. Il peut être un son que l'on a mal perçu, qui est mal compris, qui devient entêtant, et qui met en danger son auditeur. Dans les *Idylls*, l'ouïe s'avère trompeuse à deux niveaux. Il peut tout d'abord s'agir d'une question de perception. Les paroles mal perçues ou mal interprétées sont fréquentes. Par exemple, Geraint est trompé par des bribes du soliloque d'Enid. Par ailleurs, certaines paroles clairement énoncées sont susceptibles d'être mal comprises. Ainsi, les paroles flatteuses de Lancelot trompent Elaine quand il déclare que sa beauté est digne de celle d'une reine (« Full courtly, yet not falsely », LE 235). La jeune fille croit désormais que Lancelot n'est pas insensible à son charme. Cependant, ce sont avant tout aux paroles répétitives, ininterrompues et acrimonieuses que les illustrateurs se sont intéressés. Leurs images mettent en scène les intentions du locuteur et les réactions de l'auditeur. De la persuasion pleine de bonnes intentions à la diatribe, évoquer le pouvoir des mots ne passe pas nécessairement par la confrontation des personnages, ce que confirme le traitement de la médisance et la rumeur.

1.2.3.1. L'abondance pernicieuse de paroles : décalages et comparaisons

Les personnes qui profèrent un flot de paroles n'ont pas toutes pour but avoué de nuire à la personne qui les écoute. Bien sûr, Vivien s'impose comme le personnage le plus véhément, mais les mots de Gawain, Elaine et Lancelot ont de mêmes effets néfastes. Destinée à affaiblir, à flatter, ou à justifier un acte, la prolixité rend compte des méfaits ou des failles de celui qui parle.

Vivien use et abuse de la parole pour parvenir à ses fins : « For Merlin, overtalked and overworn, / Had yielded, told her all the charm » (MV 963-964). L'un de ses procédés consiste à répéter sans cesse les mêmes mots : « 'O Merlin, do ye love me?' and again, / 'O Merlin, do ye love me?' and once more, / 'Great Master, do ye love me?' he

¹ Smith, *Sensing the Past*, 43.

² *Ibid.*

³ Constance Classen, *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and across Cultures* (London : Routledge, 1993), 55.

⁴ Michel Serres, *Les Cinq Sens* ([Paris : Grasset, 1985] Paris : Hachette Littératures, 1998), 153.

was mute » (MV 233-235). L'héroïne passe également par des monologues d'adoration et de lamentation, par exemple :

She mused a little, and then clapt her hands
Together with a wailing shriek, and said:
'Stabbed through the heart's affections to the heart!
Seethed like the kid in its own mother's milk!
Killed with a word worse than a life of blows!
I thought he was gentle, being great:
O God, that I had loved a smaller man! (MV 864-870)

Les stratégies rhétoriques de cette déclaration sont nombreuses : les répétitions de « heart », la paronomase « word worse », les comparatifs d'égalité ou de supériorité ou encore l'imploration. Le lecteur, à l'instar de Merlin, est submergé par le flot d'effets stylistiques. Cependant, le sage repère l'hypocrisie de la jeune femme : « harlots paint their talk as well as their face / With colours of the heart that are not theirs » (MV 819-820). Lorsque la jeune femme entend sa victime l'insulter, sa voix se transforme à nouveau, ne laissant jamais aucun répit sonore s'installer :

[...] suddenly she took
To bitter weeping like a beaten child,
A long, long weeping, not consolable.
Then her false voice made way, broken with sobs [...]. (MV 852-855)

Une nouvelle fois, la répétition et la paronomase « bitter » / « beaten » montrent à quel point il est facile de se méprendre sur les mots.

Enfin, Vivien est le personnage le plus virulent des *Idylls*. Ses commentaires incendiaires n'épargnent personne :

[...] [Vivien] let her tongue
Rage like a fire among the noble names,
Polluting, and imputing her whole self,
Defaming and defacing [...]. (MV 799-802)

Le choix de l'ellipse n'est pas anodin. La femme scélérate a auparavant accusé Messires Valence, Sagramore, Perceval ainsi que Lancelot et Guinevere de débauche, en concluant à la lâcheté et à la sottise du roi, qui ferme les yeux sur de tels agissements (MV 787). Le narrateur épargne ainsi au lecteur des accusations peu agréables à l'oreille ou bien des inepties qu'il ne souhaite pas divulguer. Les gérondifs et la paronomase « defaming / defacing » indiquent une atteinte physique et psychologique.

Représenter Vivien parlant ne poserait en soi pas de difficulté. Toutefois, le défi consiste à suggérer son flot de paroles étourdissant et son besoin de se mettre en avant, ce qu'Eleanor Fortescue Brickdale parvient à faire en choisissant le moment qui synthétise le mieux les propos de Vivien. « My tender rhyme » (EFB MV2, fig. 11) nécessite de se référer au texte pour deux raisons. D'une part, le titre ne se réfère pas exactement au

passage illustré (elle coiffe la barbe de Merlin avant de chanter). D'autre part, ce passage est dense de sens :

'And lo, I clothe myself with wisdom,' [she] drew
The vast and shaggy mantle of his beard
Across her neck and bosom to her knee,
And called herself a gilded summer fly
Caught in a great old tyrant spider's web,
Who meant to eat her up in that wild wood
Without one word. So Vivien called herself,
But rather seemed a lovely baleful star
Veiled in grey vapour. (MV 253-261)

Cet extrait met en avant la propension de Vivien à jouer des rôles qui l'avantagent (ici celui de la femme d'esprit malicieuse). Dans l'illustration, Vivien joint le geste à la parole en étant présentée comme une personne maniérée prenant la pose. Elle capte toute la lumière puisque le soleil se reflète dans ses cheveux roux et sur sa robe satinée qui paraît démesurée, car elle tombe jusque dans l'herbe. Sa silhouette se trouve au croisement des lignes de force (le haut de son corps sur la diagonale qui part de l'angle supérieur gauche, le tombé de la robe sur celle partant de l'angle inférieur gauche). L'héroïne accapare l'image. Elle est représentée dans un monologue qui la met à la fois en valeur et en situation de puissance. En effet, les deux métaphores de l'étoile et de l'araignée montrent que la jeune femme et le narrateur sont tout aussi capables de « raconter des histoires ». L'assonance en /w/ n'est pas sans rappeler la grosse voix que le conteur prend lorsqu'il signale à son auditoire que le danger est imminent. L'araignée, incarnée par Merlin, est encore silencieuse (il va sortir de son mutisme juste après cette remarque). La jeune femme scélérate remplit donc l'image par sa parole. La juxtaposition du texte et de l'image permet de faire ressortir l'ironie de la situation. En voyant Vivien, il est bien difficile de croire qu'elle est une victime.

Toutefois, Eleanor Fortescue Brickdale est aussi en mesure de couper court à la nuisance sonore que représente la perfide héroïne. « At which the King had gazed » (EFB MV1, fig. 10) montre Vivien laissée à elle-même après sa tentative infructueuse de séduire le roi :

With reverent eyes mock-loyal, shaken voice,
And fluttered adoration, and at last
With dark sweet hints of some who prized him more
Than who should prize him most [...]. (MV 155-158)

En décalant légèrement le moment d'illustration, l'artiste permet au lecteur d'assister non seulement à la défaite de la courtisane perfide, mais aussi à sa réduction au silence. Alors que le narrateur poursuit immédiatement son récit et introduit le nouveau dessein de Vivien (séduire Merlin), Eleanor Fortescue Brickdale impose un temps d'arrêt au lecteur pour évaluer le personnage. L'illustration affiche ainsi sa désapprobation et suspend le

temps du récit, voire le modifie. L'ellipse du récit textuel est remplacée par une pause visuelle.

Gawain, le neveu hypocrite du roi, a beaucoup en commun avec Vivien lorsqu'il cherche à séduire Elaine, et cela en toute conscience du lien qui pourrait unir la jeune fille à Lancelot :

[...] he set himself to play upon her
 With sallying wit, free flashes from a height
 Above her, graces of the court, and songs,
 Sighs, and slow smiles, and golden eloquence
 And amorous adulation [...]. (LE 642-646)

Dans ce passage, Gawain a recours à la même éloquence et aux mêmes attitudes que la traîtresse. Les allitérations en /s/ et /z/ rappellent d'ailleurs le sifflement du serpent. En outre, le narrateur prend soin de mentionner la duplicité du chevalier : « Courtesy with a touch of traitor in it » (LE 635). Cette déloyauté n'échappe pas à Elaine qui le lui fait remarquer sans détour : « Why slight your King, / And lose the quest he sent you on, and prove / No surer than our falcon yesterday » (LE 650-652). D'une façon qui n'est pas sans rappeler celle d'Eleanor Fortescue Brickdale, Jessie M. King montre Elaine faisant tout simplement fi de Gawain « le Courtois » (LE 553) dans « Kiss'd the hand to which he gave » (JMK LE3, fig. 17). « Rebelle » (LE 647) à ses avances, la jeune fille éprise n'écoute ni ne regarde le neveu du roi, qui prend congé d'elle après son discours mielleux. Préoccupée et songeuse, ses pensées sont tournées vers celui qu'elle aime et qu'elle sait désormais être en danger de mort. Les paroles qui comptent ne sont pas celles qui parlent d'amour mais celles qui informent.

La persuasion n'est pas l'apanage de Vivien. L'innocente Elaine réussit à convaincre Lancelot de porter ses couleurs afin d'assurer son anonymat au tournoi (LE 366-368). De plus, elle se persuade que sa vie dépend de son amour :

Then as a little helpless innocent bird,
 That has but one plain passage of few notes,
 Will sing the *simple* passage o'er and o'er
 For all an April morning, till the ear
 Wearies to hear it, so the *simple* maid
 Went half the night repeating, 'Must I die'
 And now to right she turned, and now to left,
 And found no ease in turning or in rest;
 And 'Him or death,' she muttered, 'death or him,'
 Again and like a burthen, '*Him or death.*' (LE 889-898, nos italiques)

Le narrateur répète les mêmes mots (nos italiques) accompagnés des adverbes « o'er and o'er », « again » et du verbe « repeating ». Le rythme régulier du pentamètre iambique renforce l'interrogation lancinante composée de mots monosyllabiques. Cette litanie hante même la lecture par la présence des mêmes majuscules au début des vers.

« To her tower » (EFB LE2, fig. 20) est probablement l'illustration qui suggère le mieux cette persuasion mortifère. Elaine exécute la tâche qui lui est confiée, à savoir prendre soin de l'écu : « Then to her tower she climbed, and took the shield, / There kept it, and so lived in fantasy » (LE 395-396). Elle vient de quitter le chevalier qui a accepté de porter ses couleurs. En décalant le dialogue entre le chevalier et la jeune fille, l'artiste se concentre sur le personnage en proie à sa chimère d'amour partagé. Elaine, en protégeant le bouclier, pense s'approprier l'amour de Lancelot et s'apprête à s'enfermer dans une illusion dont elle est la seule à ne pas connaître les tenants et aboutissants. Elle s'engage dans une voie sans issue symbolisée par le franchissement de la porte. Le silence de l'illustration évoque le monologue fatal qu'Elaine reste la seule à entendre.

« But to be with you » (EFB LE3, fig. 21) illustre le rejet de Lancelot, lequel met beaucoup d'ardeur à démontrer que l'amour d'Elaine s'apparente à une toquade. Le chevalier invoque tour à tour le choix du célibat, les rumeurs, les premiers émois du cœur et la différence d'âge. Il conclut son argumentation en proposant à Elaine de subvenir à ses besoins si elle vient à épouser un pauvre chevalier (LE 929-958). Face à une auditrice qui n'en démord pas, il exprime son refus à grand renfort d'effets rhétoriques :

[...] 'ten times nay!
 This is not love: but love's first flash in youth,
 Most common: yea, I know it of mine own self:
 And you yourself will smile at your own self
 Hereafter [...]. (LE 943-947)

L'exagération exprimée par « ten times nay », l'opposition « nay / yea » qui force à accepter l'ordre du monde, les répétitions composées de pronoms personnels mis en parallèle invitent Elaine à croire en l'expérience personnelle de Lancelot. Les gestes sont suffisamment explicites dans cette scène. Le héros rejette l'embrassade de la jeune fille. Les ifs mentionnés dans ce passage, « those black walls of yew » (LE 963) et qui figurent dans l'image ne sont pas évoqués à des fins décoratives. Ils symbolisent la mort. Généralement plantés dans les cimetières, ces arbres sont aussi en lien avec le deuil et le suicide, car tout en eux est toxique (fruits, aiguilles, etc.)¹. La symbolique de la nature reprend alors tout son sens dans cette image. La jeune fille frêle et innocente, symbolisée par les lys délicats, est face à un mur, le mur d'ifs, Lancelot, qui s'oppose à elle de toutes ses forces. Son refus ainsi que l'entêtement de l'héroïne vont provoquer la mort du lys d'Astolat.

¹ Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, 95.

1.2.3.2. La médisance et la rumeur : l'intervention de tierces personnes

Une nouvelle fois, les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale vont être au cœur de cette analyse. Chez l'artiste, la parole médisante d'autrui passe systématiquement par l'incorporation de personnages secondaires, la création de figurants dans des gestes et actions pleins de sens. Autrement dit, des éléments informatifs sont ajoutés au texte pour évoquer l'impopularité de Geraint et restituer la rumeur de l'adultère royal.

Geraint n'a pas vent des commentaires désobligeants qui circulent à propos de son efféminement, trop occupé par Enid :

And by and by the people, when they met
In twos and threes, or fuller companies,
Began to scoff and jeer and babble of him
As of a prince whose manhood was all gone,
And molten down in mere uxuriousness.
And this she gathered from people's eyes:
This too the women who attired her head,
To please her, dwelling on his boundless love,
Told Enid, and they saddened her the more [...]. (MG 56-64)

La situation ne fait qu'empirer puisque les mécontents sont de plus en plus nombreux (« by and by », « twos and threes, or fuller companies »). Enid, les yeux et les oreilles aux aguets, ne peut que constater le phénomène.

Dans « To make her beauty vary day by day » (EFB GE1, fig. 5), illustration qui met en scène le rituel de l'habillage d'Enid à l'époque du bonheur conjugal, l'artiste fait déjà allusion aux critiques qui vont s'abattre sur Geraint. Les deux compagnons qui attendaient Geraint pour une partie de chasse au faucon quittent la pièce, ayant bien compris que leur suzerain ne les accompagnera pas. L'un soulève le rideau pour laisser le couple à leur intimité. L'autre, de dos, s'en allant également, jette un dernier regard derrière son épaule et semble maugréer. Leur présence à l'arrière-plan se prête à la transposition des chuchotements malveillants. Ces médisances sont à nouveau suggérées par la présence de la suivante dévoilant Enid à Geraint. Son personnage fait référence aux dames qui coiffent la belle jeune femme et qui lui parlent de l'amour inconditionnel de son mari. Peut-être est-ce aussi pour cette raison que la jeune femme ne regarde pas son mari droit dans les yeux, n'osant pas rapporter ce qui se dit dans son dos. Ainsi, à partir d'une scène de bonheur conjugal, l'habillage d'Enid, l'artiste intègre des éléments provenant de scènes ultérieures afin de mettre en valeur les enjeux du poème et les failles des personnages. Elle étoffe la scène sans pour autant contredire le poème (il n'est pas précisé si des témoins assistent à ce rituel). Le texte est donc un support plutôt qu'un ensemble de données limitées à transposer.

La rumeur principale des idylles reste évidemment celle de l'adultère royal qui est d'abord évoquée par l'image d'un souffle :

[...] a rumour rose about the Queen,
Touching her guilty love for Lancelot,
Though yet there lived no proof, nor yet was heard
The world's loud whisper breaking into storm [...]. (MG 24-27)

À son arrivée à la cour, Vivien cherche à s'assurer que cette rumeur est fondée. Elle devient à la fois une oreille attentive et une bouche qui diffuse son murmure :

[Vivien] sat, heard, watched
And whispered: through the peaceful court she crept
And whispered [...]
And sowing one ill hint from ear to ear [...]. (MV 136-141)

Le lecteur n'apprend pas l'origine de la rumeur d'adultère royal par le biais de la plus vile des interlocutrices, mais de la bouche de Merlin (MV 773-775). Guinevere reproche à Lancelot d'attiser les commérages en s'absentant du tournoi des diamants (LE 97-101). Elaine apprend la rumeur de Gawain (« ye love him well, / But would not, knew ye what all others know, / And whom he loves », LE 675-677), puis de son père (LE 1074-1076). Elaine la balaye d'une déclaration sans équivoque : « these are slanders » (LE 1080).

Il est possible de retracer en image la chronologie de l'adultère. Une nouvelle fois, la prise en compte ou l'ajout de personnages suggère les rumeurs autour de l'histoire d'amour. « Sir Lancelot » (EFB MV4F, fig. 13) met en image l'arrivée de Lancelot à Cameliard racontée par Merlin. L'homme s'apprête à franchir les portes de la ville sous les regards de ses habitants, y compris la reine. La perspective adoptée, le plan sur le visage de l'émissaire, réduit les badauds à la taille d'insectes, ce qui n'est pas sans rappeler l'expression employée par Lancelot pour faire référence aux médisances dont il est le sujet : « the myriad cricket of the mead, / When its own voice clings to each blade of grass, / And every voice is nothing » (LE 105-108). Ces voix insignifiantes ne font pas le poids face au chevalier qui les ignore pour rester le plus longtemps possible auprès de la reine (G 92-93).

« As in the golden days » (EFB G5, fig. 36) est tirée du monologue d'Arthur qui se souvient des hauts faits d'armes racontés à la cour avant que le scandale de l'adultère éclate : « to hear high talk of noble deeds / As in the golden days before thy sin » (G 496-497). L'illustration ne restitue pas l'ambiance virile des exploits chevaleresques, mais celle des paisibles jardins occupés par leurs dames. Sa composition rappelle peut-être les tensions de « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5). La toute jeune reine contemple un oiseau, comme Geraint contemple sa femme. Sa dame de compagnie la plus proche nourrit les volatiles. Cependant, les jeunes femmes de l'arrière-plan sont en pleine

conversation. Auraient-elles remarqué que la souveraine est déjà sous le charme du chevalier ?

Dans « But to be with you » (EFB LE3, fig. 21) Elaine déclare son amour à Lancelot ; le couple n'est pas seul, épié par le père de la jeune fille : « to whom through those black walls of yew / Their talk had pierced, her father » (LE 963-964). Même si le père n'a pas forcément pour but de les espionner (ce n'est pas mentionné dans le texte), il reste celui qui colporte le scandale : « But this I know, for all the people know it, / He loves the Queen, and in open shame: / And she returns his love in open shame » (LE 1074-1076). En ce sens, il représente les voix du royaume qui dispersent la rumeur. Ce n'est donc peut-être pas un hasard s'il apparaît le visage hors champ, entre l'ouverture taillée dans les ifs et la porte du château. Les secrets ne peuvent jamais être dissimulés très longtemps et se diffusent très rapidement.

Enfin, « Betwixt her best Enid, and lissome Vivien » (EFB G1, fig. 32) restitue la scène dans laquelle Modred épie la reine, cherchant à la piéger en compagnie de Lancelot. Il n'est pas mentionné dans le texte que les femmes écoutent Vivien et il n'y a pas de personnage supplémentaire à proprement parler. Cependant, le choix de Vivien à la lecture n'est pas anodin. Elle se met dans une situation qui non seulement l'honore (elle possède le savoir) mais qui rappelle sa félonie passée (elle a obtenu de Merlin le charme écrit dans le manuscrit) et celle à venir. Derrière son buste pousse un rosier de roses rouges qui symbolisent l'amour que la reine porte à Lancelot ; or c'est bien Vivien qui contribue à répandre la rumeur et qui, surtout, va entendre le couple convenir d'un rendez-vous puis contribuer à révéler le scandale : « Vivien, lurking, heard. / She told Sir Modred » (G 97-98). La tâche qui lui est assignée consiste donc à parler et, par extension, à dévoiler. Cette fonction permet ainsi à l'artiste de dépasser à nouveau le cadre narratif imposé par l'illustration de ce passage anecdotique, rappelant ou anticipant ainsi les événements des *Idylls*.

La présence de personnages secondaires et leurs activités permettent au lecteur de s'attarder sur la part d'ombre de Geraint et des amants dans des illustrations qui suggèrent des moments de quiétude. Ces ajouts constituent en quelque sorte la profondeur des images. Derrière l'apparente fraîcheur des scènes, l'artiste, à l'instar du poète, rappelle que le mal n'est jamais loin. De façon plus générale, cette première approche consacrée à la transposition de la parole aborde de nombreux points qui seront approfondis au cours du chapitre suivant : la recherche d'une approche permettant de mettre en relief le caractère des personnages au-delà de la simple confrontation ou du malentendu, l'importance du moment d'illustration et son influence sur l'appréhension de l'histoire, mais aussi la place du silence dans les illustrations qui va contrebalancer les dialogues et les monologues intérieurs.

En conclusion, les illustrations ont-elles reflété avec nuance les attitudes qui mènent à la faute, l'erreur ou l'illusion ? On peut s'accorder à répondre par l'affirmative. Dans leur majorité, les illustrateurs s'appliquent à introduire des éléments négatifs qui atténuent l'apparence anodine, neutre ou positive de certaines scènes. Ainsi, si les illustrations évoquent un monde peuplé de personnages pour la plupart bienveillants dans des lieux qui n'ont rien de véritablement sinistre, il faut parfois s'attarder sur les éléments secondaires, car le sens s'y déploie.

Du reste, ces affinités entre le texte et l'image mettent en avant la souplesse avec laquelle les artistes traitent les poèmes. Loin d'être assujettis à transposer scrupuleusement une scène, ils ralentissent le temps du récit (« At which the King had gazed »), anticipent ou rappellent les événements (« Betwixt her best Enid, and lissome Vivien ») ou suspendent l'intrigue (« Kiss'd the hand »). Eleanor Fortescue Brickdale a d'ailleurs souvent recours à ce genre de pratique, au point que les illustrations de scènes précises deviennent des illustrations synthétiques. La fidélité à l'esprit du texte n'est donc pas synonyme de servitude.

1.3. Les incidences : faire voir le déclin de l'individu sans le condamner

Piégés par leurs interprétations erronées ou leurs fautes, les personnages des *Idylls* adoptent des attitudes qui leur portent préjudice et qui parfois affectent leur entourage. Toutefois, beaucoup ne sont pas enclins à nuire ou n'ont pas conscience de mal agir. De plus, leurs actes sont parfois un rouage d'une réaction en chaîne bien souvent impossible à contrôler. Le lecteur doit donc se garder de tout jugement hâtif, ce que le narrateur rappelle dans la mésaventure d'Enid (« which a wanton fool, / Or hasty judger would have called her guilt », GE 432-433). Cette prudence est d'autant plus difficile à adopter que la portée de certains actes va jusqu'à la mort. L'étude de la loyauté et de la trahison sont particulièrement utiles pour comprendre les sentiments des personnes fourvoyées et ceux de leur entourage en situation de crise.

À l'instar du narrateur, les illustrateurs parviennent non seulement à relativiser la notion de victime, mais aussi à nuancer le rapport antinomique entre les traîtres et les fidèles. Les artistes affichent alors leur sympathie envers les personnages. Le naufrage de l'être est généralement décliné sur toute une séquence visuelle plutôt que sur une image anecdotique qui ferait office de couperet, et le personnage observé est épargné dès que possible. De plus, la question de la loyauté et de la trahison va même au-delà de l'illustration, jusqu'à être insufflée dans l'ensemble du livre. En d'autres termes, les incidences se déploient dans l'ouvrage comme elles submergent les personnages.

1.3.1. Le naufrage de l'être

Le comportement ombrageux ou emporté des personnages qui font fausse route n'est jamais abordé de front. Le lecteur assiste à un éloignement sonore et visuel des mots et maux qui blessent. Le point de vue de la personne qui subit est privilégié sur celui de la personne qui blesse. Parfois, le rôle de victime est mis en doute.

1.3.1.1. L'isolement de l'individu : l'environnement visuel et sonore

Portés par leurs erreurs ou leurs illusions, Elaine, Geraint et Merlin se retrouvent isolés, ce qui accroît leur vulnérabilité. La jeune fille s'enferme dans sa tour, tandis que le chevalier et le sage se perdent dans la forêt. Toute communication est rompue.

Elaine est étrangère à toute l'agitation de la cour. Elle vit sur les terres reculées d'Astolat où Lancelot s'est rendu par hasard :

[Lancelot] [c]hose the green path that showed the rarer foot,
And there among the solitary downs,
Full often lost in fancy, lost his way;
Till as he traced a faintly-shadowed track,
That all in loops and links among the dales
Ran to the Castle of Astolat, he saw
Fired from the West, far on a hill, the towers. (LE 161-167)

Le parcours s'apparente à un dédale, signalé par l'allitération en /l/ au vers 165, avant que les tours du château haut perché sur une colline apparaissent (LE 167). Elles sont continuellement associées aux rêves d'amour de l'héroïne. C'est dans la tour orientale qu'Elaine s'enferme pour songer à Lancelot (LE 3). Elle délaisse son refuge le temps de soigner le chevalier, puis y retourne pour s'y languir (« swooning to her tower », LE 962), s'isoler après le départ de celui qu'elle aime (« alone in her tower the maiden sat », LE 982) et s'y laisser mourir (le vent, pris pour un fantôme annonçant une mort prochaine, s'engouffre dans sa tour, LE 1013-1016). Elaine s'enferme bien dans ses illusions. Dans un premier temps, elle croit que Lancelot ne lui est pas indifférent. Puis, elle refuse de voir la réputation du chevalier entachée (LE 1083-1084). La tour devient aussi l'allégorie de son opiniâtreté. La solidité de l'édifice rappelle la vigueur de ses idées arrêtées : suivre Lancelot ou périr.

Dans « Elaine » (EFB LE1, fig. 19), il est impossible de se méprendre sur l'endroit dans lequel la jeune fille coud. Elle se situe bien dans la fameuse tour, puisque l'on peut en apercevoir une autre à travers l'ouverture de la pièce. Cette chambre rappelle celle de Geraint et Enid (EFB GE1, fig. 5), car elle est richement meublée. Elle donne la même impression de confinement. Elaine se trouve près de la fenêtre, dans un recoin, entre un lit, un dressoir fermé à clé et un banc contre lequel est adossé l'écu. La pièce est sombre. L'obscurité envahit le recoin de la chambre dans l'angle inférieur droit, là où se trouve le bouclier, ainsi que le lit dont seul le couvre-lit rouge est éclairé. Cette

illustration se distingue surtout par les nombreuses lignes de force contenues dans les piliers, le tombé des rideaux, les meubles, mais aussi les formes rectangulaires et carrées (le dallage et les motifs des tissus et des meubles). La chambre d'une maison, telle que Michel Serres la décrit, « ferme une boîte dans une boîte ». Le lit à baldaquin accentue l'idée d'enfouissement : « Le nombre des couches, des strates, des parois depuis le crépi jusqu'aux draps, le nombre des peaux jusqu'à la vraie peau étonnent l'empiriste¹. » Pour l'artiste, Elaine s'enferme par devoir pour un amour qui ne lui sera pas retourné. Finalement, loin d'être à l'abri des regards pour plonger dans sa rêverie, Elaine dévoile ce qu'il y a de plus intime chez elle : son désir à travers l'obscurité et son amour pour Lancelot, lequel se manifeste par la housse et le couvre-lit éclatant.

L'illustration suivante, « To her tower » (EFB LE2, fig. 20), montre que la jeune fille vit dans un endroit reculé, car le château et la campagne environnante sont déserts. On aperçoit au loin sur le chemin sinueux Lancelot, qui a pris congé d'elle alors que le narrateur précise qu'Elaine s'enferme dans sa tour une fois que le chevalier a disparu : « [Elaine] [p]aused by the gateway, standing near the shield / In silence, while she watched their arms far-off / Sparkle, until they dipt below the downs » (LE 388-394). Le contrepoint a probablement pour but de rappeler qu'Elaine s'enferme dans son propre monde. Elle s'est forgée sa propre image du chevalier et ne ressent plus le besoin de le voir « en vrai ». « The one-day-seen Sir Lancelot » (LE 742) est aussi une image floue, presque un mirage ou un fantôme. Son passage éphémère et son absence sont suggérés par l'écu, comme la selle vide symbolisait les manquements de Geraint chez John Byam Shaw. Enfin, presque aucun bruit n'émane de ces deux premières illustrations d'Elaine songeant à Lancelot. À peine pourrait-on croire entendre le bruissement du tissu brodé (EFB LE1, fig. 19) ou bien encore le bruit des pas des délicats souliers bleus (EFB LE2, fig. 20). Elaine est plongée dans le recueillement.

Dans la séquence d'Eleanor Fortescue Brickdale, le lecteur assiste à la disparition progressive de l'héroïne. Elaine est le sujet exclusif des deux premières illustrations. Dans « Elaine », elle coud, rayonnante, à la lumière du jour, mais déjà dans « To her tower », elle plonge dans l'obscurité de la tour (EFB LE1 et 2, fig. 19 et 20). On retrouve dans ces images le ton employé par le narrateur. Il joue d'abord sur l'étonnement lorsqu'il pose cette question rhétorique et légère : « How came the lily maid by that good shield / Of Lancelot, she that knew not even his name? » (LE 28-29). En revanche, le ton devient plus grave lorsqu'il évoque le premier regard posé sur Lancelot : « that love which was her doom » (LE 259). Autrement dit, il annonce sa mort. L'obscurité et la froideur des lieux pourraient évoquer cette cataphore terrible dans « To her tower ». Dans la troisième

¹ Serres, *Les Cinq Sens*, 190.

illustration Elaine n'est plus le personnage principal. Elle apparaît de dos et au second plan pour déclarer sa flamme à Lancelot (EFB LE3, fig. 21). Dans la suivante, elle est morte et sa dépouille est portée par ses frères au second plan (EFB LE4, fig. 22). L'image est saturée de feuillages et de plantes aquatiques. La nature luxuriante reprendra tous ses droits une fois le cortège passé, une fois qu'Elaine sera retournée à l'eau, berceau de toute vie. D'ailleurs, dans la dernière, on distingue à peine la jeune fille à l'arrière-plan, tandis que Lancelot réfléchit aux conséquences de son amour (EFB LE5, fig. 23). L'artiste a donc traité le récit dans son intégralité en mettant en avant la disparition de l'héroïne lentement anéantie par ses illusions. Cette progression est d'autant plus ironique que la jeune fille passe de l'anonymat à la célébrité dans le poème, et de l'isolement de sa tour à l'animation de Camelot. D'abord « [s]ome gentle maiden » (LE 602) pour laquelle Lancelot tournoie, elle est ensuite identifiée comme « the maid of Astolat » (LE 721) avant d'être accueillie et célébrée par la cours : « The maiden buried, not as one unknown, / Nor meanly, but with gorgeous obsequies, / And mass, and rolling music, like a queen » (LE 1323-1325). À l'inverse, Geraint et Merlin s'exilent progressivement de Camelot et s'égarer dans la forêt.

La forêt est un lieu duel. Certains y trouvent la renommée par de hauts faits¹, mais d'autres retournent à un état naturel parfois inquiétant comme le signale Michel Pastoureau: « C'est le lieu des rencontres et des métamorphoses. On y vient fuir le monde, chercher Dieu ou le Diable, se ressourcer, se transformer, prendre contact avec les forces et les êtres de la nature. Tout séjour en forêt fait de l'homme un *silvaticus*, un 'sauvage'². » Elle abrite aussi ceux qui ont perdu l'esprit³. Peter Goodrich rappelle pareillement que les contrées sauvages symbolisent le manque ou la perte de contrôle de soi ; elles sont aussi le théâtre de forces démoniaques en action⁴.

Geraint est pris dans l'engrenage insidieux de l'isolement social dans son désir de garder sa femme auprès de lui. Dans un premier temps, l'époux inquiet décide d'éloigner Enid de la cour et de l'influence de la reine en revenant sur ses terres (MG 28-45), mais il se détourne de ses sujets et de ses pairs :

¹ « The castle's necessary complement and antithesis is the perilous forest which exists to test the hero's skill in arms as well as his virtue. The hero carries into the forest courage, endurance, a desire for truth and honour, loyalty, abhorrence of evil [...]. Its power depends not on a particular botanical make-up but on its suggestion of limitless, uncultivated space, hidden menaces [...]. What particularly separates this setting from that of the castle (and from the world of our own experience) is not only the opportunity it affords for questing and jousting but also its atmosphere of wonder and terror. » Whitaker, *The Legends of King Arthur in Art*, 11-12.

² Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, 88-89.

³ On pense à Tristram dans *Le Morte D'Arthur*. Croyant à tort être trompé par Isoud, le chevalier se réfugie dans la forêt où il sombre dans la folie. L'épisode est relaté dans le livre IX (chapitres 16 à 20). Malory, *Le Morte d'Arthur*, 1:410-20.

⁴ Goodrich, « The Erotic Merlin », 96.

He compassed her with sweet observances
 And worship, never leaving her, and grew
 Forgetful of his promise to the King,
 Forgetful of the falcon and hunt,
 Forgetful of the tilt and tournament,
 Forgetful of his glory and his name,
 Forgetful of his pryncedom and its cares. (MG 48-54)

Les manquements du prince se répètent par le biais de l'anaphore. La liste s'allonge visiblement à l'œil nu. Le texte fait voir au lecteur les fautes de Geraint. Il déploie ici tout son aspect visuel. Convaincu de l'infidélité de son épouse, Geraint part dans des terres hostiles afin de prouver sa virilité : « I will ride forth into the wilderness » (MG 127). À cette occasion, il rompt tout lien avec la société en se débarrassant de sa bourse et en refusant de porter son armure d'apparat (GE 21-22). La quête tourne à la débâcle. Geraint a beau vaincre ses vils assaillants, il met sa vie et celle de sa compagne en danger. Ce repli sur soi est illustré dans la séquence visuelle d'Eleanor Fortescue Brickdale. Dans un premier temps, le couple apparaît entouré de ses vassaux et de ses serviteurs (EFB GE1, fig. 5), puis aux abords d'un château bien que l'illustration en question ne fasse pas directement allusion à la quête d'honneur (EFB GE3, fig. 7). Le couple traverse ensuite une vaste prairie déserte (EFB GE4, fig. 8) avant de terminer son périple dans une forêt sombre qui surplombe la vallée qu'il a précédemment parcourue (EFB GE5, fig. 9). Les personnages sont donc passés du confinement confortable du château animé à la forêt déserte où plus personne ne les regarde.

Les lieux traversés par Geraint et Enid sont inquiétants : « bandit-haunted holds, / Gray swamps and pools, waste places of the hern, / And wildernesses, perilous paths » (GE 30-32). Les alliterations en /h/, /p/, et l'assonance en /ei/ suggèrent les obstacles à affronter. Dans « In mild obedience » (JBS GE3, fig. 3), la forêt est sombre ; la lumière ne parvient pas à pénétrer jusqu'au sol. C'est un milieu hostile par l'alignement des pins dont les troncs droits suggèrent les barreaux d'une prison. En revanche, les contrées sauvages d'Eleanor Fortescue Brickdale perdent leur caractère inquiétant. Dans « They rode » (EFB GE4, fig. 8), le couple à l'épreuve traverse une prairie verdoyante le long d'un cours d'eau. Il s'agit d'un lieu domestiqué par l'homme (les saules sont taillés), et non d'un pandémonium vert, ce qui constitue un nouveau contrepoint au texte. L'artiste sous-entend peut-être que l'épreuve endurée par Geraint est plus psychologique que physique. Dans « And many past » (EFB GE5, fig. 9), la forêt est également constituée de pins et agrémentée des mêmes fougères que dans les illustrations de « Vivien ». Toutefois, les personnages ne se trouvent pas dans une forêt à cet instant précis, mais sur un chemin sous un soleil brûlant (GE 515-544). L'artiste situe les personnages dans un bois peut-être pour signaler qu'ils sont allés au tréfonds de leur mal-être. C'est ici en effet

qu'Enid explose en sanglots et que Geraint sombre dans l'inconscience totale (GE 495-519).

À l'instar de Geraint, Merlin se perd dans la forêt. Troublé par Vivien dont il a toléré la présence, le sage est envahi par un mal-être qui le pousse à « fuir » la cour selon ses propres termes (MV 295). Il va jusqu'à quitter l'Angleterre pour se réfugier au cœur de la forêt de Brocéliande : « in the wild woods of Broceliande, / Before an oak, so hollow, huge and old / It looked a tower of ivied masonwork » (MV 2-4). Le processus d'isolement social est réduit à deux images chez Eleanor Fortescue Brickdale, comme s'il était accéléré. La première illustration montre Merlin affaibli en compagnie de Vivien, une femme clairement identifiée comme dangereuse (EFB MV2, fig. 11). Jadis l'artisan de Camelot (« Merlin, who knew the range of all their arts, / Had built the King his havens, ships, and halls », MV 165-166), le sage se replie littéralement sur lui-même pour disparaître au creux d'un arbre dans « Hollow Oak » (EFB MV5, fig. 14) : « And in the hollow oak he lay as dead, / And lost to life and use and name and fame » (MV 967-968). Merlin est adossé au chêne béant dont la faille suggère l'entrée vers les enfers. Le tronc occupe les deux tiers de l'image finale et en constitue la ligne de force majeure. Merlin le bâtisseur a été terrassé par les forces de la nature.

Il ne suffit pas de montrer les protagonistes converser pour suggérer les échanges verbaux. La teneur des paroles peut être communiquée au lecteur par des gestes ou des actions symboliques. De façon réciproque, le silence emplit l'image, qu'elle dépeigne une ou plusieurs personnes. Il fait alors état de la rupture consommée entre les personnes fourvoyées et leur entourage. Pas un mot n'est échangé lorsque la dépouille d'Elaine quitte Astolat (EFB LE4, fig. 22) et va être conduite à Camelot par le fidèle serviteur muet : « Loyal, the dumb old servitor, on deck, / Winking his eyes, and twisted all his face » (LE 1137-1138). Ce dernier prend l'apparence d'un prêtre ; sa douleur indicible devient le centre de l'attention afin de mettre en exergue la consternation engendrée par la perte d'Elaine. La dépouille est ensuite observée par Lancelot, seul, au bord d'un cours d'eau paisible (EFB LE5, fig. 23). La barque est trop loin pour que le lecteur fixe son attention sur elle. Il s'arrête donc sur le chevalier qui semble figé dans ce silence aquatique.

Affecté par sa mélancolie, le sorcier se réfugie au plus profond de Brocéliande :

[...] he was mute:
So dark a forethought rolled about his brain,
As on a dull day in an Ocean cave
The blind wave feeling round his long sea-hall
In silence [...]. (MV 227-231)

Le vacarme assourdissant de la vague contraste avec le silence du personnage qui se coupe du monde, de façon visuelle et sonore. De la même manière, la forêt se fait l'écho

de l'insulte proférée par Vivien à l'encontre de Merlin, qui vient d'être réduit au silence pour toujours : « and the forest echoed 'fool.' » (MV 972). Dans « my tender rhyme » (EFB MV2, fig. 11), Vivien remplit l'espace sonore par sa parole (pour rappel, elle déclare se parer de sagesse grâce à la barbe de Merlin à ce moment précis). Le sage cache son visage et marmonne son indignation : « He spoke in words part heard, in whispers part, / Half-suffocated in the hoary fell / And many-wintered fleece of throat and chin » (MV 837-839). À y regarder de plus près, l'image n'est autre qu'une variante de « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5). La félonne est présentée comme l'opposé d'Enid, sûre d'elle, dominante, dans cet autre *locus amoenus*. Merlin, contrairement à Geraint, refuse de la voir. Le trophée s'est changé en fardeau. Si Geraint se tait pour admirer la belle Enid, Merlin baisse les yeux, ne voulant lui répondre.

À l'inverse, dans les aventures de Geraint et Enid, l'époux impose le silence : « I charge thee, on thy duty as a wife, / Whatever happens, not to speak to me, / No, not a word! » (GE 16-18). Le silence règne et les bouches sont closes¹ dans les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale et de John Byam Shaw : Geraint contemple sa femme (EFB GE1, fig. 5), Enid pose religieusement (EFB GE2, fig. 6) ou traverse la cour du château déserte (JBS GE2, fig. 2) ; le couple fait face à l'adversité (EFB GE3, fig. 7), s'embrasse (JBS GE4, fig. 4) ou chevauche en silence (EFB GE4 et JBS GE3, fig. 8 et 3). On ne perçoit que les pleurs d'Enid qui sont étouffés sous son voile (EFB GE5, fig. 9) ou les chuchotements des vassaux (EFB GE1, fig. 5). Au demeurant, c'est avant tout la suggestion du bruit des animaux qui comble l'espace sonore. Les colombes roucoulent (EFB GE2, fig. 6) tandis que les sabots des chevaux claquent sur les grands chemins (JBS GE1F, fig. 1), dans la cour pavée (JBS GE2 et 4, fig. 2 et 4) et dans les bois lorsqu'ils transportent leurs maîtres (EFB GE3, 4, 5 et JBS GE3, respectivement fig. 7, 8, 9 et 3). Le silence des personnages et les bruits de la nature soulignent le manque de communication entre les époux, puisque le problème majeur de ces derniers réside dans le fait qu'Enid n'arrive pas à communiquer avec son mari (on repense aux rumeurs) tandis que celui-ci la sermonne lorsqu'elle ose l'avertir des dangers qu'ils rencontrent en chemin².

Ainsi, les lieux et l'environnement sonore dépeints dans les illustrations transposent la rupture entre les personnages et la société. Le décor compte autant que les personnages pour suggérer leur mal-être.

¹ Nos remerciements à M. Paul Dirx pour cette suggestion à l'occasion du colloque « Les cinq sens et les textes » (Université de Lorraine, 29-31 mai 2013).

² Ingrid Ranum, « An Adventure in Modern Marriage: Domestic Development in Tennyson's *Geraint and Enid* and *The Marriage of Geraint* », *Victorian Poetry* 47 (2009) : 245.

1.3.1.2. *Un comportement inégal provoqué par le doute et la certitude : le point de vue de la victime*

Assaillis par le doute ou la certitude, les êtres changent. Ainsi, Merlin se montre tour à tour tendre ou injurieux envers Vivien. *A contrario*, Guinevere croit immédiatement à l'infidélité de son amant malgré l'amour mutuel que ces derniers se portent depuis des années¹. Sous le coup de la colère, l'amante jette à l'eau les diamants durement gagnés par Lancelot (LE 1225-1227). À l'image du sage et de la reine, Geraint, Lancelot et Elaine vivent une situation de crise. Dans les illustrations, ces tourments sont abordés du point de vue de la victime, qui apparaît plus souvent, afin de rendre la situation pathétique. Cependant, le rapport entre les personnages ne se réduit pas à celui du bourreau et de la victime.

Geraint est un homme de conviction. Il déclare à ses futurs beaux-parents que rien ne pourra entraver la confiance qu'il a en Enid :

[...] I do rest,
A prophet certain of my prophecy,
That never shadow of mistrust can cross
Between us. (MG 813-816)

Ne se fiant qu'à lui-même, il ne cherche pas avoir une explication avec sa femme lorsqu'elle semble se déclarer déloyale. Il n'est alors pas étonnant que ses alternatives soient extrêmes :

But evermore it seemed an easier thing
At once without remorse to strike her dead,
Than to cry 'Halt,' and to her own bright face
Accuse her of the least immodesty [...]. (GE 108-111)

Le courroux le ronge comme un feu : « he fain had spoken to her, / And loosed in words of sudden fire the wrath / And smouldered wrong that burnt him all within » (GE 105-107). La ressemblance des mots « word », « wrath », « wrong » et l'allitération finale en /i/ suggèrent qu'il est aveuglé de colère.

La représentation d'Enid par Eleanor Fortescue Brickdale diffère de celle donnée par John Byam Shaw. Chez l'illustratrice, l'épouse est constamment sous le joug du chevalier. Enid est représentée soit mal à l'aise (EFB GE1, fig. 5), soit rejetée (EFB GE4, fig. 8), soit en pleurs (EFB GE5, fig. 9). En comparaison, lorsqu'elle est représentée seule, Enid est paisible, qu'elle se promène dans son jardin ou qu'elle écoute l'histoire racontée par Vivien (EFB GE2 et G1, fig. 6 et 32). D'ailleurs, seule l'épouse apparaît après la mésaventure du couple. Geraint n'a donc bel et bien tiré aucune gloire de son

¹ Reed, *Perception and Design*, 79.

attitude odieuse envers sa femme dans cette séquence, en dépit des excuses qu'il a faites à Enid (GE 734-737). L'héroïne est tout simplement plus tranquille sans son mari.

Chez John Byam Shaw, Enid est montrée vampirisée par son mari dans l'illustration finale (JBS GE4, fig. 4), mais elle paraît plus détachée de ce dernier dans les autres illustrations. Qu'elle mène le destrier de Geraint au moment de leur rencontre, ou les chevaux des chevaliers félons en temps de crise conjugale (JBS G2 et 3, fig. 2 et 3), Enid est seule, droite et impassible, se contentant d'exécuter les ordres qui lui ont été transmis. Peut-être peut-on y voir une référence à la chanson de la roue de Fortune chantée par cette dernière, et qui invite au stoïcisme¹ : « Turn, Fortune, turn thy wheel and lower the proud; / Turn thy wild wheel through sunshine, storm, and cloud; / Thy wheel and thee we neither love nor hate » (MG 347-349).

L'épouse malmenée montre donc deux visages différents dans ces images, mais ceux-ci sont bien présents dans le poème. D'un côté, Enid est une victime affectée par l'attitude de Geraint (« And ever in her mind she cast about / For that unnoticed failing in herself » ; « her utter helplessness », GE 46-47 et 717). D'un autre, elle fait face à l'adversité et tient tête aussi bien à Doorm qu'à Geraint. Elle détourne ainsi le silence imposé par son mari en parvenant à avertir ce dernier d'un danger imminent en pointant son doigt vers les ennemis (GE 450-456). Le choix de privilégier l'un de ces aspects du personnage revient donc à l'illustrateur. Dans l'exemple de John Byam Shaw, la supposée victime n'est pas impuissante face à son sort. Comparer le travail des illustrateurs contribue ainsi à une meilleure appréhension du texte. Le constat est également valable dans le cas de Lancelot et Elaine.

L'idée d'opresseur disparaît dans « Elaine ». En effet, l'amour indéfectible que Lancelot porte à la reine a beau être la cause la plus directe de la mort d'Elaine, le chevalier n'a aucune intention de nuire à la Demoiselle d'Astolat.

« Two brethren » (EFB LE4, fig. 22) montre Elaine morte d'amour. Barbara Tapa Lupack et Alan Lupack font remarquer que cette image s'attarde sur le malheur qui s'abat sur la famille d'Elaine :

The final two illustrations shift the focus from Elaine to the men who mourn her passing. As Christine Poulson notes, the depiction of Elaine's grief-stricken brothers, which alludes to "the pain of the survivors and thus the selfishness and narcissism of Elaine's death wish," is an aspect of the story "not dwelt on by most artists, or by Tennyson himself, for that matter." / [...] [T]he image challenges the traditional notion that the death of a beautiful young woman is in any way romantic.²

¹ Lawrence Poston, « The Argument of the Geraint-Enid Books in *Idylls of the King* », *Victorian Poetry* 2, n° 4 (1964) : 270.

² Lupack et Lupack, *Illustrating Camelot*, 132-33. La citation est tirée de Poulson, *The Quest for the Grail*, 196.

Deux idées, menant à deux interprétations différentes, ressortent de ce commentaire. On pourrait d'abord considérer que la famille de la jeune fille est à son tour victime de Lancelot, ce que les accusations proférées par Torre, l'un des frères, confirment : « I will strike him dead, / For this discomfort he hath done the house » (LE 1064-1065). Dans l'illustration, les deux frères en rouge portent la dépouille de leur sœur tandis que le serviteur habillé de noir mène la procession, mettant en avant le drame familial. Le lit installé sur la barque est d'un violet profond et décoré de roses rouges qui rappellent qu'Elaine est morte d'amour. Il contraste avec le linceuil blanc brodé d'or recouvrant Elaine. Le lecteur notera qu'il ne s'agit pas de la housse de l'écu pourtant mentionnée dans le poème (« the silken case with braided blazonings », LE 1142). Il s'agit peut-être là d'un choix esthétique qui met en avant la perte d'une jeune fille pure et innocente.

A *contrario*, le choix de ne pas montrer la housse pourrait avoir pour but d'atténuer le lien de cause à effet entre Lancelot et la mort de la jeune fille. En effet, il est possible de considérer l'intransigeance d'Elaine, rester auprès de Lancelot ou mourir, une alternative radicale relevée par William Buckler¹, comme la cause sa perte. Ne se dit-elle pas, « [b]eing so very wilful you must die » (LE 778) ? On peut alors analyser « Two brethren » sous un autre angle, lequel rejoint le deuxième point de vue avancé par Alan et Barbara Tapa Lupack. La famille est tout autant victime de l'obstination d'Elaine. Dans ces circonstances, serait-il envisageable de voir en Lancelot une autre victime de l'inflexibilité de la jeune fille ? Après tout, il est le quatrième personnage à rendre hommage à la demoiselle dans « Farewell, fair lily » (EFB LE5, fig. 23). Habillé de rouge au même titre que les frères d'Elaine² et dans un cadre végétal similaire à l'image précédente (on retrouve les saules pleureurs et la même végétation), Lancelot regarde la dépouille d'Elaine s'éloigner de lui. Ainsi, la suite visuelle d'Eleanor Fortescue Brickdale met en image l'engrenage fatal provoqué par le mensonge de Lancelot pour faire plaisir à Guinevere. Le trio amoureux est pris dans le même piège, comme le fait remarquer James Kincaid : « The poem has one major theme, betrayal, and one major direction: the search for a cause that leads only to the recognition that there is no cause, no fault. There is no one to blame, since everyone is caught in the same trap³. » Au fur et à mesure de la

¹ Buckler, *Man and His Myths*, 111.

² Lupack et Lupack, *Illustrating Camelot*, 133.

³ Le critique poursuit ainsi : « Least of all can Elaine be blamed. The poem is so deliberately plain that explication might be mostly a matter of pointing out the obvious but for the existence of the now popular notion that Elaine herself at least shares the responsibility for her own doom. She is, one is told, overly idealistic, naive, consumed by fantasy, suicidal, willful, absurdly empirical [*sic*]. She thus is the victim of her own nature, as well as of Lancelot's guilty and dishonorable alliance with Guinevere. Such interpretations add other interesting ironies, but I think the Victorian critics were, in this case, more sensitive. Gladstone, for instance, called the poem "a new 'Maid's Tragedy,' " (p. 474) and I think he is right. Elaine is as guiltless as Aspatia. She dies only because she loves. » Kincaid, *Tennyson's Major Poems*, 187.

lecture, le statut de « bourreau » et de victime disparaît. Si Geraint et Vivien ont le mauvais rôle dans les premiers poèmes, il est impossible de l'attribuer dans « Elaine » et il en sera de même, on le verra, dans « Guinevere ».

La plupart de ces séquences visuelles donnent accès à la personnalité et aux sentiments des protagonistes, soit en se faisant l'écho du texte, soit en proposant une analyse autre. La séquence consacrée à Enid suggère que l'héroïne retrouve la paix non à la fin d'« Enid », mais dans « Guinevere ». Le traitement de ce personnage annonce ici les divergences entre les artistes et le poète. Ce constat se vérifie dans l'étude de la loyauté face à la trahison, en particulier dans la mise en image de l'adultère de la reine, qui permet de faire ressortir toutes les sensibilités des illustrateurs.

1.3.2. La loyauté et la trahison : d'un détail décoratif à l'esprit du livre

La loyauté et la trahison sont évoquées par le narrateur et les personnages, parfois de façon très explicite, mais aussi par les illustrateurs, par le biais de symboles ou de références visibles au premier regard. La rectitude est privilégiée à la trahison, bien que celle-ci reste évoquée à travers des références bibliques facilement reconnaissables pour une large part du public édouardien. Cependant, une nouvelle fois, les sentiments des personnages ne se résument pas à un rapport antinomique. La transposition des scrupules du couple adultère en est la preuve. Les tourments dépassent même le cadre des illustrations pour en imprégner l'esprit du livre illustré.

1.3.2.1. La rectitude morale à l'honneur : composition, motifs et lieux

La suggestion de la rectitude passe à la fois par la composition des images et par la représentation d'une conduite louable, comme l'obéissance ou la dévotion. Sous le trait d'Eleanor Fortescue Brickdale, Lancelot se distingue par sa droiture. Il est vrai que le narrateur précise à plusieurs reprises que le chevalier se dévoue corps et âme à sa dame (« Love-loyal to the least wish of the Queen », LE 89 et G 125). Dans le frontispice (EFB MV4F, fig. 13), il ne s'affiche pas en « ambassadeur » civil (MV 772) mais revêt son armure, ce qui lui confère un caractère droit, inflexible, accentué par le regard au loin¹. L'architecture qui l'entoure est rectiligne : les briques du mur qu'il longe, les créneaux du château et les bâtiments le joutant. Dans « But be with you » (EFB LE3, fig. 21), Lancelot rejette froidement de ses mains les avances d'Elaine en se détournant

¹ Gunther R. Kress et Theo van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (London : New York, 1996), 66. Les auteurs rappellent que la représentation du regard varie en fonction du sexe de la personne représentée : « If the Reactors in such pictures are women, they often seem to gaze into the middle distance, as if they have mentally withdrawn from their immediate surroundings. If they are men, they tend to have their eyes firmly fixed on far horizons. »

presque d'elle. Le personnage longiligne porte une tenue ornée de lignes et de quadrillages. Enfin, dans « Farewell, fair lily » (EFB LE5, fig. 23), l'amant de la reine, cette fois-ci représenté de dos, réfléchit aux ravages de son amour illégitime en voyant s'éloigner la dépouille d'Elaine. Il se tient toujours debout, et droit ; ses mains suggèrent plus la réflexion savante que la consternation, alors que le texte indique que Lancelot est assis et se parle à lui-même (LE 1378 et 1382). L'image ne transpose pas la douleur évoquée dans la phrase finale, « So groaned Lancelot in remorseful pain » (LE 1417). Dans « The remorse of Sir Lancelot »¹, la représentation de la même scène par Gustave Doré, le chevalier est représenté de loin, affecté, la tête basse, les membres ballants, au bord de la rivière, n'osant pas regarder la barque funéraire qui s'éloigne. En comparaison, l'attitude froide et distante du personnage de l'illustratrice met presque mal à l'aise le lecteur. Ce n'est finalement qu'en compagnie de la reine que Lancelot revêt le rôle d'amant attentionné. Dans « It was their last hour » (EFB G2, fig. 33), il reconforte la reine, lui parlant tendrement à l'oreille. Le sol recouvert de fleurs fait de la scène un *locus amoenus* intérieur, propice à l'intimité des amoureux. Le chevalier laisse voir son corps jusque-là caché sous son armure ou ses surchemises et ses capes. En un sens, il ne se dévoile qu'aux côtés de celle qu'il aime.

Enid partage avec Lancelot le sens de la loyauté et de la rectitude qu'elle annonce haut et fort au comte Doorm :

[...] 'by Heaven, I will not drink
Till my dear lord arise and bid me do it,
And drink with me; and if he rise no more,
I will not look at wine until I die.' (GE 663-666)

L'abondance visuelle des « i » marque l'affirmation de soi, en référence au pronom « I », lequel résonne par l'assonance des /i/ longs et courts. Cette rectitude s'exprime aussi dans les différents portraits qui sont consacrés à Enid, qu'ils soient exécutés par Eleanor Fortescue Brickdale ou John Byam Shaw. Le portrait d'apparat (EFB GE2, fig. 6) repose sur les lignes droites (le muret, les fleurs, la bordure du jardin, les rosiers et les plis de la robe) et l'on constate une certaine symétrie dans la répartition des éléments. Les fleurs et les oiseaux se tiennent de chaque côté de l'héroïne, elle-même placée au milieu de l'illustration ; son collier, sa guimpe et sa tenue tombent impeccablement sur sa personne. Il en est de même dans le portrait de genre de la jeune femme par John Byam Shaw (JBS GE2, fig. 2). On a déjà remarqué sa silhouette rigide ; elle s'inscrit dans un paysage également composé de nombreuses lignes qui structurent la cour du château délabré et le puissant destrier, notamment au travers de l'équipement équestre rouge. La jeune fille au port de tête altier et le destrier forment les éléments les plus solides de l'image par leur

¹ Alfred Tennyson, *Elaine* [1859], illustré par Gustave Doré (London : E. Moxon and Co., 1867).

verticalité et leur horizontalité respectives. Les mésaventures d'Yniol ou les exploits de Geraint sont ici ignorés au profit de l'image de fiabilité de ces deux êtres. La dame mène le destrier dans « Enid » (JBS GE2, fig. 2) et les trois chevaux des chevaliers félons dans « In mild obedience » (JBS GE3, fig. 3) d'une main de fer dans un gant de velours.

Il se trouve justement que Geraint associe le cheval à la loyauté ou à la trahison : « 'Horse and man,' he said, / 'All of one mind and all right-honest friends! » (GE 483-484). En outre, le narrateur met régulièrement à l'honneur la fidélité de l'épouse et du destrier. Ce rapprochement se met en place dès la rencontre des futurs époux, lorsqu'Yniol demande à sa fille d'emmener la monture de Geraint aux écuries (MG 370-371). Le duo ne quitte jamais Geraint dans sa quête. Tandis qu'Enid pleure le sort de son mari, le destrier hennit de désolation : « the great charger stood, grieved like a man » (GE 535). La monture est inséparable du couple captif de Doorm (« His gentle charger following him unled », GE 570). Lors de la réconciliation des époux, le cheval exprime même sa joie (« neighed with all gladness as they came », GE 754). Avant d'être embrassée par son mari, Enid baise le front du cheval : « she / Kissed the white star upon his noble front, / Glad also » (GE 755-557). John Byam Shaw exploite cette complicité. Précédemment identifié comme le fil directeur de la séquence visuelle pour symboliser les retrouvailles du couple, le cheval est constamment mis au premier plan avec Enid (JBS GE2, 3 et 4, fig. 2, 3 et 4). Si « Enid » (JBS GE2, fig. 2) et « In mild obedience » (JBS GE3, fig. 3) montrent les chevaux se soumettant à la douce héroïne, elles rappellent également l'obéissance inconditionnelle d'Enid à son père et à son mari. Enfin, on remarquera le regard complice que le cheval lance au lecteur dans « Kiss'd her climbing » (JBS GE4, fig. 4), faisant de lui le troisième élément du couple. Quant à Enid, elle est désormais « élevée » pour sa fidélité. En quelque sorte, l'obéissance du cheval va de pair avec la mansuétude d'Enid, tout comme l'espièglerie de l'animal (on pourrait presque parler d'humanité) rejoint la bonté de la jeune femme.

La douceur qui émane d'Elaine dans l'illustration éponyme (EFB LE1, fig. 19) est une synthèse de tous ces éléments. « Elaine » est l'image de la loyauté, même dans l'illusion. La jeune fille candide, on l'a déjà constaté, incarne la bienveillance dans un environnement composé de nombreuses lignes de force, mais la chambre impeccable tout comme son application à la tâche révèlent sa rectitude. Elaine prend soin de l'écu comme elle prendra plus tard soin du chevalier blessé. Cette image est en quelque sorte le pendant inversé de « My tender rhyme » et « Hollow oak » qui illustrent la trahison de Vivien (EFB MV2 et 5, fig. 11 et 14). Si la jeune fille est seule, elle reste en contact avec celui qu'elle aime en se mettant à son service avec discrétion et humilité. Ainsi, « Elaine » constitue une sorte de transition rassurante pour le lecteur, lequel a terminé « Vivien » sur une image finale de trahison.

Enfin, Jessie M. King rend également hommage à la constance de la Demoiselle d'Astolat. Toutefois, contrairement aux images d'Eleanor Fortescue Brickdale qui mettent en exergue la disparition progressive d'Elaine dans des scènes où les personnages s'activent (l'élaboration de la housse, la mise en sécurité de l'écu, la déclaration, l'embarquement de la dépouille, la barque qui s'éloigne), celles de Jessie M. King sont statiques. Lancelot est inconscient (JMK LE2, fig. 16) ; la Demoiselle d'Astolat rêve devant le bouclier (JMK LE1F, fig. 15), écoute distraitement Gawain (JMK LE3, fig. 17) et s'agenouille devant Lancelot pour lui remettre le bouclier (JMK LE4, fig. 18). Rien ne surgit des images, rien n'en dépasse non plus à la différence de la séquence de son homologue (le père d'Elaine témoin de la déclaration d'amour de sa fille, la dépouille d'Elaine qui apparaît progressivement, portée par ses deux frères, EFB LE3 et 4, fig. 21 et 22). De surcroît, à l'exception de « Then came the hermit out » (JMK LE2, fig. 16), les lieux dépeints sont sensiblement similaires, qu'il s'agisse de la chambre de la jeune fille (JMK LE1F, fig. 15) ou du boudoir dans lequel elle reçoit les chevaliers (JMK LE3 et 4, fig. 17 et 18). Elaine est toujours placée à droite regardant vers la gauche ; seul son regard et sa position changent : elle fait fi de Gawain mais rend hommage à Lancelot (JMK LE3 et 4, fig. 17 et 18). Dans « And gave the naked shield » (JMK LE4, fig. 18), Elaine ne s'est pas relevée en signe de dévotion. Ce statisme renforce l'effet recherché tout au long de la séquence, à savoir la célébration de la constance de la Demoiselle d'Astolat qui attend Lancelot, comme figée. Ainsi, la dévotion ne transparaît par seulement par l'apparence physique des personnages dans le cadre d'une seule image. Leur environnement et leur attitude tout au long d'une séquence donnent autant d'indices à ce propos.

1.3.2.2. Les références bibliques

Ancrés dans la culture européenne depuis des siècles, les symboles religieux les plus courants sont facilement reconnaissables pour un large public édouardien¹. Employées pour évoquer la rectitude du cœur dans les *Idylls*, ces références sont ici peu variées et communes à tous les illustrateurs. Encore faut-il s'assurer qu'elles soient également présentes dans les différents poèmes. Vivien, Elaine et les amants royaux retiendront ici l'attention.

Dans « Vivien », les références à la Chute sont récurrentes². Dans le vers « There lay she all her length and kissed his feet » (MV 217), il ne fait aucun doute que Vivien est

¹ Il convient cependant de nuancer ce propos. Par exemple, les clients des artistes préraphaélites appartenaient généralement à la classe moyenne protestante, laquelle n'était pas toujours familière de certaines traditions visuelles catholiques. Michael Alexander, *Medievalism: The Middle Ages in Modern England*, New Haven, Yale University Press, 2007, 137.

² William W. Bonney, « Torpor and Tropology in Tennyson's "Merlin and Vivien" », *Victorian Poetry* 23, n° 4 (1985) : 351.

l'incarnation du serpent qui s'agrippe au talon de l'homme, ici Merlin, pour le blesser¹. Le narrateur évoque la morsure du serpent lorsque Vivien s'adonne à la calomnie (« faintly-venomed points / of slander » (MV 170-171). De même, l'ouvrage de Merlin que Vivien désire ardemment se procurer pour avoir accès à la connaissance n'est pas sans rappeler la curiosité d'Ève², ce que Merlin ne manque pas de lui faire remarquer : « this vice in you which ruined man / Through woman the first hour » (MV 360-361). William Bonney note aussi de nombreuses références à *Paradise Lost*. On y retrouve la tempête ; Vivien ne cesse de se comparer et d'être comparée à des petits animaux ainsi qu'à des insectes (« rat », « kitten », « summer fly », « gnat », MV respectivement 110, 175, 256 et 368) à l'instar de Satan incarné en crapaud³. Enfin, Vivien a recours à la flatterie et à ses charmes⁴ (« a robe / Of samite without price, that more exprest / Than hid her, clung about her lissome limbs », MV 219-221) pour parvenir à la chute de l'homme. Les références religieuses sont donc partagées par le narrateur et Merlin.

Les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale sont aussi très explicites à ce propos. On se souvient des pommes auxquelles Vivien est intimement associée dans « At which the King had gazed » (EFB MV1, fig. 10), mais également du serpent qui se glisse entre les herbes, presque imperceptible, vers sa proie, dans la forêt luxuriante (EFB MV2, fig. 11), ou bien encore de la chevelure rousse et serpentine ornée de la pierre de Lucifer. L'illustratrice revient à deux reprises sur la flagornerie incessante de la courtisane dans deux images qui se suivent, « At which the King had gazed » et « My tender rhyme ». Si l'on comprend que le roi se soit détourné de ce personnage visiblement dangereux avec sa peau de tigre, on peut également concevoir que Merlin ait pu, dans un moment de faiblesse, être attiré par la charmante figure de Vivien dans la seconde image. Le texte et les images sont donc symétriques et reprennent en cœur la menace que constitue la courtisane.

Du reste, le texte choisi pour cette édition illustrée revêt une grande importance. Le poème est amputé des cent quarante vers (de 6 à 146) que le poète a composés entre 1872 et 1874, et qui ont été publiés en 1874⁵. Ce passage revient sur les origines de Vivien. Le personnage y acquiert une très légère touche d'humanité, puisque l'on apprend que la jeune fille, orpheline de naissance, a été élevée par le perfide et déviant Roi Mark. Vivien ne pouvait donc que mal tourner⁶, ce qu'elle-même admet : « I loved thee

¹ Rosenberg, *The Fall of Camelot*, 114.

² Taylor, « Re-Vamping Vivien », 71. Voir également Thomas P. Adler, « The Uses of Knowledge in Tennyson's *Merlin and Vivien* », *Texas Studies in Literature and Language* 11, n° 4 (1970) : 1398.

³ Bonney, « Torpor and Tropology », 352. On en profitera pour rappeler que Merlin a été conçu par une religieuse et un incubé. À ce propos, voir Goodrich, « The Erotic Merlin », 96.

⁴ Adler, « The Uses of Knowledge », 1398.

⁵ Pfordresher, « Introduction », 26 et 52.

⁶ Taylor, « Re-Vamping Vivien », 68.

first, / That warps the wit » (MV 60-61). En omettant ce passage, l'éditeur laisse le lecteur se concentrer sur toute la perfidie du personnage en action sans en connaître ses motivations. Vivien devient un être malveillant par essence, sans aucun autre but que d'anéantir gratuitement les autres, ce que constate Thomas Hoberg : « [...] she brings no indication that she will bring this new and hard-won power to bear on that situation. In this idyll, at least, she remains a witch for witchery's sake »¹. Au même titre que le poète et l'illustrateur, l'éditeur contribue à faire de Vivien un être abject.

Les références religieuses dans « Elaine » à l'égard de l'héroïne tiennent plus de la vénération païenne que de la dévotion chrétienne. Sa dévotion envers Lancelot est l'objet de toute une série de métaphores :

[...] but the meek maid
Sweetly forbore him ever, being to him
Meeker than any child to a rough nurse,
Milder than any mother to a sick child,
And never woman yet, since man's first fall,
Did *kindlier* unto man, but her deep love
Upbore her [...]. (LE 850-856, nos italiques)

À la différence de Vivien qui représente Ève, Elaine incarne la bonté mariale grâce à la répétition et la dérivation de l'adjectif « meek » et la référence à la Chute. L'accumulation des comparatifs de supériorité (nos italiques) alternés avec les allitérations en /i/ ou /3:/ donne l'image rassurante d'une personne constamment présente.

On retrouve quelques références mariales ou christiques dans les illustrations. Dans « Elaine » (EFB LE1, fig. 19), l'héroïne porte une robe immaculée. Le lys blanc, symbole de la virginité², est planté dans le jardin de « But to be with you » (EFB LE3, fig. 21), puis déposé auprès de la dépouille par l'un des frères (LE 1148) dans « Two brethren » (EFB LE4, fig. 22). Dans « Kiss'd the hand » et « And gave the naked shield » (JMK LE3 et 4, fig. 17 et 18), Jessie M. King incorpore une colombe de l'esprit saint de chaque côté de la fenêtre devant laquelle Elaine se tient quand Gawain, le séducteur éconduit, et Lancelot, l'homme de ses rêves, prennent congé d'elle.

Toutefois, l'admiration portée au chevalier relève plutôt de la dévotion païenne puisque Lancelot devient un dieu solaire pour Elaine, « [r]apt on his face as if it were a God's » (LE 354). Les soins apportés à l'écu s'apparentent à de l'idolâtrie. La jeune fille souhaite être réveillée par la réverbération du soleil sur le bouclier dont elle a la garde, « [w]hich first she placed where morning's earliest ray / Might strike it, and awake her with the gleam » (LE 5-6). Elaine, telle une prêtresse, est investie d'une noble mission depuis sa tour, laquelle devient le saint des saints : « Elaine, the lily maid of

¹ Thomas Hoberg, « Duessa or Lilith: The Two Faces of Tennyson's Vivien », *Victorian Poetry* 25, n° 1 (1987) : 18.

² Classen, *Worlds of Sense*, 20.

Astolat, / High in her chamber up a tower to the east / Guarded the *sacred* shield of Lancelot » (LE 2-4, nos italiques). Jessie M. King prolonge cette référence au culte solaire. Elaine adopte une attitude respectueuse proche de la vénération lorsqu'elle découvre et admire le bouclier du chevalier à la lumière du jour près de la fenêtre dans « Stript off the case » (JMK LE1F, fig. 15). Avec son ruban noué autour de la tête et sa tenue ample immaculée, l'héroïne ressemble plus à une vestale qu'à une demoiselle médiévale. On retrouve cette vénération lorsque Lancelot apparaît pour récupérer son écu dans « And gave the naked shield » (JMK LE4, fig. 18). Elaine ne s'est pas relevée en signe de dévotion, comme arrêtée dans sa gémulation. Certains éléments se retrouvent, dans une moindre mesure, dans les deux illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale qui montrent Elaine prenant soin du bouclier. Dans « Elaine » (EFB LE1, fig. 19), l'écu est bien placé de sorte que la lumière se réverbère dessus. Le lecteur découvre l'objet de la vénération lorsqu'Elaine le porte de face, tel un objet sacré montré lors d'une procession, dans « To her tower » (EFB LE2, fig. 20). Les couleurs de l'arme éclatent sur la robe immaculée. Au demeurant, il semble que la loyauté d'Elaine soit davantage suggérée par des références chrétiennes dans les illustrations d'Eleanor Forstecue Brickdale, tandis que Jessie M. King exploite davantage le rituel solaire évoqué dans le poème. On reviendra sur cet élan mystique propre à l'illustratrice écossaise dans la troisième partie de cette étude.

Arthur est le défenseur attitré des valeurs spirituelles et chrétiennes tout au long des poèmes. Les références à Dieu et au Christ ponctuent son monologue final dans « Guinevere » (« this land of Christ » et « uphold the Christ », pour n'en citer que quelques unes, respectivement G 428 et 467). Il est le représentant de Dieu sur terre lorsqu'il accorde son pardon à la reine (« I forgive thee, as Eternal God / Forgives: do thou for thine own soul the rest », G 541-542). Il l'absout (« the waving of his hands that blest », G 580).

L'adultère est proscrit par le code de la chevalerie, la société médiévale¹ et évidemment l'Église. Le mot qui revient le plus souvent pour qualifier cette relation est « sin » ainsi que ses dérivatifs. Il apparaît régulièrement dans « Guinevere », d'abord le plus souvent dans la bouche d'Arthur (« sin », G 452, 484, 485, 497 et 540 ; « sinned » G 452, 488, 540 et 551), puis dans celle de la reine (« sin », G 608, 616 et 631), et enfin dans celle de la novice (« sinful », G 268 et 351). Dans chacun de ces emplois, le péché est directement attribué à Guinevere qui, par ailleurs, incarne le mal : « wicked Queen », « her wickedness » et « disloyal life » (G 207, 209 et 217). Cependant, Lancelot n'échappe pas à la condamnation de la novice (« This evil work of Lancelot and the

¹ P.J.C. Field, « Introduction », in Thomas Malory. *Le Morte Darthur: The Seventh and Eight Tales*, éd. P.J.C. Field (London : Hodder and Stoughton, 1978), 14 et 20.

Queen » et « The most disloyal friend in all the world », G 305 et 338). Le père d'Elaine fait une allusion au fruit du péché lorsque sa fille souhaite remettre le diamant à Lancelot : « I think this fruit is hung too high / For any mouth to gape for save a queen's » (LE 769-770). D'ailleurs, l'amour illicite entre le meilleur chevalier d'Arthur et la reine est une « honte » pour le Sire d'Astolat (LE 1076). Enfin, la novice parle d'un temps jadis où la nature et les esprits communiaient avec l'homme avant l'arrivée de la reine (G 230-268) et qui n'est pas sans rappeler le jardin d'Eden : « the land was full of signs / And wonders ere the coming of the Queen » (G 230-231). La jeune fille parle d'une nature abondante dans laquelle les hommes et des créatures merveilleuses célèbrent dans la joie l'avènement d'Arthur (G 232-268). Toutes ces allusions proviennent des personnages, alors que celles du narrateur sont bien plus rares. Il précise simplement que Lancelot meurt en « homme saint » (LE 1418)¹.

Les illustrations semblent s'appuyer sur les propos des personnages pour évoquer l'adultère. Dans « It was their last hour » (JBS G1F, fig. 28), un œil averti reconnaît Ève invitant Adam à croquer le fruit de la connaissance sur le vitrail à l'arrière-plan. Guinevere est la tentatrice qui a provoqué l'anéantissement d'un royaume harmonieux, entraînant Lancelot dans sa chute. L'ange sonnait l'heure du jugement apparaît dans le vitrail de « It was their last hour » (FH G2, fig. 39) et dans l'une des sculptures de « None with her » (JMK G1F, fig. 24). Le couple, et plus particulièrement la reine, est désormais face à ses responsabilités. Toutefois, dans cette deuxième illustration, l'ange est juste en-dessous de la petite novice ; peut-être l'artiste fait-elle allusion au jugement que la religieuse émet à propos de la reine. En effet, on retrouve ce même symbole dans la dernière rencontre du couple royal, « Golden Hair » (JMK G3, fig. 26). L'ange pourrait cette fois-ci être associé à Arthur qui dénonce l'adultère et ses conséquences. De la même manière, l'ange apparaît dans le cul-de-lampe du poème illustré par Florence Harrison (fig. 56). Dans cette vignette, Guinevere, pénitente, s'adonne aux tâches du couvent. En incorporant l'ange dans le vitrail, l'illustratrice donne l'impression que Dieu seul sera en mesure de la juger le moment venu².

¹ Jerome Buckler relève quelques références à *Paradise Lost*, comme les jacinthes du jardin d'Eden, qui sont mentionnées dans la rencontre entre Lancelot et Guinevere (G 387). On se hasarderait à penser que la reine traverse des terres gastes dans sa fuite (« by glimmering waste and weald », G 127). Gray, *Thro' the Vision of the Night*, 58.

² Le temps de l'innocence a été illustré par trois des quatre artistes. Dans « Before the coming » (EFB G3, fig. 34), le petit peuple des fées évolue insouciant dans une nature luxuriante. Il est observé par le père de la novice dans « The flickering fairy-circle » (FH G3, fig. 40). Dans ces représentations, la nature est fertile et festive, mais rien de spécifiquement divin ne s'en dégage. Enfin, « From the sea » (JBS G2, fig. 29) ne rappelle en rien le jardin d'Eden avec ses monstres marins émergeant de la mer en furie. Au demeurant, ces images sont plus en rapport avec la question des souvenirs et du passé ainsi que de la *fantasy*, thèmes sur lesquels on reviendra plus longuement dans la troisième partie.

Les références bibliques concernent donc davantage Guinevere que Lancelot. Les reproches ne peuvent que s'abattre sur la reine dans la mesure où elle reste en Angleterre alors que Lancelot a quitté l'île. Pourtant, le chevalier contribue à sa façon à la chute du royaume. Il repousse sans cesse le moment fatidique des adieux, demandés par Guinevere, malgré la culpabilité qui le ronge à la fin d'« Elaine » :

'O Lancelot, get thee hence to thine own land,
For if thou tarry we shall meet again,
And if we meet again, some evil chance
Will make the smouldering scandal break and blaze
Before the people, and our lord the King.'
And Lancelot ever promised, but remained,
And still they met and met. Again she said,
'O Lancelot, if thou love me get thee hence.' (G 88-94)

Au lieu de cause à effet que Guinevere avance, Lancelot répond par la promesse non tenue et la répétition. De plus, lorsque le couple clandestin est découvert, Lancelot demande à la reine de le suivre (G 112-114). Les derniers rebondissements de leur amour indiquent clairement que les torts sont partagés. Les illustrations, comme les personnages accusateurs de Guinevere, proposeraient alors une image réductrice de la reine, celle de la tentatrice, au même titre que Vivien. Néanmoins, se contenter de recenser le nombre de références bibliques négatives associées à la reine pour conclure à sa malveillance ne signifie pas que le personnage est entièrement mauvais, ce que l'étude vestimentaire précédente a déjà souligné. Guinevere est un personnage complexe dont les qualités seront évoquées plus en détail ultérieurement, notamment en étudiant « The Defence of Guenevere », le poème arthurien de William Morris, dans la deuxième partie de ce travail.

Ainsi, les références religieuses sont explicitement mentionnées par le narrateur et les personnages dans « Vivien » et, dans une moindre mesure, dans « Elaine ». En revanche, elles reviennent exclusivement dans la bouche des protagonistes de « Guinevere ». Ces deux derniers poèmes ont la particularité d'être composés de nombreuses opinions et de sous-entendus. Le narrateur n'est plus le seul à juger de ce qui est bien ou mal. Les voix des personnages semblent primer dans les transpositions de « Guinevere », même si, on le verra dans le chapitre suivant, elles ne représentent qu'un point de vue parmi d'autres. Au demeurant, transposer les mots d'un personnage ne signifie pas que l'illustrateur adhère à cette opinion. Guinevere et Lancelot ne sont pas dénués de scrupules dans les poèmes et le tourment de leurs âmes est transposé avec une certaine empathie.

1.3.2.3. Les scrupules de l'adultère : l'apport du paratexte

Gérard Genette définit le paratexte éditorial comme « toute cette zone du péri-texte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement, de l'édition »¹. Pour le critique, c'est le « lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés »². Dans cette étude, on verra que les éléments précédant le texte (couverture, pages de faux-titre et de titre...) influencent considérablement la perception que le lecteur a des scrupules des amants. L'éclairage qu'ils apportent contrebalance les motifs de l'adultère étudiés à l'instant, en particulier dans le cas de la reine.

Avant la mésaventure d'Astolat, Lancelot est insensible aux rumeurs d'adultère (LE 109-110). Il cherche même à les relativiser en rappelant que son dévouement pour la reine est célébré dans des chansons d'amour courtois (LE 110-116). Le chevalier souffre pourtant bien de sa trahison, car il est partagé entre son amitié pour le roi et la sincérité de ses sentiments pour la reine : « The shackles of an old love straitened him, / His honour rooted in dishonour stood, / And faith unfaithful kept him false » (LE 870-872). Lancelot est esclave de son amour comme en témoigne le champ lexical de la prison, une impression que le chiasme final renforce. Ses chaînes le marquent dans sa chair : « The great and guilty love he bare the Queen, / In battle with the love he bare his lord, / Had marred his face, and marked it ere his time » (LE 244-246). À l'issue d'« Elaine », il comprend enfin que sa relation nuit à sa réputation et à l'estime qu'il a de lui-même (« These bounds that so defame me », LE 1410).

Sécolène Le Men rappelle l'importance du frontispice, l'image « sur le seuil »³ :

[E]n tant qu'énoncé, le frontispice, tout à la fois prologue, prolepse et synthèse récapitulative des matières, peut être comparable à un sommaire synoptique, à une 'image de mémoire' qui, par anticipation, énonce visuellement sur une seule planche les matières que le texte va, de page en page, développer.⁴

Son rôle prend tout son sens dans les ouvrages illustrés de John Byam Shaw et Eleanor Fortescue Brickdale. Dans « It was their last hour » (JBS G1F, fig. 28), le lecteur est immédiatement plongé dans une histoire d'adultère. Lancelot a déposé son épée sur une table au premier plan : il a relégué le code d'honneur de la chevalerie au second plan pour vivre son histoire d'amour. L'épée devient le symbole de la trahison. On la retrouve

¹ Gérard Genette, *Seuils* (Paris : Éditions du Seuil, 1987), 20.

² *Ibid.*, 8.

³ Yves Peyré, *Peinture et Poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000* (Paris : Gallimard, 2001), 56.

⁴ Sécolène Le Men, « Introduction : Iconographie et illustration », in *L'Illustration : Essais d'iconographie : Actes du séminaire CNRS (GDR 712), Paris, 1993-1994*, par Maria Teresa Caracciolo et Sécolène Le Men (Paris : Klincksieck, 1999), 11.

d'ailleurs dans « It was their last hour » (FH G2, fig. 39). Certes, l'épée est encore à la ceinture de Lancelot, mais il la porte alors qu'il embrasse passionnément la femme de son roi. Cependant, il existe une différence de taille entre ces deux versions de la même scène. Dans le frontispice de John Byam Shaw, le poids de la culpabilité pèse sur Lancelot. L'attitude lasse des amants constitue un contrepoint au texte puisque les personnages ne s'emportent pas (mais des adieux peuvent être déchirants sans être passionnés), comme s'ils étaient conscients de leur amour sans issue. La lumière crépusculaire de la pièce accentue cette impression. En outre, la tête de Lancelot se situe entre deux vitraux qui représentent des armoiries et la tentation du fruit défendu, symboles de son service au roi et de sa trahison. Son regard se dirige soit dans le vide, soit vers l'épée abandonnée. Un sentiment de culpabilité émane indénablement de ce frontispice et il se diffuse jusqu'à la dernière image du livre représentant Guinevere repentante (JBS G4, fig. 31).

Le frontispice d'Eleanor Fortescue Brickdale, « Sir Lancelot » (EFB MV4F, fig. 13), est une scène tirée de « Vivien » dans laquelle le sage revient sur la rumeur d'adultère royal. Il raconte comment Guinevere se serait méprise sur Lancelot, qu'elle pensait être le roi : « she watched him from her walls. / A rumour runs, she took him for the King, / So fixt her fancy on him: let them be » (MV 773-775). Le frontispice se distingue de toutes les autres illustrations du livre, car il s'agit de la seule image qui présente d'aussi près le visage d'un personnage. On a déjà souligné que le choix de représenter Lancelot à cet instant est particulièrement significatif ; le chevalier n'a pas encore péché puisqu'il n'a pas fait la connaissance de la reine. Lancelot est comme coupé du monde (l'arrière-plan est flou) ; il est un homme à part qui va jouer un rôle déterminant tout au long de l'ouvrage. Ce frontispice fait alors office de double introduction. D'une part, il s'agit d'une introduction au personnage en tant que chevalier (il porte l'armure), à la fois guerrier et homme d'honneur, dont la ligne de conduite est résumée par P.J.C. Field :

Knighthood, according to the theory, was not a mere social condition of certain adult males in society trained and equipped for war; it was an *Order* in society comparable to the priestly order and bringing its members both privileges and responsibilities. [...] He should have a wide range of virtues besides the feudal chivalric ones—notably humility, temperance, pity, chastity and wisdom.¹

D'autre part, l'image introduit l'élément perturbateur qui va contribuer à la chute du royaume, dès que le regard de la reine se posera sur lui. Le frontispice est donc particulièrement ambivalent, mais, en choisissant d'illustrer cette anecdote (l'amour sur le point de surgir), l'artiste remonte aux origines d'un amour sincère et déterminant dans l'intrigue.

¹ Field, « Introduction », 13. L'emphase est de l'auteur.

Les éléments iconographiques non figuratifs ou sans rapport direct au texte sont tout aussi aptes à suggérer les scrupules des personnages. Par exemple, les couvertures racontent autant qu'un texte. Certes, celles des ouvrages illustrés par John Byam Shaw et Jessie M. King ne sont pas vraiment en rapport avec le thème de la trahison ou de la loyauté. La première est d'inspiration celte avec ses oiseaux entrelacés ; la page de titre est décorée d'une lyre dans laquelle s'est entrelacée une rose (fig. 46). Le symbole porte sur la poésie et non sur l'intrigue. La couverture des ouvrages de Jessie M. King représentent le titre encadré par un rosier couvert de fleurs et d'épines, lesquelles suggèrent une histoire sentimentale douloureuse (fig. 45). En revanche, la couverture décorée par Eleanor Fortescue Brickdale est composée d'une multitude de cœurs dédoublés surmontés d'une couronne ; une épée auréolée est placée au centre (fig. 47)¹. On peut considérer que les cœurs enlacés représentent les deux amants ; la couronne rappelle le statut politique de la reine ainsi que le mari et suzerain trahi ; l'épée symbolise l'autorité d'Arthur et l'ordre de la chevalerie bafoués ; enfin, l'auréole rappelle l'importance des préceptes religieux. Le conflit des valeurs est bien présent. Il est réitéré dans la deuxième de couverture, les pages de faux-titre et la page de titre par le réemploi de ces symboles (fig. 49)².

À l'inverse de son amant, Guinevere est dans un premier temps plus affectée par les rumeurs que par son comportement :

'[...] [T]he crowd
Will murmur, "Lo the shameless ones, who take
Their pastime now the trustful King is gone!"
Then Lancelot vext at having lied in vain:
'Are you so wise? ye were not once so wise,
My Queen, that summer, when ye loved me first.
Then of the crowd ye took no more account
Than of the myriad cricket of the mead [...].' (LE 99-106)

¹ Sur la tranche du livre d'une autre édition toujours publiée chez Hodder and Stoughton (c. 1911) qui ne contient cependant que 12 illustrations, l'épée est désormais auréolée d'une tige de roses Tudor (il s'agit très certainement d'une production de l'illustratrice). L'amour est ici au cœur des conflits de loyauté. « *Idylls of the King. Illustrated in colour by Eleanor Fortescue Brickdale.* par TENNYSON, ALFRED: Hodder and Stoughton. n.d. ca 1912. - PROCTOR/THE ANTIQUE MAP & BOOKSHOP », site marchand, Abebooks, consulté le 21 mai 2015, <http://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=13161592181&searchurl=kn%3Deleanor+fortescue+Brickdale%26tn%3Didylls%26n%3D100121503>.

² Dans une autre édition de l'ouvrage, probablement une réimpression (qui contient 12 images), la couverture et la page de titre ont changé. La couverture est ornée du cimier du roi Arthur (un dragon) et de son écu sur un fond floral rappelant les tapisseries médiévales. La page de titre n'est pas sans rappeler le style de Jessie M. King, car chaque mot du titre est séparé par un point stylisé, et le cadre est composé d'une guirlande de perles. Peut-être cette image a-t-elle été réalisée par Eleanor Fortescue Brickdale, car on retrouve des roses Tudor employées dans la couverture de l'édition mentionnée ci-dessus. Elle est également ornée de lions. En somme, la question de l'amour a été écartée au profit d'une histoire de chevaliers. « *IDYLLS OF THE KING* par TENNYSON, Alfred Lord: - Antic Hay Books », consulté le 21 mai 2015, <http://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=14691441387&searchurl=kn%3Deleanor+fortescue+Brickdale%26tn%3Didylls%26n%3D100121503>.

La menace que représente Modred la pousse à mettre fin à sa liaison. Son adultère lui donne mauvaise conscience : « even the clear face of the guileless King, / And trustful courtesies of household life, / Became her bane » (G 84-86). Elle parle d'ailleurs ouvertement de son péché : « Mine is the shame, for I was wife, and thou / Unwedded » (G 118-119).

Les paratextes de Jessie M. King et de Florence Harrison donnent une image très différente de la façon dont Guinevere appréhende sa culpabilité. « None with her » (JMK G1F, fig. 24) montre les remords de la reine après avoir quitté Camelot et anticipe d'une certaine façon ceux qu'elle aura après le départ du roi. En effet, la petite novice réapparaît à la fin du poème pour reconforter la reine en compagnie des autres religieuses (« she wept with these », G 662).

À première vue, le frontispice de Florence Harrison donne également le ton. « Queen Guinevere had fled the court » (FH G1F, fig. 38) montre la reine sous son plus mauvais jour ; la fugitive se dérobe à ses responsabilités après avoir été prise en faute. Toutefois, il est tout à fait légitime de se demander si elle ne fuit pas ses assaillants, tel un animal traqué. En effet, tout le paratexte tend à montrer que Guinevere n'est pas une pécheresse sans scrupule. À l'intérieur de l'ouvrage, sur la deuxième de couverture (fig. 52), la reine pensive observe Camelot depuis la forêt stérile. Recueillie avec ses mains jointes, elle est consciente que sa faute pourrait anéantir le royaume. Sur la couverture du livre (fig. 51), le prénom de la reine est en lettres capitales dans un cartouche lesté de cœurs enchaînés. L'héroïne apparaît en majesté, la tête relevée, portant à sa poitrine une épée. Elle est en souffrance, car elle supporte à la fois le poids de son amour et de ses contraintes royales. De petites flammes se consomment autour d'elle. Sa robe est également ornée de fruits de la passion. En somme, la reine se délecte certes de l'amour physique de Lancelot, mais son esprit n'en reste pas moins ravagé par les scrupules.

La page de titre offre une sorte de répit au lecteur (fig. 53). Des cœurs encadrent le titre de l'ouvrage. Les cœurs, lieux communs de l'amour, se retrouvent parsemés dans « It was their last hour » (FH G2, fig. 39). La relation entre Lancelot et Guinevere n'est pas un sordide adultère, mais une histoire d'amour authentique¹. Toujours dans la page de titre, le cadre dans lequel le nom de l'artiste est inscrit est un rosier stylisé composé d'épines sur lequel Guinevere s'appuie. Elle apparaît sous les traits d'une reine plus juvénile, telle une Raiponce songeant à son bien-aimé. Cet amour va pourtant bientôt blesser de nombreux protagonistes, elle incluse. Cependant, le bandeau du poème qui suit

¹ On retrouve d'ailleurs ce symbole de l'amour sincère dans « It was their last hour » et « Elaine » sur la couverture des lits de Guinevere et d'Elaine (EFB G2 et EFB LE1, fig. 33 et 19). Bien que très opposées, ces femmes aiment profondément le même homme.

cette page rappelle impitoyablement au lecteur que la reine n'a pas le droit à la candeur amoureuse (fig. 55). Guinevere apparaît dans la même position que sur la couverture, en martyr de son amour. Cette fois-ci, la situation a empiré, car elle est emprisonnée par le rosier épineux. L'accumulation de tous ces éléments à la fois décoratifs et figuratifs montre que la reine est consciente de la portée de son amour sur la société arthurienne.

Les paratextes éditoriaux apportent au lecteur un regard supplémentaire précieux, voire déterminant, sur les personnages de l'œuvre qu'ils présentent. Dans le cas de Guinevere, ils relativisent sa responsabilité dans la chute du royaume en rappelant son amour déchirant. À l'exception du paratexte du livre illustré par John Byam Shaw, centré sur la poésie lyrique, celui des autres ouvrages anticipent le contenu des poèmes à des degrés divers. Chez Jessie M. King, la même couverture (celle dont le titre est encadré par un rosier) est employée indifféremment pour les ouvrages *Elaine* et *Guinevere*, mais le thème de l'amour douloureux est présent dans les deux (fig. 45). Ceux de Florence Harrison et d'Eleanor Fortescue Brickdale restituent avec davantage de détails le conflit des loyautés.

En outre, les paratextes démontrent que le nombre de poèmes des *Idylls* que contient un ouvrage est un critère d'analyse parfois trompeur. La publication d'un seul poème sur quatre, comme dans le livre illustré de Florence Harrison, ne rend pas le volume moins intéressant dans l'appréhension de la thématique choisie. Si l'ouvrage illustré d'Eleanor Fortescue Brickdale brille par sa richesse paratextuelle autant que par le nombre des illustrations, celui de Florence Harrison enrichit incontestablement les analyses.

Un retour sur le motif de l'ange tiendra lieu de conclusion à ce chapitre. Il est choisi pour représenter l'humanité et les sentiments des personnages. Il apparaît chez trois illustrateurs pour symboliser l'amour à la fois sincère et nuisible de Guinevere. Dans « *Betwixt her best Enid, and lissome Vivien* » (EFB G1, fig. 32), il prend la forme d'un *putto*, certes joueur, mais qui tient le sort du monde entre ses mains. Il prend les traits d'un être féérique qui accompagne les futurs amants dans « *Under groves* » (JMK G2, fig. 25). Il semble bénir cette union, à la différence de l'ange du jugement qui apparaît lorsque la novice et le roi condamnent la reine (JMK G1 et 3, fig. 24 et 26). Majestueux chez Florence Harrison, il dévoile les souffrances de la reine sur la couverture de l'ouvrage (fig. 51), sonne le glas de l'histoire d'amour (FH G2, fig. 39), transmet la prédiction de la chute (FH G4, fig. 41) ou veille sur la femme repentie dans le cul-de-lampe (fig. 56). Présent partout, il rappelle l'importance du motif, du détail et du paratexte dans les analyses d'ouvrages illustrés. Le lecteur doit parfois regarder là où il ne s'y attend pas. Les ornements dépassent leur cadre décoratif. Le décor en dit souvent

autant, voire plus, que le personnage. L'ange se distingue par ses fonctions variées, voire contradictoires. Il demande à être observé avec attention, à l'instar d'Elaine qui n'est pas plus la victime de Lancelot que ce dernier ne l'est d'elle. Il invite à la redéfinition des rôles de chacun, ce à quoi le narrateur et les illustrateurs encouragent tout au long des poèmes, faisant des *Idylls* une œuvre profondément humaine.

Chapitre 2 : Suggérer la vérité

La révélation de la vérité prend des formes très variées, voire parfois surprenantes et contradictoires dans les *Idylls*. Par exemple, elle prend l'aspect d'une confrontation qui oscille entre l'accusation et la déclaration d'amour, comme lorsqu'Arthur accuse sa femme de la chute du royaume tout en lui réitérant son amour. Elle est révélée par un cri, celui d'Enid violente par Doorm, qui permet à Geraint de prendre conscience de la fidélité de sa femme (GE 718-723). Elle est également rapportée à Arthur par l'intermédiaire d'un billet accompagnant la dépouille d'une inconnue, Elaine. Tant de révélations, dévoilées de manière fortuite ou insolite dans certains cas, invitent le lecteur à la circonspection, d'autant plus que certaines tiennent plus de l'opinion et de l'expérience personnelle que de l'observation impartiale et mesurée.

Si les obstacles à la vérité ont été observés par le biais de la perception sensorielle, il convient d'adopter une approche différente pour rendre compte de la teneur, de l'exactitude et de la portée de ces révélations dans leurs transpositions visuelles. Cela n'est pas sans poser problème au premier abord. Il est impossible de réduire l'analyse à un relevé d'images qui mettent en scène les propos prétendus authentiques des personnages ainsi que leurs effets sur leurs interlocuteurs. Non seulement la voix du narrateur ne serait pas prise en compte, mais le corpus d'images à étudier serait incomplet.

Puisqu'il est question de points de vue, des considérations d'ordre narratologique peuvent donner un éclairage plus approprié à la transposition de la révélation : qui prend la parole à quel moment du récit ? S'agit-il d'un personnage ou du narrateur ? Ce dernier est-il omniscient ? La révélation survient-elle au cours du récit ou bien est-elle évoquée dans une analepse ou une prolepse ? Ces questions resurgissent lorsque l'on s'intéresse au moment d'illustration, c'est-à-dire l'épisode que l'illustrateur sélectionne et met en image : quand la vérité est-elle donnée aux personnages, mais aussi au lecteur ? Pourquoi avoir choisi ce passage plutôt qu'un autre ? Quelle voix est tue ou mise en avant ? L'image correspond-elle à un moment déterminant du récit (début *in medias res*, analepse, ellipse, anecdote...) ? En outre, les conséquences de ces révélations peuvent apparaître si la séquence visuelle montre l'évolution ou la constance des personnages. Certaines images constituent aussi des sortes de passerelles propices à rapprocher ou à opposer les protagonistes, ainsi qu'à signaler un changement d'attitude. De fait, le moment et la manière d'illustrer un événement révèlent le point de vue de l'artiste sur la thématique étudiée, l'intrigue et ses héros. La séquence visuelle peut éclipser un personnage ou donner l'impression de découvrir une autre histoire. En d'autres termes,

étudier les *Idylls* par une approche narratologique, c'est explorer le potentiel à la fois narratif et critique de l'illustration. Loin d'être un support figé par des contraintes textuelles, l'image propose à son tour sa propre histoire. En d'autres termes, il sera ici question de confronter le récit « textuel » au « récit » visuel.

Les voix du narrateur et des personnages se distinguent par leur prépondérance selon les idylles. Dans « Enid » ainsi que « Vivien », le narrateur rappelle régulièrement sa présence en décrivant la nature des héros, en signalant leurs erreurs d'interprétation à un moment crucial de l'aventure, ou en émettant des commentaires tantôt élogieux, tantôt réprobateurs. En revanche, cette voix se fait beaucoup plus discrète dans « Elaine » ainsi que dans « Guinevere ». Ces poèmes font intervenir davantage de protagonistes, qui s'expriment sur le couple adultère autour duquel s'échafaudent non-dits, quiproquos, rumeurs et vérités partielles. À leur tour, les illustrateurs affichent leur point de vue sur ces opinions et propos variés. Certaines sympathies ou antipathies ont déjà été perçues dans le chapitre précédent ; celles-ci vont se confirmer sous l'angle de la narratologie.

2.1. Narrer : la transposition de la voix du narrateur

Très présent dans les deux premiers poèmes, le narrateur aide le lecteur à distinguer le vrai du faux. Il détaille l'origine du malentendu dans « Enid » et met en exergue la fidélité de l'héroïne éponyme. À l'inverse, il signale et dénonce la perfidie de la courtisane de « Vivien ». Le narrateur s'impose comme un détenteur de la vérité par le biais de l'omniscience : les personnages n'ont aucun secret pour lui ; il connaît leur passé et leurs pensées les plus intimes. Pourtant, sa connaissance n'est pas synonyme d'impartialité. Il se montre clément envers Geraint ; il compatit avec Enid ou s'indigne face à Vivien ; il partage avec le lecteur ses impressions.

Il existe deux façons de transposer ce savoir narratorial. La première consiste à l'adopter et l'adapter. Par exemple, l'artiste suggère l'omniscience lorsqu'il propose une image synthétique qui contient des indices sur le passé, le présent et le futur du héros¹. La seconde consiste à transposer l'opinion que le narrateur a des personnages, « sa vérité ». Il convient alors de se demander si cette vérité est perçue comme telle chez l'illustrateur. En d'autres termes, ce dernier propose-t-il la même perception des personnages et de l'intrigue par ses mises en scène ? Montre-t-il des personnages dans leur déchéance ou à leur heure de gloire ? Le lecteur a-t-il l'impression de suivre la même histoire que dans le texte ? S'il semble que le point de vue du narrateur et de l'illustrateur soit univoque dans le cas de « Vivien », il n'en est pas toujours de même dans celui d'« Enid ».

¹ Cet aspect a déjà été partiellement évoqué dans 1.2.3.2. La médisance et la rumeur : l'intervention de tierces personnes, p. 144. Par exemple, « Betwixt her best Enid, and lissome Vivien » (EFB G1, fig. 32) évoque la trahison passée et future de Vivien.

2.1.1. Les points de vue similaires du narrateur et de l'illustrateur

« Vivien » et « Enid » mettent en scène des personnages dont le rôle est inversé. Alors qu'Enid est rudoyée par son mari, c'est le personnage féminin qui malmène Merlin. Geraint met son épouse à l'épreuve à la suite d'un malentendu, tandis que Vivien veut simplement nuire à Arthur en le privant de son meilleur conseiller. Toutefois, la source du mal est différente dans les deux poèmes : un malentendu dans l'un, un acte déloyal dans l'autre. Aussi, une antipathie envers Vivien présente dans le poème jaillit dans les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale. Quant aux sentiments des époux évoqués par le narrateur, ils transparaissent dans celles de John Byam Shaw.

2.1.1.1. Un point de vue univoque dans « Vivien »

Le narrateur d'Alfred Tennyson connaît tout des motivations et des véritables intentions de Vivien. Nombreux sont les adjectifs, les métaphores ou les comparaisons qui dressent un portrait accablant de la courtisane perfide, dès les premiers vers du poème, qui s'ouvre *in medias res*. Vivien campe un personnage habile (« the wily Vivien », MV 5), qui devient la mauvaise étoile de Merlin (« baleful star », MV 260). Le narrateur est particulièrement attentif aux réactions de la jeune hypocrite en modifiant constamment les adverbes qui la trahissent : « And Vivien answered smiling as in wrath », « And Vivien answered smiling saucily », et « And Vivien answered frowning wrathfully » (MV 524, 649, 702). Il est également en mesure de percevoir les instincts de tueuse de la jeune femme :

But Vivien, gathering somewhat of his mood,
And hearing 'harlot' muttered twice or thrice,
Leapt from her session on his lap, and stood
Stiff as a viper frozen; loathsome sight,
How from the rosy lips of life and love,
Flashed the bare-grinning skeleton of death!
White was her cheek; sharp breaths of anger puffed
Her fairy nostril out; her hand half-clenched
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 stabbed him [...]. (MV 840-851)

Le point d'exclamation employé au vers 845 et les comparaisons au serpent ou au squelette montrent que le narrateur est impressionné par ce personnage effrayant et dangereux. La désapprobation du narrateur est à son comble lorsqu'il reprend le nom de « traînée » employé par Merlin alors qu'elle abandonne ce dernier à son triste sort : « the harlot leapt / Adown the forest » (MV 970-971). Les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale vont, on l'a vu, également dans le sens de la réprobation. La courtisane est dépeinte comme un personnage nuisible et fourbe, au contact d'Arthur, de Merlin ou de la reine (EFB MV1, MV2 et G1, respectivement fig. 10, 11 et 32). Les tenues portées par

Vivien, son placement dans l'espace ainsi que les insignes récurrents du pouvoir, du mal et de la violence restituent les ambitions et le caractère de la jeune femme. Le choix du moment illustré ainsi que l'enchaînement des images, attestant l'omniscience de l'artiste, vont également dans le sens de la désapprobation.

« At which the King had gazed » (EFB MV1, fig. 10) illustre, on le sait, une anecdote (la tentative de séduction d'Arthur) qui permet à l'artiste de dresser son propre portrait de Vivien en utilisant le vide descriptif laissé par le narrateur. Cet incident brièvement raconté est donc repris et développé par l'illustratrice, qui affiche clairement son antipathie à l'égard de la traîtresse : Vivien est rouge de honte et de colère face à un échec cuisant. Par sa situation dans la trame narrative, « At which the King had gazed » a aussi pour fonction de présenter le personnage. L'image correspond au premier assaut de Vivien. Elle ne se contente plus d'épier la reine ou de colporter des rumeurs, mais cherche à prendre le roi en défaut. Ce premier acte est relaté dans le cadre d'une analepse. Selon Gérard Genette, cette anachronie dans le récit « constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère – sur lequel elle se greffe – un récit temporellement second, subordonné au premier »¹ ; or, cet incident est crucial. En présentant Vivien dans sa première action, l'illustratrice expose la quintessence du mal.

Par ailleurs, bien qu'elle illustre une anecdote d'une dizaine de lignes (MV 150-162) et dont l'action n'a duré que quelques minutes dans l'histoire, cette image établit de nombreuses passerelles entre les illustrations des autres poèmes. L'artiste invite ainsi le lecteur à faire des comparaisons, par exemple entre Enid et Vivien, par l'intermédiaire des jardins saisonniers² : le jardin d'automne synonyme de corruption chez la traîtresse contraste avec celui printanier de l'innocente épouse (EFB GE2, fig. 6). De même, « At which the King had gazed » permet de relier les deux images suivantes. Elles mettent toutes en exergue la thématique du pouvoir par le biais de la main qui saisit l'objet convoité. Vivien s'agrippe à une sorte de trône (EBF MV1, fig. 10). Elle tient entre ses mains la barbe de l'un des fondateurs de la société arthurienne, le puissant Merlin (EFB MV2, fig. 11), à l'instar de la sultane qui détient le pion à l'effigie du roi dans l'histoire du charme (EFB MV3, fig. 12). Qu'il s'agisse d'une scène tirée du récit, d'une analepse ou d'un récit secondaire enchâssé dans l'intrigue, ces trois images explorent le double-jeu de la femme à la recherche du pouvoir.

Au demeurant, à certains égards, « The charm » (EFB MV3, fig. 12), qui dresse un portrait de la sultane, semble non pas tiré des paroles du narrateur ou de Merlin, mais plutôt des commentaires de Vivien si l'on se fie à cette déclaration :

¹ Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Éditions du Seuil, 1972), 90.

² Voir 1.1.1. Ornaments du désir charnel, p. 98.

[...] ask thyself.
 The lady never made *unwillingly* war
 With those fine eyes: she had her pleasure in it,
 And made her good man jealous with good cause. (MV 600-603)¹

Merlin pense que la sultane est victime de sa beauté, alors que Vivien croit plutôt que la femme du potentat joue de ses charmes. Dans l'illustration, le sourire au coin des lèvres qu'affiche la sultane est quelque peu déroutant. On pourrait avancer que l'illustratrice se glisse dans le regard de Vivien, qui, par sa perversion naturelle, désire que la femme domine l'homme.

Enfin, la désapprobation de l'artiste envers Vivien est perceptible dans l'image de clôture. Certes, « Hollow oak » (EFB MV5, fig. 14) représente un homme vaincu par le mal, mais elle ne dépeint pas non plus Vivien victorieuse. Ni l'enchantement, ni le départ de la traîtresse ne sont montrés. En résumé, non seulement Vivien est prise en défaut dans l'image introductive, mais sa victoire lui est ôtée dans l'image de conclusion. La séquence visuelle contenue dans le poème, qui reprend l'intégralité de l'histoire en commençant par l'analepse et en s'achevant sur les tout derniers vers de l'idylle, est en symbiose avec le récit du narrateur. Jamais Vivien ne trouve grâce aux yeux de l'artiste.

2.1.1.2. Le narrateur et l'illustrateur omniscients dans « Enid »

Dans « Enid », le narrateur possède la même connaissance fine des héros et commente tout autant leurs paroles, leurs gestes et leurs pensées, dévoilant par la même occasion leur intimité. La quête donne à Geraint l'occasion de consolider son couple. De fait, l'évolution sensuelle du héros et de son épouse² tient une place aussi importante que la résolution du malentendu dans le récit. Beaucoup d'éléments portent à croire que la métaphore récurrente de l'eau fait allusion à la complicité et à la fertilité des deux personnages. Le narrateur détaille le corps de Geraint en ces termes :

[...] the knotted column of his throat,
 The massive square of his heroic breast,
 And arms on which the standing muscle sloped,
 As slopes a wild brook o'er a little stone,
 Running too vehemently to break upon it. (MG 74-78)

Un an après le mariage, Geraint est certes un homme plein de vie, mais Enid ne peut qu'observer la vigueur de son mari. En revanche, à l'issue de la quête, lorsque le couple s'est réconcilié, la métaphore de l'eau inclut désormais l'intervention de l'épouse sous la forme d'un vent bénéfique :

[...] the breath
 Of her sweet tendance hovering over him,

¹ L'emphase est de Tennyson. Les nôtres seront toujours signalées après les références du poème et des vers.

² Voir 1.1.2. « Enid » : le « récit » visuel de la sensualité, p. 105.

Filled all the genial courses of his blood
 With deeper and with ever deeper love,
 As the south-west that blowing Bala lake
 Fills all the sacred Dee. (GE 924-929)

Geraint devient un fleuve sacré qui a gagné en puissance et en sagesse après cette aventure. La nature peut enfin s'épanouir. Le couple donne naissance à une nouvelle génération d'êtres modèles, « *Enids and Geraints / Of times to be* » (GE 964-965).

Pour évoquer la réunion physique des époux, John Byam Shaw propose une séquence reposant sur l'évolution positive des personnes (le rapprochement des corps et le dévoilement des personnages). Du reste, les deux dernières images du récit supposent un retour au texte, afin non seulement de mieux comprendre leur articulation, mais aussi leurs conséquences sur l'ensemble de la séquence. Les deux font état de l'omniscience narratorial : la première par le jeu des pensées rapportées, la seconde par l'influence de la vision de l'artiste sur le récit. John Byam Shaw évoque l'omniscience du narrateur à travers la lumière. « *In mild obedience* » (JBS GE3, fig. 3) fait référence aux tourments du cœur qui agitent Geraint et auxquels le narrateur accède :

[...] he watched
 The being he loved best in all the world,
 With difficulty in mild obedience
 Driving them on: he fain had spoken to her,
 And loosed in words of sudden fire the wrath
 And smouldered wrong that burnt him all within [...]. (GE 102-107)

Les allitérations en /w/ et /d/ des deux derniers vers suggèrent la rumination des mots qui peinent à sortir. Dans l'illustration, Geraint est prisonnier de ses pensées sombres ; celles-ci sont matérialisées par le tronc des arbres qui le cernent. Le chevalier ombrageux est caché dans la pénombre de la forêt. En revanche, Enid baigne dans la lumière au centre de l'image dans la scène du baiser réconciliateur de « *Kiss'd her climbing* » (JBS GE4, fig. 4). L'illustration correspond au moment d'intense bonheur ressenti par Enid :

And never yet, since high in Paradise,
 O'er the four rivers the first roses blew,
 Came purer pleasure unto mortal kind
 Than lived through her [...]. (GE 762-765)

On retrouve une nouvelle fois la métaphore de l'eau pour évoquer le plaisir de la jeune épouse qui peut se réfugier dans les bras de son mari. L'image illustre le moment épiphanique vécu par la jeune épouse : la lumière tombe sur son corps et ses cheveux détachés, symbole de sensualité. Le narrateur ne signale rien de moins que le retour à la vie d'Enid. Dans l'image, elle prend possession de son corps à travers ce baiser. Ces deux derniers épisodes visuels évoquent donc les sentiments des personnages.

Par ailleurs, « *Kiss'd her climbing* » clôture la séquence visuelle alors même que le poème se poursuit après la scène de réconciliation. Les deux cents derniers vers parlent

de l'accueil du roi fait aux époux éprouvés, du retour sur les terres de Devon, de la progéniture du couple et du dernier combat du chevalier. Bien que l'illustrateur coupe court à la leçon de morale d'Arthur et à la destinée de Geraint, son récit visuel n'en reste pas moins une histoire dont la fin est heureuse, presque plus que celle du poème, qui évoque tout de même la mort de Geraint, bien que glorieuse.

D'une manière similaire à celle du narrateur, Eleanor Fortescue Brickdale se prête au jeu de l'omniscience dans « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5). Par le caractère synthétique de cette image, qui combine l'admiration de Geraint à la cour du roi, son obsession pour Enid, les critiques à l'égard du prince et le mal-être de la princesse, l'illustratrice s'autorise un jeu de piste des regards manqués contruit sur deux lignes de force : les diagonales, l'une féminine, l'autre masculine. La première est constituée de la servante qui regarde avec attention le résultat de son travail, la mise en beauté d'Enid. La jeune épouse baisse la tête, un geste de modestie que l'on retrouve dans le texte lorsqu'elle apprend que Geraint compte faire d'elle sa femme (MG 527), mais qu'elle accomplit aussi lorsqu'elle se penche au-dessus de son mari pour évoquer les moqueries qu'il subit (MG 84). L'illustration concentre ces deux moments, car Enid ne retourne pas le regard admiratif que lui porte son époux. Le lecteur remonte alors la seconde diagonale qui se termine par les compagnons de Geraint peu satisfaits de voir que Geraint les néglige. Autrement dit, les différents passages du texte se transforment en éléments de composition qui, assemblés dans le bon ordre, restituent la trame de l'histoire. Le lecteur en sait plus que le chevalier : il voit le malaise de sa femme et « perçoit » les médisances proférées dans le dos de Geraint.

Le choix d'une telle illustration comme image d'ouverture n'est pas non plus anodin. Elle illustre le début *in medias res* du poème et, comme l'idylle, annonce d'emblée les enjeux du récit, c'est-à-dire le mauvais emploi des sens par Geraint. De plus, cette illustration a la particularité de mettre en lumière une scène itérative qui consiste, selon Gérard Genette, à « raconter une seule fois (ou plutôt : en une seule fois) ce qui s'est passé n fois »¹ :

[...] so loved Geraint
 To make her beauty vary day by day,
 In crimsons and in purples and in gems.
 And Enid, but to please her husband's eye,
 Who first had found her and loved her in a state
 Of broken fortunes, daily fronted him [...]. (MG 8-13)

La fréquence journalière est signalée à deux reprises par le narrateur (« day by day » et « daily »). À la manière de « At which the King had gazed » (EFB MV1, fig. 10), cette

¹ Genette, *Figures III*, 147.

première illustration au poème plante le décor et expose, voire ancre, les failles du personnage principal. Il existe donc bien des correspondances entre le texte et l'image.

Ces premiers exemples laissent à penser qu'Eleanor Fortescue Brickdale et John Byam Shaw restituent le point de vue du narrateur ainsi que la capacité de ce dernier à restituer les sentiments des héros. Cependant, cette concordance n'est pas parfaite sur la totalité du récit.

2.1.2. Une histoire différente d'« Enid »

Le début du « récit » visuel de John Byam Shaw et la fin de celui d'Eleanor Fortescue Brickdale s'écartent du poème. Le premier artiste s'attarde sur l'aventure vécue par les héros tandis que la seconde propose une issue très sombre à l'idylle.

2.1.2.1. L'histoire d'aventure de John Byam Shaw

Si la fin de la séquence proposée par John Byam Shaw rejoint celle du récit en évoquant la concrétisation sensuelle du couple, les deux premières images semblent évoquer une autre thématique, l'aventure. « A knight, lady and dwarf » et « So Enid took his charger » (JBS GE1F et 2, fig. 1 et 2) reviennent sur la rencontre des futurs époux racontée dans une analepse qui constitue la majeure partie de « The Marriage of Geraint » (MG 145-849). Ce retour en arrière intervient dans le récit juste après que Geraint, sonné par les paroles d'Enid, a ordonné à sa femme de revêtir sa robe la plus avilissante pour l'accompagner dans la reconquête d'honneur. La jeune épouse se remémore brièvement la venue de son mari (MG 140-141), souvenir que le narrateur développe ensuite. Se déroulant moins d'un an auparavant (« And this was on the last year's Whitsuntide », MG 840) et étalée sur quelques jours, l'analepse commence par l'incident qui a amené Geraint sur les terres d'Yniol et s'achève par le rapide mariage du héros. Elle a pour fonction d'opposer le temps de la félicité conjugale à celui de la prétendue trahison. Par exemple, Geraint est certain de son futur bonheur matrimonial : « never shadow of mistrust can cross / Between us » (MG 814-815). Cette déclaration contraste avec ses pensées sous l'emprise de l'erreur. Au soir de la première journée de quête, le mari repense à ses paroles assurées : « his own false doom, / That shadow of mistrust should never cross / Betwixt them, came upon him, and he sighed » (GE 247-249). Le narrateur reprend le serment de Geraint presque mot pour mot afin de suggérer l'amertume du chevalier.

« A knight, lady and dwarf » (JBS GE1F, fig. 1), frontispice de l'ouvrage, donne le ton de cette histoire lorsque le lecteur ouvre le livre. En démarrant le récit visuel par le début de l'histoire plutôt que du récit *in medias res*, l'artiste suggère qu'il est plus question d'un récit d'aventure que d'une crise conjugale, à la différence de son homologue dans « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5). Alors qu'ils assistent à

une chasse, Geraint et la reine aperçoivent un chevalier qui leur est inconnu. Ils lui demandent son nom, mais se font rudoyer par le nain qui l'accompagne. La description que le narrateur fait d'Edyrn, le vil chevalier (« [i]mperious, and of haughtiest lineaments », MG 190) et son nain (« vicious, old and irritable », MG 194) est fidèle à leur archétype dans la tradition médiévale. Selon Anne Martineau, le nain est le double de son maître¹. En revanche, l'artiste ne montre volontairement pas leur visage, ni celui de la dame qui les accompagne. Présentés de dos ou de profil, ils incitent le lecteur à les suivre sur le chemin inconnu. L'aventure commence.

De la même manière « So Enid took his charger » (JBS GE2, fig. 2) met en scène la future épouse vaquant aux tâches domestiques. L'artiste donne ainsi l'impression que Geraint a trouvé une princesse en détresse à secourir, presque une Cendrillon, comme Ingrid Ranum le fait remarquer : « He is the perfect prince to rescue her, and she the girlish perfection, waiting to be rescued². » Associée au frontispice, cette image donne l'impression d'illustrer un *romance* tel que le décrit M.H. Abrams :

The romance is distinguished from the epic in that it represents, not a heroic age of tribal wars, but a courtly and chivalric age, often one of highly developed manners and civility. Its standard plot is that of a quest undertaken by a single knight in order to gain a lady's favour; [...] it stresses the chivalric ideals of courage, loyalty, honor, mercifulness to an opponent, and exquisite and elaborate manners; and it delights in wonders and marvels.³

Mises bout à bout, les quatre illustrations offrent bien une histoire de princesse qui retrouve son chevalier. Néanmoins, le récit textuel s'éloigne aussi du *romance* à bien des égards. Certes, Geraint gagne le tournoi contre Edyrn pour conquérir Enid, mais, durant la quête, il n'épargne pas ses adversaires (GE 180), pas plus que sa femme, à qui il ordonne sèchement de chevaucher en éclaireur, la mettant ainsi en péril (GE 14-18).

John Byam Shaw propose ainsi un récit d'aventure qui tourne à l'histoire d'amour. Pour Herbert Tucker, c'est l'inverse qui se produit dans l'idylle ; le narrateur évoque une histoire d'amour qui doit retrouver un parfum d'aventure et de *romance* pour le bien des personnages : « Both partners want to put some romance back into their marriage, and this turns out to mean putting their marriage into some kind of romance⁴. »

¹ « Les couples maître-nain sont toujours rigoureusement assortis. » Anne Martineau, *Le Nain et le Chevalier : Essai sur les nains français du Moyen Âge* (Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003), 48.

² Ranum, « An Adventure in Modern Marriage », 245.

³ M.H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 6^e éd. ([New York : Rinehart, 1957] Fort Worth : Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1993), 25.

⁴ Tucker, « Trials of Fiction », 452.

2.1.2.2. *Eleanor Fortescue Brickdale et la désaffection*

Bien qu'il accuse indirectement Geraint de juger vite et mal Enid (GE 432-433) le narrateur s'abstient de formuler toute autre critique à l'encontre du chevalier. Sa clémence se distingue notamment par l'annonce de la bravoure de Geraint au premier vers du poème (« The brave Geraint », MG 1). De même, il termine son récit en mentionnant la loyauté du chevalier dans son ultime combat auprès d'Arthur (GE 966-969), ainsi que l'amour que lui porte son peuple (« They called him the great Prince and man of men », GE 960). Par ailleurs, il s'applique à montrer que l'époux est victime de ses sens en reprenant quasiment mot pour mot les propos d'Enid et en décrivant leurs effets :

Half inwardly, half audibly she spoke,
 And the strong passion in her made her weep
 True tears upon his broad and naked breast,
 And these awoke him, and by great mischance
 He heard but fragments of her later words,
 And that she feared she was not a true wife.
 And then he thought, 'In spite of all my care,
 For all my pains, poor man, for all my pains,
 She is not faithful to me, and I see her
 Weeping for some gay knight in Arthur's hall.'
 Then though he loved and revered her too much
 To dream she could be guilty of foul act,
 Right through his manful breast darted the pang
 That makes a man, in the sweet face of her
 Whom he loves most, lonely and miserable. (MG 109-123)

Le narrateur s'immisce dans les pensées du chevalier (la répétition de « for all my pains ») et évoque une réaction masculine naturelle pour que le lecteur comprenne mieux la réaction de Geraint avant de le juger (MG 121-123). Sous cet angle, le mari trop énamouré est une victime de ses sens, presque au même titre qu'Enid. En effet, durant la quête, le narrateur déclare : « A stranger meeting them had surely thought / They rode so slowly and they looked so pale, / That each had suffered some exceeding wrong » (GE 34-36). Le caractère accidentel du malentendu explique donc bien cette clémence. De toute évidence, selon le narrateur, et contrairement à Vivien, Geraint n'est pas de nature à nuire à autrui. Le narrateur tire même une leçon de vie de cette mésaventure :

O purblind race of miserable men,
 How many among us at this very hour
 Do forge a life-long trouble for ourselves,
 By taking true for false, or false for true;
 Here, through the feeble twilight of this world
 Groping, how many, until we pass and reach
 That other, where we see as we are seen! (GE 1-7)

Il rappelle ainsi que n'importe qui peut être la victime de ses sens.

Toutefois, ni John Byam Shaw, ni Eleanor Fortescue Brickdale ne trouvent d'excuse à l'attitude de Geraint à l'égard d'Enid. Ils donnent une image plutôt critique du

chevalier. Si « Kiss'd her climbing » (JBS GE4, fig. 4) évoque l'épiphanie d'Enid après le baiser et les excuses de Geraint (« I have used you worse than that dead man; / Done you more wrong », GE 734-735), l'époux repentant apparaît dans la pénombre comme s'il vampirisait Enid.

Son homologue est encore moins clémente. On se souvient que l'artiste montre Enid bien plus sereine seule ou en compagnie de la reine qu'aux mains de son mari. De même que le narrateur reprend certaines phrases ou figures de style pour évoquer un changement radical de situation, l'illustratrice a recours à des images de compositions similaires afin de comparer les personnages (on repense au motif du lit par exemple). C'est ainsi qu'un rapprochement bien peu flatteur pour Geraint émerge entre ce dernier et Vivien. « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5) n'est pas sans rappeler « My tender rhyme » (EFB MV2, fig. 11). Les femmes se trouvent chacune sur les genoux (ou presque) d'un homme, mais les rôles sont inversés. Tandis que Vivien domine Merlin en manipulant la barbe du vieux sage affaibli et affligé, Geraint détient Enid qui est visiblement mal à l'aise devant tant d'attention. Peut-être l'illustratrice insinue-t-elle que la courtisane et le chevalier ont une influence néfaste sur leur partenaire ?

La chute de Geraint tout au long de la séquence visuelle a déjà été évoquée sous différents aspects : l'homme s'isole socialement et tombe littéralement de son piédestal. Lui qui considérait sa femme comme un mannequin est devenu désormais une poupée désarticulée. L'aventure de Geraint pourrait se résumer à sa déchéance : le prince intrônisé (EFB GE1, fig. 5) devient l'un de ces chevaliers anonymes tombés dans l'indifférence dans « And many past » (EFB GE5, fig. 9) : « For in that realm of lawless turbulence, / A woman weeping for her murdered mate / Was cared as much for as a summer shower » (GE 521-523).

Geraint n'est donc jamais montré sous un jour favorable dans la séquence, alors que la forêt lui offre d'éclatantes victoires sur des chevaliers félons : les deux hordes de bandits (GE 85-100 et 117-178), l'ancien soupirant d'Enid (GE 457-479) et le terrible comte Doorm (GE 724-729). La seule image de combat proposée par l'artiste retrace le duel contre Edyrn pour la reconquête du comté d'Yniol dans le cadre de l'analepse (EFB GE3, fig. 7). La vision d'un chevalier portant une armure rouillée s'annonce presque de mauvais augure en dépit des commentaires admiratifs du narrateur (« Yniol's rusted arms / Were on his princely person, but through these / Princelike his bearing shone », GE 543-545). Dans les images suivantes, Geraint semble ne plus être en mesure de combattre le mal, ni dans « They rode », ni dans « And many past » (EFB GE4 et 5, fig. 8 et 9). Pire, il est laissé pour mort dans son armure sans avoir aucune arme ou aucun adversaire face à lui.

L'artiste choisit finalement les pires moments du couple pour achever son récit visuel, avec beaucoup de pudeur toutefois. « They rode » (EFB GE4, fig. 8) fait référence au malaise des personnages (« They rode so slowly and they looked so pale », GE 34-35). Les têtes des personnages s'inclinent. Geraint est blessé au plus profond de son être (MG 121-123) tandis qu'Enid cherche vainement à comprendre d'où vient sa faute (GE 46-48). Il est même impossible d'observer les époux malheureux de près. Contrairement à la scène de félicité conjugale qui montre leurs traits fins (EFB GE1, fig. 5), celle de l'errance est miniaturisée. Les saules pleureurs pourraient être l'allégorie de leurs larmes. Dans « And many past » (EFB GE5, fig. 9), les personnages sont à terre ; Geraint est grièvement blessé après son combat contre les sbires de Limours et Enid ne bénéficie plus d'aucune protection. Seule et sans défense dans une contrée hostile, la jeune épouse laisse éclater sa peine qu'elle a contenue jusqu'alors (GE 519). L'artiste représente la douleur morale à son comble : Enid s'est appuyée contre un arbre pour pleurer.

« And many past » contient également de nombreux contrepoints au texte illustré qui, associés à la position finale de l'image, semblent faire de la séquence visuelle un contresens par rapport au poème. Pour un lecteur qui ne connaît pas la fin de l'intrigue, ce couple est définitivement séparé par la mort. L'artiste rejette à l'évidence toute idée de félicité conjugale à venir en clôturant la séquence plus tôt, c'est-à-dire en l'interrompant avant les premiers contacts corporels régénérateurs (comme le baiser), mais aussi en les niant. En effet, Enid soigne son mari dans le texte, mais non dans l'image :

And Enid heard the clashing of his fall,
Suddenly came, and at his side all pale
Dismounting, loosed the fastenings of his arms,
Nor let her true hand falter, nor blue eye
Moisten, till she had lighted on his wound,
And tearing off her veil of faded silk
Had bare her forehead to the blistering sun,
And swathed the hurt that drained her dear lord's life.
Then after all was done that hand could do,
She rested, and her desolation came
Upon her, and she wept beside the way. (GE 509-519)

Le narrateur décrit les gestes méthodiques et efficaces d'Enid pour prodiguer les premiers soins à son époux. Sa dévotion est telle qu'elle ne se soucie guère de sa personne ni de son mal-être pour s'occuper au mieux de son mari chéri. D'une certaine façon, Enid est le soleil bienfaisant de Geraint qui défie l'astre mordant. Le narrateur mentionne ses yeux bleus comme le ciel ; la découverte de la plaie est mentionnée par le verbe « lighted » et Enid se dévoile comme la brume se déchire (« tearing off her veil »). En revanche, l'artiste multiplie les suggestions contraires au texte. La jeune femme a trouvé refuge sous un arbre après avoir traîné son époux sur un talus. Le voile qu'elle porte toujours lui

permet de cacher ses larmes. On peut se demander si les soins ont été donnés, car le corps de Geraint, qui porte toujours l'armure, est simplement recouvert d'une cape. Cette image donnerait plutôt à voir la désaffection d'une épouse qui pleure sur son sort.

En dépit de ses aspects décoratifs et colorés, ce « récit » visuel est très sombre, car il évoque la mort, non pas seulement de Geraint, mais du couple. En dépeignant l'histoire de deux êtres qui se déchirent, Eleanor Fortescue Brickdale rompt non seulement avec le narrateur par son portrait du héros éponyme, mais aussi avec le poète en proposant une fin visuelle très différente de celle du récit : les conséquences du malentendu sont aussi tragiques que celles du comportement de Merlin ou d'Elaine. À l'instar de ces deux derniers héros (EFB MV5 et EFB LE4, fig. 14 et 22), Geraint est laissé pour mort, alors même que lui et son épouse sont des modèles, parce qu'ils sortent unis de leur épreuve, ce qu'explique Ingrid Ranum : « they are the best rewards the *Idylls* have to offer [...] [,] a model for Arthur's hopes »¹. Il n'est à l'évidence plus question de tout cela dans cette séquence visuelle. Dans la deuxième partie de ce travail, on verra que le contexte socioculturel édouardien explique en grande partie ce rejet.

Il est donc possible d'être à la fois « fidèle » et « infidèle » au texte, notamment lorsqu'il s'agit d'histoires de cœur. Les illustrateurs suggèrent visuellement le récit raconté par le narrateur. Toutefois, ils s'en éloignent aussi, car ils proposent leur propre version de l'histoire. John Byam Shaw célèbre la chevalerie courtoise, tandis qu'Eleanor Fortescue Brickdale la rejette. Ces différences montrent pourtant que le narrateur et les illustrateurs ont un rôle similaire. De même que le narrateur guide la lecture dans « Enid » et « Vivien », les artistes laissent au lecteur des indices qui lui permettront d'envisager le poème selon leur point de vue.

2.2. Témoigner : une vérité propre à chacun

De l'avis de James Eli Adams, les *Idylls* pourraient tout à fait se résumer à une recherche, une traque même, de la vérité, « by networks of rumor, gossip, scandal, and slander, networks in which characters are constantly demanding 'proof' not only of individual fidelity but of the stories that characters tell about one another »².

Dans « Elaine » ainsi que dans « Guinevere », la voix du narrateur se fait beaucoup plus discrète, pour laisser place à celle des personnages. Dans le premier poème, nombreux sont les protagonistes qui s'expriment sur l'adultère, qui est au centre de toutes les attentions. Les voix s'élèvent pour le dénoncer ou le réfuter, mais souvent de

¹ Ranum, « An Adventure in Modern Marriage », 255.

² James Eli Adams, « Harlots and Base Interpreters: Scandal and Slander in "Idylls of the King" », *Victorian Poetry* 30, n° 4 (1992) : 422.

façon indirecte, par le biais d'insinuations, de calomnies ou de faits à demi évoqués. Ces révélations ont de lourdes conséquences personnelles pour les protagonistes. Dans « Guinevere », le scandale finit par éclater. La reine, seule, est confrontée à ses accusateurs. Leur véhémence est à la hauteur de leur détresse face à la destruction du royaume. Cependant, leur raisonnement n'est pas sans faille et le narrateur rappelle que la chute d'Arthur résulte plus d'une accumulation de facteurs (la présence de Modred et de Vivien à la cour, des chevaliers qui ne croient plus aux idéaux de leur roi, etc.) que du seul comportement de la reine.

La cacophonie d'opinions vise à montrer qu'il est bien difficile de connaître les tenants et les aboutissants d'une affaire en dépit de certains faits indéniables, ce que rappelle John Rosenberg :

The Idylls of the King is not only explicitly and constantly *about* the hazards of mistaking illusion for reality; it *dramatically enacts* those dangers, ensnaring the reader in the same delusions that maim and destroy its characters. Nothing in the poem is at it seems, and nothing seems to be what it is, with the possible exception of Arthur, who may himself be the most dangerous of illusions, *the homme fatal* of the *Idylls*.¹

Il reste maintenant à savoir si les illustrateurs sont en mesure de restituer la partialité de ces voix ainsi que leurs conséquences sur les personnages qui en sont l'objet, ou s'ils désirent le faire. Cette étude a donc la triple ambition de prendre en compte la mise en image de la révélation, la réaction des personnages à son écoute et/ou à son issue, et les dénouements, au travers desquels s'exprime le ressenti des artistes. Se posent-ils en arbitres, c'est-à-dire filtrent-ils les opinions parfois particulièrement sévères envers les amants ? De même que celle du narrateur, la voix d'un personnage peut être restituée de deux façons, soit en mettant en image les propos de ce dernier, soit en transposant le jugement clément ou sévère de ce personnage. Une nouvelle fois, les instants, les propos et les personnages choisis par les artistes sont au cœur de cette réflexion. L'image est replacée dans une perspective plus large, celle de l'ensemble du récit. La cacophonie et la dénonciation sont *a priori* transposées dans la plupart des illustrations de ces deux poèmes, mais la fin des séquences est parfois surprenante. Ces conclusions inattendues n'ont d'autre but que de défendre les personnages les plus malmenés.

2.2.1. « Elaine » : les déclarations indirectes

« Elaine » est une histoire d'illusions perdues. Après avoir entendu les paroles courtoises et sincères du chevalier, la demoiselle se prend à croire que les marques d'attention de Lancelot trahissent peut-être un intérêt naissant pour sa personne: « There brake a sudden-beaming tenderness / Of manners and of nature: and she thought / That all

¹ Rosenberg, *The Fall of Camelot*, 10. Les emphases sont de l'auteur.

was nature, *all perchance*, for her » (LE 326-328, nos italiques). Le dévouement engendré par ses illusions ne disparaît pas lorsqu'elle apprend différemment et progressivement de la bouche de Gawain, de Lancelot et de son père que le beau chevalier ne pourra jamais l'aimer. Elle ne se résoud pas à renier l'homme qu'elle aime et préfère se perdre plutôt que de le perdre. Quant à Lancelot, il est confronté à une double révélation : par fidélité à un amour qui le couvre d'opprobre, il est passé à côté d'une union qui aurait pu faire de lui un homme exemplaire. Les deux récits visuels proposés par Eleanor Fortescue Brickdale et Jessie M. King font référence à ces différentes révélations tout en mettant en avant la bienveillance d'Elaine. En revanche, elles divergent sur l'interprétation finale : faut-il retenir les conséquences douloureuses de ces révélations ou les ignorer afin de conserver le prestige des héros ?

2.2.1.1. Le narrateur et les voix : entre raison et confusion

Par la voix de son narrateur, son rapport à la vérité et sa complexité, « Elaine » se rapproche autant qu'elle se démarque des deux premiers poèmes.

« Elaine » ressemble aux précédentes idylles à bien des égards. De même que dans « Enid », le lecteur sait très vite que les héros éponymes font fausse route. Il apprend la mort prochaine de la jeune fille dès que celle-ci fait la connaissance du chevalier : « she lifted up her eyes / And loved him, with that love which was her doom » (LE 256-259). À l'instar de Geraint, Lancelot commet une erreur d'interprétation lorsqu'il croise le regard de Guinevere (LE 83-88). Face au roi, le chevalier prétexte alors une vieille blessure mal guérie afin de rester auprès de la reine. Le narrateur signale également que Guinevere se trompe sur Elaine en parlant d'une « *guiltless rival* » (LE 741). Plus tard, il imagine un autre destin aux héros : « And peradventure had [Lancelot] seen [Elaine] first / She might have made this and that other world / Another world for the sick man » (LE 867-869).

Pourtant, ce poème crée une rupture avec les deux précédentes idylles par le nombre de voix émergentes qui évoquent l'adultère de Lancelot. Alors qu'il n'était jusque-là question que d'une simple rumeur (MG 25) ou d'un sujet évoqué en tête-à-tête entre Merlin et Vivien (« that commerce with the Queen, / I ask you, is it clamoured by the child, / Or whispered in the corner? do ye know it? », MV 768-770), les amours illégitimes du chevalier sont désormais décriées par de nombreux protagonistes. La cour marmonne (« The crowd / Will murmur, "Lo the shameless ones, who take / Their pastime now the trustful King is gone!" », LE 99-101) ; Gawain insinue (« ye love him well, / But would not, knew ye what all others know », LE 675-676) ; le père d'Elaine dénonce son hôte une fois que ce dernier a quitté son palais (« But this I know, for all the people know it, / He loves the Queen, and in an open shame: / And she returns his love in open shame », LE 1074-1076). L'homme incriminé n'est jamais confronté à ces accusations, car celles-ci sont principalement destinées à Elaine, pour la détourner de

Lancelot. De même, la voix de l'héroïne s'élève à deux reprises haut et fort pour exprimer et défendre son amour, la première fois en s'entretenant avec Gawain, la seconde en révélant à la cour son amour malheureux par le biais d'une lettre : « I loved you, and my love had no return » (LE 1268). Elle n'évoque pas les rumeurs d'adultère, alors qu'elle les a implicitement admises lorsqu'elle décide de mettre en scène l'arrivée de sa dépouille à la cour. Elaine a d'abord l'intention d'attirer l'attention de tous (« them all », LE 1245), puis celle de Lancelot et Guinevere en particulier (« Lancelot and the Queen and all the world », LE 1100), et enfin celle de la reine dont la jeune fille se pose en émule : « and me also like the Queen / In all I have of rich [...]. / I go in state to court, to meet the Queen » (LE 1112-1113 et 1117). C'est à cette voix rapportée que Lancelot répond. Il se défend d'avoir précipité la mort de la jeune fille, bien qu'il ne dévoile jamais à son auditoire la véritable raison de son rejet. À l'issue du poème, ces voix sont parvenues à ébranler le trio amoureux que forment la reine, son amant et la Demoiselle d'Astolat : Elaine meurt de chagrin, Lancelot abhorre sa propre personne et la reine regrette son emportement.

Le poème se distingue par son lot de révélations autant que par sa complexité narrative. Le lecteur fait non seulement face au brouhaha des déclarations voilées, mais doit aussi composer avec des actions simultanées qui se déroulent dans des lieux différents. Ces métalepses narratives mettent l'accent sur l'engrenage infernal qu'a provoqué le prétexte de Lancelot, ainsi que sur la tournure dramatique que prennent les événements. Alors que la reine apprend du roi que son amant a porté les couleurs d'une autre femme, le neveu du roi va justement à la rencontre de cette dame mystérieuse, Elaine, qui va connaître l'identité de son chevalier de la bouche de Gawain. Tandis que Guinevere fait face à la supposée trahison de Lancelot, dont les nouvelles amours sont célébrées à la cour, Elaine n'a d'autre préoccupation que de prendre soin du chevalier. Pendant que la défunte vogue sur la rivière pour rejoindre Camelot, Lancelot remet à la reine le prix de son amour (LE 1155-1156). Le passage durant lequel Gawain, « l'incarnation de la surinformation »¹ selon Nadège Le Lan, rapporte à Camelot son séjour à Astolat, résume à lui seul l'atmosphère, la complexité et la thématique du poème :

[Gawain] buzzed abroad
 About the maid of Astolat, and her love.
 All ears were pricked at once, all tongues were loosed:
 'The maid of Astolat loves Sir Lancelot,
 Sir Lancelot loves the maid of Astolat.' (LE 717-721)

¹ Nadège Le Lan, *La Demoiselle d'Escalot (1230-1978): Morte d'amour, inter-dits, temps retrouvés* (Paris : L'Harmattan, 2005), 72.

Le « bourdonnement » des voix (« buzz »), l'absence des protagonistes concernés, de même que le chiasme final ne font que renforcer le sentiment de méprise.

2.2.1.2. Se perdre dans ses illusions : la séquence conçue par Eleanor Fortescue Brickdale

L'une des premières caractéristiques attribuées à la séquence d'Eleanor Fortescue Brickdale est, on l'a vu, la disparition progressive de l'héroïne quand celle-ci se fait connaître des résidents de Camelot. Par ailleurs, l'artiste traite le récit dans son intégralité et, par ce biais, insiste sur la vie brisée de celle qui partage avec Enid les qualités de beauté, de dextérité et de dévotion, ce que Lancelot admet volontiers : « To doubt her fairness were to want an eye, / To doubt her pureness were to want a heart » (LE 1365-1366). Tandis que les deux premières illustrations évoquent ouvertement la dévotion de la jeune fille, l'image centrale et l'image finale mettent en lumière la discussion manquée entre les deux héros du poème.

L'illustration d'ouverture, « Elaine » (EFB LE1, fig. 19) représente la jeune fille à l'ouvrage. Certes, il ne s'agit pas d'une scène itérative à la différence de « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5), mais elle s'attarde sur le dévouement d'Elaine, qui confectionne la housse aux armes de Lancelot. Toutefois, il est possible de voir dans cette image les prémices d'un dévouement vain, puisque le chevalier quitte Astolat sans avoir emporté ni même vu la housse qui a demandé autant d'attention : « His very shield was gone; only the case, / Her own poor work, her empty labour, left » (LE 983-984). De plus, si l'illustratrice représente Elaine gardant précieusement le bouclier, elle ne la dépeint jamais au chevet de Lancelot, bien que les soins prodigués par la jeune fille sauvent la vie de ce dernier : « her fine care had saved his life » (LE 858). Un peu à l'instar de Geraint, Elaine n'est jamais montrée dans un acte bienfaiteur sur la personne qu'elle chérit. De plus, le choix de la représenter à deux reprises seule accompagnée du bouclier (EFB LE1 et 2, fig. 19 et 20) n'est peut-être pas un hasard, car les deux passages illustrés se closent par la même expression : « so she lived *in fantasy* » (LE 27) et « Then to her tower she climbed, and took the shield, / There kept it, and so lived *in fantasy* » (LE 395-396, nos italiques). L'artiste rappelle ainsi très probablement que la demoiselle dévouée vit au travers de vaines illusions.

« But to be with you » (EFB LE3, fig. 21) occupe une position centrale par son placement au cœur de la séquence visuelle, et par la scène qu'elle représente (Elaine déclare sa flamme à Lancelot). Au style paratactique de la jeune fille (« I have gone mad. I love you: let me die », « your love—to be your wife », « But to be with you still, to see your face, / To serve you, and to follow you through the world », LE 925, 928 et 933-

934), Lancelot lui expose son refus par un discours argumenté¹. Il n'est évidemment pas question que le chevalier admette qu'il en aime une autre, qui plus est, la femme de son roi. La vérité simple et directe d'Elaine s'oppose à la demi-vérité de Lancelot. Dans « But to be with you », Lancelot rejette physiquement la jeune fille représentée de dos ; le face à face est inégal en quelque sorte. De plus, la scène inclut également le père d'Elaine ; il s'agit là d'une référence, on l'a vu, aux commérages à la cour et aux dénonciations calomnieuses. Elaine est donc entourée d'individus qui cherchent à la détourner de son amour, qu'il s'agisse de la personne aimée ou de son entourage.

« Farewell, fair lily » (EFB LE5, fig. 23) répond directement à cette illustration, tout en clôturant le récit visuel. C'est désormais au tour du chevalier d'être dos au lecteur pour « être face » à Elaine, qui s'éloigne sur la barge. La scène constitue un contrepoint visuel dans la mesure où, dans le poème, le chevalier rejoint la berge après l'enterrement très solennel de la jeune fille (LE 1319-1335). Seul le serviteur muet s'en retournant à Astolat s'offre à sa vue : « [Lancelot] lifted up his eyes / And saw the barge that brought her moving down, / Far-off, a blot upon the stream » (LE 1379-1381). Elaine va hanter Lancelot. La réflexion du chevalier face à cette mésaventure est suggérée par la pose qu'il adopte dans l'image. Le discours qu'il a tenu à Astolat ne laissait pas de place aux réponses d'Elaine ; les questions qu'il se pose dorénavant lui permettent d'instaurer un dialogue avec la personne qu'il aurait pu aimer : « Ye loved me, damsel, surely with a love / Far tenderer than my Queen's. Pray for thy soul? / Ay, that I will. Farewell too—now at last » (LE 1382-1384). Il admet désormais l'amour imparfait qu'il porte à la reine : « 'Jealousy in love?' / Not rather dead love's harsh heir, jealous pride? » (LE 1386-1387). L'illustration suggère ce dialogue manqué par la représentation d'un homme de dos, une dépouille, et un serviteur muet, « the wordless man » (LE 171), qui s'éloigne des intrigues de la cour. La végétation luxuriante contribue également à suggérer que les paroles sont étouffées ; le lieu est propice aux confidences. Ainsi, « Farewell, fair lily » clôt une séquence visuelle qui évoque le poème dans son intégralité, de son début *in medias res* pour signaler la dévotion vaine de son héroïne, à son issue, au cours de laquelle les vérités n'ont pas tout à fait éclaté. Le récit visuel est donc fidèle à son texte-source.

2.2.1.3. La réunion des êtres : la séquence de Jessie M. King

À première vue, le récit visuel proposé par l'artiste écossaise évoque les failles des personnages éponymes. Cependant, un autre regard sur ces derniers est possible en modifiant le sens de lecture.

¹ Voir p. 143.

De même que « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5), « Stript off the case » (JMK LE1F, fig. 15) a la particularité d'être une scène itérative puisqu'elle fait référence au rituel quotidien de l'admiration du bouclier :

[...] day by day,
 Leaving her household and good father, [Elaine] climbed
 That eastern tower, and entering barred her door,
 Stript off the case, and read the naked shield [...]. (LE 13-16)

Si l'on suit la logique empruntée dans « To make her beauty vary », cette scène permettrait de camper les illusions d'Elaine dès le début du récit visuel. Dès lors, il est possible d'appréhender la séquence de façon très sombre. « Then came the hermit out » (JMK LE2, fig. 16) fait non seulement allusion à la trahison de Lancelot envers le roi, mais dénie aussi à Elaine son rôle capital dans la guérison du chevalier, en l'attribuant à l'ermite (LE 517-518). « Kiss'd the hand » (JMK LE3, fig. 17) met en scène la terrible révélation de Gawain, puisque Elaine apprend que l'homme qu'elle désire en aime une autre. Enfin, « And gave the naked shield » (JMK LE4, fig. 18) montre le chevalier prenant définitivement congé d'Elaine. En partant d'un frontispice appréhendé de façon pessimiste, la séquence déploie les failles des héros éponymes, en particulier la déception de la jeune fille dans les deux dernières images. Cependant, considéré en rapport à l'image de clôture, le « récit » visuel offre une perspective plus réjouissante que le poème, se démarquant ainsi radicalement de celui d'Eleanor Fortescue Brickdale. Lancelot et Elaine sont enfin réunis et leur intégrité est préservée ; la fin du récit raconte alors une toute autre histoire.

« And gave the naked shield » (JMK LE4, fig. 18) est d'un intérêt majeur. Elle offre un contrepoint narratif flagrant au texte. En effet, le poème ne mentionne pas d'ultime face-à-face entre les protagonistes ; le chevalier envoie quelqu'un d'autre chercher son bouclier (LE 970-971) afin de ne pas faire ses adieux à la jeune fille sur les conseils du comte d'Astolat (LE 967-968). En revanche, dans l'image, Lancelot se présente bien à Elaine. De cette façon, l'artiste ne montre pas l'écart de Lancelot en matière de courtoisie. De même, Elaine n'a plus rien du personnage emporté qu'elle incarne dans leur dernière entrevue :

Then suddenly and passionately she spoke:
 'I have gone mad. I love you: let me die.'
 'Ah, sister,' answered Lancelot, 'what is this?'
 And innocently extending her white arms,
 'Your love,' she said, 'your love—to be your wife.' (LE 924-928)

Lancelot refuse l'amour que lui porte Elaine en appelant cette dernière sa « sœur ». Elaine refuse ce statut en indiquant qu'elle veut être son « épouse ». Ses paroles saccadées, presque incohérentes, et sa gestuelle trahissent ses tourments. Elaine sait déjà qu'elle va mourir d'amour. En revanche, dans « And gave the naked shield » (JMK LE4, fig. 14),

elle ne cherche pas à convaincre ou à toucher le chevalier mais se contente de rendre ce qui lui appartient. De plus, avec cette image, le « récit » visuel s'achève avant la longue déchéance et la mort d'Elaine, alors que celle-ci est mise en image à deux reprises chez Eleanor Fortescue Brickdale (EFB LE4 et 5, fig. 22 et 23). En interrompant le récit visuel plus tôt que le poème, l'honneur des deux protagonistes, et même la vie de l'héroïne, sont donc en quelque sorte préservés.

Enfin, toute la séquence se limite au château d'Astolat (exception faite de « Then came the hermit out », JMK LE2, fig. 16), à la différence de celle d'Eleanor Fortescue Brickdale, laquelle montre le départ et l'arrivée de la dépouille d'Elaine à Camelot (EFB LE4 et 5, fig. 22 et 23). En contenant toute son intrigue visuelle à Astolat, Jessie M. King écarte toute référence à la cour et à ses rumeurs qui déchaînent les passions. Les personnages sont préservés dans un univers qui n'appartient qu'à eux. Astolat, même dépeint en deux lieux (la chambre et le boudoir), devient alors le théâtre de la courtoisie. Dès lors, on peut s'aventurer à recréer une histoire « à l'envers » à partir de l'image finale singulière que constitue « And gave the naked shield » (JMK LE4, fig. 18). Celle-ci suggère la réunion de deux personnages qui se sont retrouvés. Lancelot, présenté blessé dans « Then came the hermit out » (JMK LE2, fig. 16), n'est pas encore aux côtés d'Elaine, qui semble l'attendre dans les première et troisième illustrations. « And gave the naked shield » (JMK LE4, fig. 18) semble marquer les retrouvailles tant attendues par Elaine.

Ces deux séquences visuelles ont donc un rapport au texte très différent. Celle d'Eleanor Fortescue Brickdale, fidèle au récit du début à la fin, nécessite une bonne connaissance du texte afin de saisir la subtilité des choix d'illustrations (on repense aux deux premières images qui illustrent des passages se concluant sur le thème de la rêverie). Celle de Jessie M. King s'en détache distinctement. Elle court-circuite et contredit le texte d'origine pour célébrer les héros éponymes et ainsi affirmer sa sympathie envers l'héroïne malheureuse. Du point de vue de la forme, elle se situe entre Eleanor Fortescue Brickdale et John Byam Shaw. Comme dans « Enid » de l'artiste anglaise, Jessie M. King abrège le poème afin de nier son dénouement. À l'instar de John Byam Shaw, elle propose une autre histoire de chevalerie courtoise dans l'idylle.

2.2.2. « Guinevere » : la dénonciation dans le chaos

Dans « Guinevere », les accusateurs de la reine lui font part des conséquences désastreuses de son comportement : les institutions arthuriennes ont volé en éclat et le peuple est victime des invasions barbares qu'un homme au destin brisé essayait de contenir. Cependant, le poète œuvre à démontrer que ce lien de cause à effet tient plus du raccourci que de la vérité. En outre, il n'est pas non plus uniquement question de

condamnation dans l'idylle : « Guinevere » annonce aussi la rédemption de la reine, car Arthur lui fait prendre conscience qu'elle est en mesure de retrouver sa grandeur. Les illustrateurs proposent tous un aperçu de son rachat, mais ils rappellent sa faute et ses remords à des degrés divers, en fonction des paroles accusatrices mises en image. La séquence de Florence Harrison accumule les références aux commentaires assassins à l'encontre de la reine, tandis que John Byam Shaw fait de l'adultère une condition propice à la propagation du chaos. Les deux dernières versions de leurs homologues divergent cependant. Jessie M. King s'attarde sur Arthur, la deuxième victime de l'adultère après Elaine. Enfin, la séquence d'Eleanor Fortescue Brickdale s'articule presque uniquement autour de la transformation de la reine.

2.2.2.1. La confusion dans le poème

« Guinevere » se distingue par une présence narrative discrète et par un récit constamment ponctué de souvenirs.

La voix du narrateur va *descrescendo* à la lecture des *Idylls*. Dans « Guinevere », celle-ci se fait désormais discrète afin de laisser le lecteur juger du contenu de monologues et de dialogues très tendus. Quatre points de vue explorent le comportement de la souveraine déchue réfugiée incognito dans une abbaye après la découverte de l'adultère. Il y a tout d'abord celui de la novice qui lui tient compagnie, ainsi que celui du roi. Ces deux personnages l'accusent ouvertement de la chute du royaume. La novice se fait l'écho des sœurs du couvent et de son père pour parler sans fard d'une reine maléfique : « here they talk at Almesbury / About the good King and his wicked Queen » (G 206-207). Pour Arthur, Guinevere a anéanti toute l'œuvre de sa vie : « Thou hast not made my life so sweet to me, / That I the King should greatly care to live; / For thou hast spoilt the purpose of my life » (G 448-450). Dans son monologue, le roi, amer, invite son épouse à « purifier [son] âme » (G 558). Le troisième point de vue est celui de la reine elle-même, qui oscille entre innocence et culpabilité : « Pray for him [Lancelot] that he scape the doom of fire, / And weep for her who drew him to his doom » (G 345-346). Guinevere est rongée par la culpabilité : « he, the King, / Called me polluted: shall I kill myself? / What help in that? I cannot kill my sin » (G 614-616). Le dernier point de vue n'est autre que celui du narrateur ; Richard Sylvia note qu'il se caractérise par une certaine empathie envers Guinevere¹. Il mentionne que celle-ci a trouvé le repos éternel après un repentir exemplaire (G 687-692).

¹ Sylvia, « Sexual Politics », 25.

Ces voix sont intégrées dans un récit dont la composition rend la chronologie des événements confuse¹. L'idylle commence *in medias res* à l'endroit où la reine a trouvé refuge : « Queen Guinevere had fled the court, and sat / There in the holy house at Almesbury / Weeping, none with her save a little maid, / A novice » (G 1-4). Quelques vers plus tard, le lecteur apprend la raison de sa fuite : « For hither has she fled, her cause of flight / Sir Modred » (G 9-10). Cette explication s'étend sur une analepse, qui décrit comment Modred est parvenu à prendre les amants au piège dans le but d'affaiblir le pouvoir royal et ensuite de s'octroyer le trône d'Angleterre. Ce retour en arrière raconté par le narrateur se poursuit jusqu'à ce que le lecteur retrouve la reine en pleurs dans sa cachette (G 178-180). Le poème se poursuit par les propos de la novice qui évoque avec nostalgie les débuts du règne d'Arthur. Le souvenir qu'elle chérit n'est pas le sien, mais celui de son défunt père. De même, Guinevere se remémore son arrivée à Camelot en compagnie de Lancelot. Elle revient à la réalité avec la venue d'Arthur, qui a retrouvé sa trace. Durant leur ultime entrevue, seul le roi prend la parole. Son soliloque tient à la fois de la dénonciation et de la déclaration d'amour (« I love you still », G 556). Après le départ du roi, Guinevere s'exclame qu'elle aime son époux et qu'elle se repentira de ses actions en prenant le voile (G 646 et 670). Les moments particulièrement pénibles, la conversation avec la novice, le soliloque d'Arthur et les états d'âme de Guinevere sont donc restitués dans ce que Gérard Genette appelle des « scènes »², ce qui les rend d'autant plus poignantes. Le poème se termine par un résumé des dernières années de pénitence de la reine. Cette brève synthèse de quelques années de vie pieuse (G 687-692) ne parvient pas à effacer deux longs discours qui virent à la diatribe (G 419-576 et 608-683) ; et même si le narrateur précise que la reine connaît enfin la paix dans l'au-delà, les dénonciations résonnent encore dans l'esprit du lecteur.

Aussi ce poème pose-t-il un double défi à tout illustrateur : restituer une séquence visuelle cohésive et cohérente en dépit d'un récit non-linéaire d'une part, et évoquer quatre points de vue tout en exposant le sien d'autre part. Un premier examen des séquences visuelles montre que les séries d'images exposent bien les reproches, l'accablement et le désordre ; mais aucune ne représente la reine comme une pécheresse sans état d'âme.

2.2.2.2. Florence Harrison : la reine accablée

La séquence visuelle de Florence Harrison se distingue par des épisodes composés de paires d'images, qui attestent la culpabilité de la reine ainsi que les ravages de

¹ Ryals, « The Moral Paradox », 69. Le critique déclare au sujet de « Guinevere », mais aussi d'« Elaine » : « there is constant backing and filling, a disruption of chronological narration ».

² La scène est « le plus souvent 'dialoguée' » et « réalise conventionnellement l'égalité du temps entre le récit et l'histoire ». Genette, *Figures III*, 129.

l'adultère au sein d'un couple. La faute et la douleur en constituent donc les fils directeurs, bien que la conversion de Guinevere apparaisse également en filigrane.

Les deux premières images fonctionnent en binôme. Le frontispice, « Queen Guinevere had fled the court » (FH G1F, fig. 38), illustre le vers d'ouverture du poème ; le lecteur est immédiatement plongé dans l'engrenage infernal de la chute des époux royaux en voyant la reine quitter précipitamment le palais. « It was their last hour » (FH G2, fig. 39) revient d'ailleurs sur l'origine de cette fuite, à savoir la découverte des amants. La reine admet sa culpabilité à Lancelot :

Mine is the shame, for I was wife, and thou
Unwedded: yet rise now, and let us fly,
For I will draw me into sanctuary,
And bide my doom. (G 118-121)

Les termes monosyllabiques évoquent un jugement sans appel ; tout est dit en quelques mots. En choisissant la scène de la fuite comme introduction aux illustrations du poème, l'artiste montre la reine littéralement prise en défaut. Par ailleurs, Guinevere pourrait presque avoir déjà pris le voile, car sa tenue rappelle celle des Bénédictines, avec sa guimpe blanche et sa cape noire ; seul le rouge sur le revers de l'habit fait référence à sa faute. Cette présentation du personnage annonce donc autant sa culpabilité que sa reconversion ; elle évoque même, en quelque sorte, une transition qui s'opère déjà en Guinevere.

La séquence se poursuit par une seconde association d'images ; c'est au tour des propos de la novice d'être illustrés. « The flickering fairy-circle » (FH G3, fig. 40) restitue l'Arcadie dans laquelle le père de la novice a vécu lors de la fondation du nouveau royaume :

And still at evenings on before his horse
The flickering fairy-cycle wheeled and broke
Flying, and linked again, and wheeled and broke
Flying, for all the land was full of life.
[...] So glad were spirits and men
Before the coming of the sinful Queen. (G 254-257 et 267-268)

L'épiphore (« wheeled and broke ») et l'anaphore (« Flying ») restituent cette vision stupéfiante qui prend fin avec l'arrivée de la reine maléfique. Si l'image donne à voir ces petites fées, elle montre aussi le père de la novice, le témoin de la scène. Pour l'enfant, il est la voix de la vérité : « Yea, but I know: the land was full of signs / And wonders ere the coming of the Queen. / So said my father, and himself was knight », « my father said » et « the tales / Which my good father told me, check me too / Nor let me shame my father's memory » (G 230-232, 275 et 314-316). Cette vision colorée et merveilleuse contraste avec « The spirits » (FH G4, fig. 41). Dans cette image en noir et blanc, l'artiste met en image ce que la jeune fille interprète comme un signe précurseur de la catastrophe

à venir. Alors que son père écoutait la chanson du barde célébrant le règne d'Arthur, le poète-chanteur fut victime d'un malaise :

But even in the middle of his song
He faltered, and his hand fell from the harp,
And pale he turned, and reeled, and would have fallen,
But that they stayed him up; nor would he tell
His vision; but what doubt that he foresaw
This evil work of Lancelot and the Queen? (G 300-305)

L'illustration associée ne revient pas sur cet incident mais en garde l'esprit. Elle met en image les muses du barde sur une montagne sacrée, mais elle introduit surtout un mauvais présage. Le barde est représenté au milieu des esprits et les écoute avec attention : « When round him bent the spirits of the hills / With all their dewy hair blown back like flame » (G 281-282). Les trois êtres éthérés sont particulièrement préoccupés ; celui de gauche a porté ses mains au visage comme à l'annonce d'une mauvaise nouvelle. Il s'apparente à une pleureuse grecque et annonce la tragédie du roi¹. Le sort de la société arthurienne est scellé et la scène en noir et blanc immortalise l'annonce d'une terrible nouvelle.

Les deux dernières illustrations en couleur constituent la troisième paire. « A darkness » (FH G5, fig. 42) met en scène la dernière entrevue du couple royal. La parole est donc donnée à Arthur pour dénoncer les méfaits de la reine prosternée :

[...] she fell,
And grovelled with her face against the floor:
There with her milkwhite arms and shadowy hair
She made her face a darkness from the King:
And in the darkness heard his armed feet
Pause by her; then came silence, then a voice,
Monotonous and hollow like a Ghost's
Denouncing judgment, but though changed, the King's:

'Liest thou here so low, the child of one
I honoured, happy, dead before thy crime? (G 411-420)

« A darkness » illustre bien à la fois les accusations d'Arthur et la chance de rédemption offerte à Guinevere, mais elle met aussi l'accent sur la souffrance d'un couple déchiré. Guinevere, prosternée, fait acte de soumission. Arthur s'agrippe aux murs, comme s'il était pris d'un malaise à la vue de la femme qui l'a tant blessé. Sa tête est baissée et son corps est placé dans la pénombre : il est terrassé par la douleur et plongé dans les ténèbres. Il porte une tenue rouge, la couleur des souverains, mais aussi celle des martyrs. Il a échoué comme souverain comme il a été sacrifié sur l'autel du plaisir sensuel. Sa silhouette formant une croix renvoie au crucifix qui se trouve dans la cellule de la reine, juste au-dessus de cette dernière : Guinevere est désormais face à ses responsabilités et

¹ Nous remercions Mme Isabelle Gadoin de nous avoir suggéré cette idée.

n'a pas d'autre issue que de faire acte de contrition entre ces deux symboles de souffrance. Il émane une lumière rouge de la lanterne au-dessus de sa tête ; on pourrait y voir les paroles du roi que la reine a désormais sur la conscience. Les cheveux de Guinevere cachent son visage, de même que le roi est montré de dos. Il ne s'agit plus seulement d'une confrontation entre le roi et la reine, mais de la souffrance d'un homme et d'une femme qui n'ont pas réussi à se trouver. Cependant, à la différence d'Arthur, la reine baigne dans la lumière (la pièce est éclairée par la lanterne rouge et les bougies autour de l'autel). Non seulement Arthur annonce à sa femme qu'il lui offre le pardon, mais aussi qu'il l'aime encore :

And all is past, the sin is sinned, and I,
Lo! I forgive thee, as Eternal God
Forgives: do thou for thine own soul the rest.
But how to take last leave of all I loved? (G 540-543)

Guinevere va donc vivre un véritable moment épiphanique et ouvrira enfin son cœur à son mari. Elle est représentée prenant la parole dans « We needs must love the highest » (FH G7, fig. 44) :

What might I not have made of thy fair world,
Had I but loved thy highest creature here?
It was my duty to have loved the highest:
It surely was my profit had I known:
It would have been my pleasure had I seen.
We needs must love the highest when we see it,
Not Lancelot, nor another. (G 650-656)

L'adjectif « highest » est répété à trois reprises pour évoquer Arthur, comme les mots « sin » et « flesh » avaient été employés par le roi pour parler de l'adultère de Guinevere. L'obligation morale d'aimer le roi est d'abord formulée en termes de devoir, mais elle cède la place aux retombées heureuses (« my profit », « my pleasure »). « We needs must love the highest » clôt le poème par la vision d'une femme rongée de remords et atterrée par le poids de ses torts. Les yeux qui se fermaient pour jadis mieux savourer le baiser de Lancelot sont ici clos de douleur. Les mains se tordent mais annoncent aussi la prière future. Guinevere va désormais embrasser la communauté des Bénédictines qui apparaît derrière elle.

Une dernière combinaison d'images en noir et blanc se compose de « He gave them charge » (FH G6, fig. 43) et du cul-de-lampe (fig. 56) qui représente la reine en moniale. Toutes les deux immortalisent les dernières actions d'Arthur et de Guinevere dont les religieuses ont été les seuls témoins. La première reprend les instructions du roi qui demande aux moniales de prendre soin de la reine : « To guard and foster her for evermore » (G 588). Dans l'illustration, les cierges que chacune des sœurs tient (G 586) se confondent avec le fourreau de l'épée et la lance du roi. Ce sont désormais à elles de veiller sur la reine que l'on retrouve occupée à rythmer la vie abbatiale en sonnant la

cloche du couvent. « We needs must love the highest » (FH G7, fig. 44) et le cul-de-lampe (fig. 56) se font face dans cette édition, mais le regard de la reine est inaccessible au lecteur dans les deux cas, comme si l'épouse ne parvenait toujours pas à se regarder en face, bien qu'elle ait emprunté le chemin de la rédemption.

Le lecteur quitte donc Guinevere après un récit visuel qui a fidèlement et complètement reconstitué la chute et le rachat de la reine. La vignette du début du poème montrant la reine couronnée, de face, prisonnière de son amour, contraste avec la femme qui se réfugie derrière son voile dans le cul-de-lampe. Elle est montée à l'échelle pour atteindre la cloche de l'abbaye ; elle sonne, en quelque sorte, le glas de sa vie passé. Elle se fond dans la masse anonyme de la communauté, mais garde sa posture pénitente, à genoux et la tête baissée. Alors que le bandeau de titre la montrait retenue par des chaînes sensuelles symbolisées par des rosiers (fig. 55), elle s'ancre désormais dans la vie spirituelle.

2.2.2.3. John Byam Shaw : le chaos provoqué par Guinevere

Les illustrations de John Byam Shaw baignent alternativement dans une tension et une confusion ambiantes, qu'elles évoquent le début ou la fin du règne arthurien. Sa séquence visuelle diffère de celles de Florence Harrison et de Jessie M. King, mais se rapproche de celle d'Eleanor Fortescue Brickdale. Elle débute en effet par une scène tirée de l'analepse, l'ultime entrevue entre les amants. L'attention du lecteur est donc immédiatement orientée vers la faute de la reine au seuil de la lecture. Dans « It was their last hour » (JBS G1F, fig. 28), le couple illégitime se tient dans la pénombre¹ ; il paraît las, résolu à se séparer. Cependant la reine est tendue, car elle semble étouffer sous sa guimpe et s'appuie sur le lit d'une main crispée. Elle tourne un dernier regard vers Lancelot, mais celui-ci se tient en-dessous du vitrail de la tentation d'Ève : Guinevere viendrait-elle de prendre conscience de sa faute ? Une atmosphère pesante se dégage de la pièce ; bien que la lumière réussisse à percer, elle ne parvient pas à donner une image nette des personnages. Cet aspect cotonneux suggère leur clandestinité autant que leur perte. Les amants se sont engouffrés dans une situation inextricable.

Le chaos règne tout autant dans « From the sea » (JBS G2, fig. 29). Cette scène, tirée du récit de la novice, met en scène les sirènes et les tritons que son père a aperçus tandis que la bonne nouvelle de l'avènement d'Arthur se répandait : « the white mermaid swam, / And strong man-breasted things stood from the sea » (G 243-244). Les personnages en question se distinguent mal dans la mer agitée. Un lecteur qui ne serait pas familier du texte pourrait penser que ces êtres monstrueux constituent une menace ; la

¹ John Byam Shaw n'a jamais illustré « Elaine ». Pourtant, la couleur diffuse et rougeoyante dans l'image n'est pas sans rappeler cette déclaration de Guinevere : « For who loves me must have a touch of earth; / The low sun makes the colour » (LE 133-134).

sirène se jette en arrière dans la vague, comme happée par le courant ou enlevée par l'un de ces êtres. Même les moments de réjouissance semblent alors affectés par un sentiment de désordre. Dans « He gave them charge » (JBS G3, fig. 30), les dernières consignes d'Arthur données aux religieuses sont transmises dans une atmosphère qui n'est pas sans rappeler celle de « It was their last hour » (JBS G1F, fig. 28). Les cierges émettent une lumière aveuglante qui ne permet pas de distinguer les traits des moniales, mais la cour de l'abbaye reste plongée dans les ténèbres : Arthur marche vers son sombre destin (« I march to meet my doom », G 447).

John Byam Shaw termine par la pénitence de la reine résumée en quelques vers à la toute fin du poème. « There, an Abbess » (JBS G4, fig. 31) tranche avec les précédentes images par sa netteté. Sa facture rappelle celle de « Sir Lancelot » (EFB MV4F, fig. 13), car il s'agit d'un portrait de profil de la reine ; le voile s'est levé sur elle, signalant tout autant sa trahison démasquée que sa propre révélation. De même que chez Florence Harrison, la femme déchue qui a pris le voile est rongée de douleur. Ses yeux sont fermés. Ouverts, ils ne pourraient que contempler les murs sombres de sa cellule ornée d'un crucifix. Résolue à entrer dans les ordres, Guinevere désire ne plus solliciter ses sens qui lui ont fait tant défaut : « O shut me round with narrowing nunnery-walls, / Meek maidens, from the voices crying 'shame.' » (G 665-666). Dans l'image finale, la lumière crue et sans concession qui illumine son visage se fait justement l'écho d'une amère épiphanie, « That pure severity of perfect light » (G 641). Par ailleurs, la moniale regarde, en quelque sorte, vers un avenir sombre et douloureux. D'après Gunther R. Kress et Theo van Leeuwen, il est possible de distinguer une donnée temporelle selon que les personnages regardent vers la gauche ou la droite. La première direction représente ce qui est connu ou donné, tandis que la seconde oriente le lecteur vers l'inconnu, le nouveau¹. Ce positionnement illustrerait bien la vie de pénitence à laquelle la reine se prépare :

The days will grow to weeks, the weeks to months,
The months will add themselves and make the years,
The years will roll into the centuries,
And mine will ever be a name of scorn. (G 619-622)

L'éternelle souffrance est suggérée par la série d'anadiploses qui évoque des durées de plus en plus longues ; les siècles et les millénaires ne pourront cependant jamais effacer un nom synonyme de trahison. Dans l'image, son visage est pétri de douleur et les épreuves l'ont considérablement vieillie. La faute constitue donc l'ossature d'une séquence dont la cohésion est assurée par une atmosphère propice à la perte de repères. Il n'est alors peut-être pas anodin que John Byam Shaw ait proposé un portrait sans

¹ Kress et Leeuwen, *Reading Images*, 55.

concession d'une reine qui n'a rien conservé de sa splendeur d'antan. Les défauts de l'âme finissent toujours par faner les êtres dont le destin était d'être touché par la grâce.

2.2.2.4. Jessie M. King : la perte du roi au-delà de la faute

La séquence de Jessie M. King partage avec celle de Florence Harrison la mise en scène des personnages qui dénoncent l'adultère. La novice, la reine et le roi sont représentés dans « None with her » et « Golden Hair » (JMK G1F et G3, fig. 24 et 26). La faute est également redoublée d'un sentiment de perte qui transpire dans chaque image.

Jessie M. King ouvre l'idylle par un frontispice qui résume les premiers vers du poème : « Queen Guinevere had fled the court, and sat / There in the holy house at Almesbury / Weeping, none with her save a little maid, / A novice » (G 1-4). La reine se retrouve seule à pleurer dans un couvent. Cette introduction au personnage oriente immédiatement le lecteur vers la détresse mais aussi la faute de Guinevere. Dans le poème, le thème de la plainte que chante la novice, la seule personne qui tient compagnie à la fugitive, rappelle indirectement l'adultère et ses conséquences dévastatrices. La chanson parle d'une femme qui a quitté le domicile conjugal et que l'époux refuse de reprendre. « None with her » (JMK G1F, fig. 24) donne donc à voir une femme qui a conscience de ses torts et du mal que sa conduite a engendré : elle se réfugie derrière ses larmes, la tête baissée. Juste après cette chanson, l'enfant essaye de reconforter son hôte, mais ignore son identité. L'ironie dramatique est alors à son comble lorsque l'enfant déclare : « were I such a King with such a Queen, / Well might I wish to veil her wickedness » (G 208-209). De même, « None with her » (JMK G1F, fig. 24) met en avant la corruption de Guinevere. La petite religieuse baigne dans la lumière, dans une tenue immaculée, à la différence de la reine qui se cache derrière une masse de cheveux, vêtue d'une robe ornée de roses, deux éléments qui font explicitement référence à sa volupté. L'ange du jugement juste au-dessus de la novice redouble visuellement la lourde sentence qu'elle prononce à l'encontre de la reine. Tous les signes religieux (le cierge, le crucifix et la statue de la Vierge) se trouvent du côté de l'enfant. En dépit de ses remords, Guinevere n'a pas encore trouvé le chemin de la rédemption.

Jessie M. King adopte un angle différent de celui de Florence Harrison pour évoquer la dernière confrontation entre les époux dans « Golden Hair » (JMK G3, fig. 26). Arthur et Guinevere se font face, mais ils sont représentés de profil. Le roi porte toujours les insignes du pouvoir, de la cape, à l'effigie de la couronne et du Pendragon, au cimier, tandis que la reine ne porte plus de couronne. En revanche, l'image n'est pas sans rappeler « A darkness » (FH G5, fig. 42) sur un point majeur. Guinevere est encadrée de toutes parts par des crucifix ou des motifs de croix ornant les meubles et les murs. En effet, l'artiste a décalé la reine vers la gauche, là où se trouvait précédemment la novice, l'image de la pureté. Aussi, même si Guinevere ne peut échapper à celui qu'elle a trahi au

plus profond de sa chair et de son âme, l'illustration sous-entend peut-être que la rédemption de la reine est proche.

En terminant son récit visuel sur le roi, et non sur la reine, Jessie M. King octroie une place centrale à Arthur. « And near him the sad nuns » (JMK G4, fig. 27) met en scène le départ de l'époux qui a pris congé de Guinevere. Les têtes basses des religieuses et leurs visages uniformément sombres démultiplient la tristesse¹. Dotées de leur cierge et de leur crucifix, elles forment une procession funèbre. Le roi quitte le monde des vivants sous un ciel tourmenté. Le chemin qu'il doit emprunter n'apparaît pas, perdu dans le brouillard qui représente l'inconnu. Sa disparition est imminente, rendant la scène encore plus poignante. L'illustratrice attire indéniablement la sympathie du lecteur vers Arthur. Ainsi, le récit visuel a beau commencer *in medias res* par la faute et l'affliction de la reine, et se poursuivre par la tristesse du roi dans une ultime confrontation qui constitue le point d'orgue du poème, il se termine aussi plus tôt pour honorer Arthur dont la perte est inestimable. L'attention est donc passée de l'accusée à la victime par le biais de jalons narratologiques forts.

2.2.2.5. Eleanor Fortescue Brickdale : l'évolution spirituelle de la reine

De même que ses prédécesseurs, Eleanor Fortescue Brickdale suit l'ordre du récit dans une séquence qui rappelle l'aspect presque décousu du poème avec ses nombreuses interruptions. Cependant, la série d'images s'oriente plus vers l'évolution spirituelle de la reine que vers sa faute.

La séquence dresse un inventaire des scènes majeures de « Guinevere ». Dans l'illustration d'ouverture, la reine se trouve à la cour, épiée par celui qui entraînera sa perte (EFB G1, fig. 32). La seconde image revient sur la dernière entrevue des amants, à l'issue de laquelle ils sont pris au piège (EFB G2, fig. 33). Les trois images suivantes mettent en scène l'âge d'or de la société arthurienne regretté par la petite religieuse aussi bien que par Arthur lui-même. Les troisième et quatrième illustrations (fig. 34 et 35) montrent les petites fées aperçues par le père de la novice, ainsi que la découverte d'Arthur bébé sur une plage de Cornouailles. L'avant-dernière illustration est tirée du souvenir du roi ; celui-ci se remémore les jours heureux de son règne auprès de sa toute jeune reine (fig. 36). Enfin, l'image de clôture est un portrait de Guinevere en moniale, indiquant que cette dernière a entrepris son rachat (EFB G6, fig. 37). De façon générale,

¹ C'est à Danielle Bruckmuller-Genlot que l'on emprunte cette idée de « [d]ouleur démultipliée ». Elle emploie l'expression pour évoquer la tristesse des reines ramenant Arthur à Avalon dans une illustration de Dante Gabriel Rossetti pour « The Palace of Art », publiée dans l'édition « Moxon » (1857) des *Poems* (1842). Les reines endeuillées qui se penchent sur le roi se ressemblent toutes : leur longue chevelure est coiffée d'une couronne et leur visage semblable expriment l'inquiétude. Bruckmuller-Genlot, *Les Préraphaélites*, 212.

les images renvoient alternativement à un passé arcadien, aux récents événements qui ont agité le royaume et à leurs conséquences, faisant de la vie de Guinevere un patchwork de perceptions, tel que le poète le suggère.

La séquence visuelle d'Eleanor Fortescue Brickdale se distingue par sa scène d'ouverture, laquelle fait référence à la première tentative de Modred pour surprendre Guinevere en plein délit d'adultère :

[Modred] [c]limbed to the high top of the garden-wall
To spy some secret scandal if he might,
And saw the Queen who sat betwixt her best,
Enid, and lissome Vivien [...]. (G 25-28)

L'incident évoqué survient tôt dans l'histoire mais n'apparaît que plus tard dans le récit, dans le cadre de l'analepse qui revient sur les circonstances du guet-apens. À cette époque, Guinevere ne se soucie pas des répercussions éventuelles de son adultère. Lorsque Lancelot lui raconte comment il a débusqué Modred, sa première réaction est d'en rire (G 53-54).

L'artiste termine sa série en représentant la reine devenue moniale dans « The sombre close » (EFB G6, fig. 37). L'association de la première et de la dernière image donne l'impression que l'illustratrice a étiré le temps afin de montrer autant que possible le changement de Guinevere, depuis son insouciance jusqu'à sa contrition. En ce sens, Eleanor Fortescue Brickdale s'éloigne de Florence Harrison, qui montre la reine constamment dans la tourmente durant les derniers jours du royaume. À l'inverse, Eleanor Fortescue Brickdale dépeint Guinevere dans un cadre paisible, ce qui permet au lecteur de comparer la femme pécheresse et la femme repentante d'un point de vue physique et psychologique.

Les changements qui s'opèrent sur Guinevere prennent désormais tous leurs sens. La reine était jadis constamment épiée. Elle avait fait part à Lancelot de ses inquiétudes relatives aux rumeurs d'adultère grandissantes (LE 99-101). Elle apparaît bien quelque peu contrariée dans « Betwixt her best Enid, and lissome Vivien » (EFB G1, fig. 32). À l'inverse, dans « The sombre close » (EFB G6, fig. 37), la souveraine déchue est certes désormais une moniale parmi d'autres, mais elle est bien plus sereine à l'abri du monde, « à l'abri des voix criant 'honte' » (G 666).

De plus, « As in the golden days » (EFB G5, fig. 36) évoque par touches l'avenir de la reine. Dans l'image évoquant ses débuts à la cour, Guinevere est accompagnée de ses suivantes dans un jardin clos qui n'est pas sans rappeler celui d'un cloître. Les jeunes filles nourrissent des tourterelles ; plus tard, c'est au tour de la reine de distribuer de la nourriture aux plus humbles. De même, la jeune Guinevere, placée derrière un lys blanc, admire une colombe, la plus blanche de toutes, qui s'est posée sur sa main : serait-ce une allusion à son entrée future dans les ordres ?

Toutefois, l'image de jeunesse s'éloigne de celle de clôture à plusieurs titres. Dans « *As in the golden days* », tous les sens des personnages sont sollicités. Les robes de soie lumineuse et de fourrure moelleuse font appel au regard haptique du lecteur. En revanche, dans « *The sombre close* » (EFB G6, fig. 37), Guinevere circule seule dans le cloître et ne prend pas garde au jardin en fleurs. La femme mûre appartient désormais au monde spirituel. Elle porte la guimpe, la chemise et le scrupulaire des Clarisses ; la corde nouée autour de la taille rappelle les quatre vœux de sa nouvelle vie : obéissance, pauvreté, chasteté et clôture. Le temps de l'indolence et du plaisir est bien révolu, celui de la piété est venu. Ainsi, l'artiste oriente le lecteur vers l'évolution spirituelle de la reine dans une atmosphère bien plus sereine que dans les autres séquences. De façon plus générale, on verra, dans cette partie et la suivante, que cette quiétude s'inscrit dans une stratégie de défense de Guinevere.

Une nouvelle fois, la pudeur est le dénominateur commun aux artistes lorsqu'il s'agit de transposer la souffrance engendrée par les révélations, qu'il s'agisse de « *Guinevere* » et de son préambule, « *Elaine* ». De même qu'Enid (EFB GE5, fig. 36), Guinevere cache ses larmes dans « *None with her* » (JMK G1F, fig. 24). Dans « *Two brethren* » et « *Farewell, fair lily* » (EFB LE4 et 5, fig. 22 et 23) les saules pleureurs accentuent la tristesse des hommes qui ont perdu Elaine. Les regards se baissent aussi lors d'adieux : celui de Lancelot dans « *It was their last hour* » (JBS GE1F, fig. 15) et celui des religieuses dans « *And near him the sad nuns* » (JMK G4, fig. 27) et « *He gave them charge* » (FH G6, fig. 43). Les personnages sont également représentés de dos comme pour préserver leur intégrité. Arthur est face à celle qui l'a trahi dans sa chair dans « *A darkness* » (FH G5, fig. 42). Sa douleur, semblable à celle de Geraint (« *the pang* », G 537), est restituée avec retenue par la représentation d'une silhouette abattue. Eleanor Fortescue Brickdale choisit de mettre en scène les confrontations de Lancelot et Elaine de la même manière dans « *But to be with you* » et « *Farewell, fair lily* » (EFB LE3 et 5, fig. 21 et 23). L'empathie est de rigueur.

Par ailleurs, chaque illustrateur fait du récit discontinu de « *Guinevere* » une séquence visuelle cohésive par l'emploi d'un fil directeur (la culpabilité de la reine ou son rachat). Si Florence Harrison et Jessie M. King exploitent des passages dans lesquels l'héroïne est accablée de reproches, John Byam Shaw illustre également des moments qui concernent parfois moins directement la reine pour accentuer l'impression de ravage. Les séquences visuelles évoluent différemment d'un artiste à un autre. Celle de Florence Harrison fonctionne par paires ; Jessie M. King change subtilement le centre d'intérêt (qui passe de la reine au roi), tandis que John Byam Shaw propose une illustration finale radicalement différente du reste par sa lumière crue ; enfin, il se dégage de la séquence proposée par Eleanor Fortescue Brickdale une atmosphère de quiétude presque continue.

Celle-ci incite à revenir sur les violentes accusations dont il est question dans « Guinevere », car il est plus question de rédemption que de condamnation. Il importe alors de retourner au texte et à ses voix.

2.2.3. Les voix accusatrices de « Guinevere » réduites au silence

À première vue, le lien de cause à effet est évident entre l'adultère de la reine et la chute d'Arthur. Même l'accusée, Guinevere, admet être la source de tous les maux qui s'abattent sur le royaume. Toutefois, le choix d'exposer le dernier acte de cette tragédie par le biais de quatre voix dans le récit doit amener le lecteur à être particulièrement attentif à la teneur des propos. Le narrateur reste discret sur la relation des amants. Guinevere oscille entre nostalgie et désespoir, ce qui rend sa vision partielle. La novice fonde son opinion sur l'avis des autres. Le roi a dû composer avec la trahison mutuelle de deux êtres chers, une bataille de l'autre côté de la mer, l'usurpation de son trône et l'invasion de son royaume, en l'espace de quelques semaines (G 421-440) ; en dépit de sa sagesse réputée, il n'est peut-être pas disposé à prendre du recul sur les états d'âme de son épouse. Aucun de ces personnages ne peut donc porter un regard objectif et/ou complet sur les amours illégitimes de l'héroïne, ce que Richard Sylvia démontre tout au long de son article consacré à la révélation de la vérité dans « Guinevere »¹. La portée de chaque voix doit être relativisée et attentivement observée.

Bien que leurs images évoquent la souffrance, les regrets et le repentir, Florence Harrison, Eleanor Fortescue Brickdale et Jessie M. King ont conscience que cette vision est parcellaire et partielle. On pourrait voir là l'influence de William Morris, qui, dans son poème au titre éloquent, « The Defence of Guenevere », donne la parole à la reine adultère devant ses juges. Dans un monologue passionné, sur lequel on reviendra dans la deuxième partie de ce travail, elle explique qu'il n'y a rien de vil dans son amour pour « Lancelot ».

Les transpositions des trois artistes femmes illustrent parfaitement cette remarque de Lorraine Kooistra, qui tiendra lieu d'introduction à cette démonstration : « Made in the word's image, the picture is a lesser—but potentially subversive—repetition of the first creation². » Ces illustratrices n'adhèrent pas nécessairement aux points de vue accusateurs. Tandis que Florence Harrison joue sur l'ambiguïté de la composition, ses homologues font disparaître l'accusation de faute, l'une en sélectionnant les épisodes dépeints et en filtrant les propos, l'autre, de façon encore plus subtile, en ajoutant parfois des contrepoints. L'histoire devient alors toute autre.

¹« As in all of Tennyson's storytellings, the subject of 'Guinevere' is in part how storytellers create meaning and impose their preferences and values on stories received and retold. » Sylvia, « Sexual Politics », 24.

² Kooistra, *The Artist as Critic*, 9.

2.2.3.1. Florence Harrison, le décalage entre le paratexte et le texte

À première vue, Florence Harrison dresse le portrait d'une reine coupable qui regrette amèrement son choix d'avoir aimé Lancelot. Toutes les voix accusatrices sont mentionnées et chaque illustration qui inclut Guinevere la montre en détresse ou coupable. Le frontispice et le cul-de-lampe fixent l'image d'une femme qui sera toujours fautive. Cependant, l'artiste insiste à trois reprises sur les scrupules de la reine dans le paratexte. C'est à cet espace du livre qu'il faut retourner, car la reine apparaît comme une victime de son destin. Par ailleurs, la dernière image en couleur du récit jette également le trouble : est-il bien question de l'amour d'Arthur ?

Dans le paratexte, la reine est dépeinte en martyre de son amour mais aussi en victime de son destin. Sur la couverture (fig. 51), sa tête est auréolée d'un ciel étoilé mais couvert, signe d'une destinée tourmentée. De même, l'arrière-plan du bandeau de titre comporte une étoile filante survolant Camelot, mais qui achève sa course derrière l'héroïne, faisant allusion à la chute inéluctable de Guinevere (fig. 55). Elle ne peut pas non plus échapper à son sort. Sur la couverture, les cartouches comprenant le titre du poème ainsi que le nom de l'illustratrice sont lestés de chaînes d'où pendent des cœurs (fig. 51). Le bandeau du titre est lui percé de part en part par des ronces qui emprisonnent la reine flottant dans les airs (fig. 55). Elles l'empêchent de s'élever, comme elle y aspirerait, la tête renversée, les yeux clos et l'épée portée à sa poitrine. Guinevere ne parvient pas à s'extraire de son amour terrestre pour rejoindre Arthur.

L'image de clôture de Florence Harrison, « We needs must love the highest » (FH G7, fig. 44), n'est pas dénuée d'ambiguïté. Guinevere, en plein *mea culpa*, a certes quitté la chambre qui abritait ses amours secrètes dans « It was their last hour » (FH G2, fig. 39). Cependant, bien qu'à terre, l'héroïne n'a presque pas changé d'apparence (les cheveux balayés derrière l'épaule gauche, la même chemise ample) ni de position (le buste tourné vers la droite de l'image, les yeux fermés, la tête inclinée), comme si elle attendait le retour de son amant pour reprendre le baiser interrompu par Modred. Guinevere n'est pas sans rappeler Raiponce, car elle porte également ses cheveux très longs (G 544). La reine s'est tournée vers la fenêtre grande ouverte d'où pend une immense draperie. Bien sûr, cet élément de la composition peut tout simplement rappeler que Guinevere a assisté au départ du roi depuis sa fenêtre (G 581-601) ; mais ne pourrait-on pas penser qu'elle cherche à se sauver ou à être sauvée par l'ajout de cette tenture ? Aurait-elle dû s'enfuir avec Lancelot qui lui avait proposé de le suivre sur ses terres (G 112) ? L'image de clôture est intrigante à bien des égards : accompagnée du texte, « We needs must love the highest » clôt la séquence sur la douloureuse épiphanie sentimentale et spirituelle de la reine. Mise en parallèle avec « It was their last hour » (FH G2, fig. 32), l'image donne l'impression que Guinevere regrette son amant, bien

qu'elle s'en remette à Dieu pour retrouver son mari. Aussi, le bandeau du titre pourrait à lui seul résumer l'état d'esprit de l'artiste : Guinevere est un être tiraillé par l'amour qu'elle porte à deux hommes.

2.2.3.2. Eleanor Fortescue Brickdale : la célébration des personnages plutôt que l'accusation de faute

En évacuant la question de la faute, Eleanor Fortescue Brickdale porte non seulement un regard bienveillant sur l'héroïne, mais elle amplifie aussi le prestige des héros arthuriens. Pour ce faire, l'artiste prend possession de l'ensemble des voix qui s'élèvent. Elle expose les faits et les enjeux du poème, à l'instar du narrateur, et filtre le contenu des paroles accusatrices.

Eleanor Fortescue Brickdale endosse le rôle du narrateur dans « *Betwixt her best Enid, and lissome Vivien* » (EFB G1, fig. 32). L'illustration est à la fois un préambule et une synthèse des femmes arthuriennes¹. Comme dans « *At which the King had gazed* » (EFB MV1, fig. 10), l'artiste s'empare du vide descriptif laissé par le narrateur : « [Modred] saw the Queen who sat betwixt her best, / Enid, and lissome Vivien, of her court / The wiliest and the worst; and more than this / He saw not » (G 27-30). Elle insère des indices, positifs ou négatifs, afin d'engager le lecteur dans une réflexion sur la culpabilité de Guinevere. Certes, beaucoup de détails mentionnés dans le chapitre précédent font allusion au péché de la reine : le *putto* qui met en péril l'équilibre du monde ; la rose rouge que la reine tient près de sa bouche, symbole de son amour passionné pour Lancelot ; la toilette dont l'association de couleurs n'est pas heureuse dans la tradition médiévale (le jaune étant la couleur de la transgression et de l'excitation et le vert celle de la rupture et du désordre)². Cependant, la reine est plus proche d'Enid, que le lecteur sait fidèle en amour, que de Vivien. Si beaucoup d'éléments suggèrent la faute, d'autres indiquent que la relation illicite ne se résume pas à une sombre histoire d'adultère.

Comme « *At which the King had gazed* » (EFB MV1, fig. 10), « *Betwixt her best Enid, and lissome Vivien* » illustre une anecdote qui dure l'espace de quelques instants (G 21-51) et qui avertit le lecteur d'une catastrophe prochaine. Cette fois-ci, Arthur ne va pas perdre Merlin sous l'influence néfaste de Vivien, mais la reine. En effet, l'épisode fait allusion au rôle déterminant que Modred, mais aussi Vivien, la voix qui trahit, vont jouer dans la chute de la reine et donc du royaume. En ce sens, l'illustration se fait plus l'écho de l'opinion du narrateur que des voix dénonciatrices. En effet, Richard Sylvia relève que le narrateur ne blâme en aucune façon Guinevere :

¹ Voir p. 138.

² Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, 23.

Indeed, the narrator—the first of the four storytellers in the idyll—is more sympathetic to the Queen than are the other speakers in the idyll, more sympathetic than the King, than the novice, than, indeed the Queen herself. [...] Though the narrator does not attempt to excuse Guinevere's sin with Lancelot, he or she does make it clear that Modred is more responsible than the Queen for the dissolution of Arthur's order.¹

Modred est clairement désigné comme étant à l'origine de la chute d'Arthur : « For hither had she fled, her cause of flight / Sir Modred; he that like a subtle beast / Lay couchant with his eyes upon the throne » (G 9-11). Ses intentions sont semblables à celles de Vivien :

[...] [Modred] sought
To make disruption in the Table Round
Of Arthur, and to splinter it into feuds
Serving his traitorous end; and all his aims
Were sharpened by strong hate for Lancelot. (G 16-20)

De même que la courtisane, assimilée au serpent, le neveu du roi est constamment décrit en termes bestiaux² : l'expression « the subtle beast » apparaît à deux reprises (G 10 et 55) ; Lancelot prend au piège une « chenille verte » et un « ver » (G 52 et 55) ; Guinevere ne supporte plus la sournoiserie de ce fureteur (« Modred's narrow foxy face », G 62). La condamnation sans concession d'Arthur et de la novice doit donc être relativisée au regard des informations apportées par le narrateur. De son côté, Eleanor Fortescue Brickdale sème des indices figuratifs ou narratologiques dans l'image introductive (la mise à l'écart de Vivien, l'amour du bassin d'eau, la représentation d'un moment qui semble tout à fait anodin...). Ce faisant, elle incite le lecteur à suspendre le cours de sa lecture, qui vient à peine de commencer, afin de réfléchir immédiatement et plus longuement à la nature de la reine ainsi qu'aux forces maléfiques qui s'agitent dans l'ombre (ici Modred et Vivien). Pour l'artiste comme pour le narrateur, il ne fait aucun doute que la souveraine est un être sensuel ; elle ne s'apparente toutefois en aucun cas à Vivien³, laquelle, aidée de Modred, joue un rôle majeur dans la déstabilisation du royaume.

Eleanor Fortescue Brickdale se garde bien de mettre en image les scènes de pleurs et de dénonciations. Un passage en revue des actions dépeintes indique que la séquence n'évoque ni la corruption et le désir charnel, ni la tourmente ou encore les reproches. Il est l'heure du conte dans la première image (EFB G1, fig. 32). Trois femmes gracieuses écoutent une histoire dans un jardin arboré. De toute évidence, le récit que lit Vivien n'est pas immoral si l'auditoire est composé d'Enid et de la souveraine. Rien de scandaleux ne

¹ Sylvia, « Sexual Politics », 25.

² *Ibid.*

³ Le critique écrit : « Guinevere is not a faithful Enid, but she is likewise no false Vivien. » Reed, *Perception and Design*, 71.

se dégage de cette image, ni même de la suivante qui représente un couple d'amoureux, qui se reconforte avec autant de tendresse que de passion (EFB G2, fig. 33). Dans le même esprit, les illustrations suivantes montrent des petites fées qui papillonnent dans l'herbe et des jeunes femmes nourrissant des colombes (EFB G3 et 5, fig. 34 et 36), tandis qu'un bébé, le symbole même de l'innocence, a été sauvé des eaux dans « A naked child » (EFB G4, fig. 35). Enfin, la dernière image montre une moniale qui s'épanouit à la tâche (EFB G6, fig. 37). Il n'est tout simplement plus question de péché ou de chaos. L'intégralité de la séquence contredit les propos d'Arthur : « well is it that no child is born of thee. / The children born of thee are sword and fire, / red ruin, and the breaking up of laws » (G 421-423). À bien y regarder, l'artiste va même au-delà de la neutralité et de la compassion du narrateur, puisqu'elle instaure les bases d'une véritable défense de Guinevere.

Les voix du couple royal ont aussi été filtrées afin d'exposer un point de vue favorable à la reine. « As in the golden days » (EFB G5, fig. 36) s'éloigne des propos du roi qui regrette le temps béni où les chevaliers et sa femme se comportaient selon ses attentes :

How sad it were for Arthur, should he live,
To sit once more within his lonely hall,
And miss the wonted number of my knights,
And miss to hear high talk of noble deeds
As in the golden days before thy sin. (G 493-497)

En effet, l'artiste n'expose ni le roi ni ses chevaliers, mais s'inspire de ces souvenirs chaleureux pour créer une nouvelle scène tout aussi heureuse. Eleanor Fortescue Brickdale donne l'impression d'avoir associé l'expression « golden days before thy sin » (G 497) à celle de l'âge d'or du royaume¹. À partir de ces mots-clés, l'illustratrice bâtit une illustration colorée et chatoyante qui peut être rattachée à cet état de grâce. L'adjectif « golden » est suggéré au travers de nombreux éléments : les soieries des robes, les cheveux de la reine qui se reflètent au soleil et la couronne portée par cette dernière. Avec ses joues rosies, ses cheveux dorés et sa tenue splendide, la jeune souveraine est éclatante de beauté. Elle est entourée de charmantes dames de compagnie dans un lieu fleuri à l'architecture gothique délicate. Guinevere est tout simplement fidèle à sa nature. C'est un être qui a besoin de sentir et de ressentir pour apprécier la beauté et les couleurs de ce qui l'entoure : « For who loves me must have a touch of earth; / The low sun makes the colour » (LE 133-134). Elle appartient certes au monde terrestre, mais certainement pas aux forces chtoniennes. D'ailleurs, James Kincaid considère que l'adultère n'explique pas

¹ Inga Bryden explique pourquoi l'âge d'or britannique est traditionnellement associé au règne d'Arthur : « The language of liberty, progress and civilization, indeed of moral and intellectual superiority, is linked to the times of Arthur's supposed reign; the development of qualities which constitute a national, but also a racial, identity is based from the sixth century. » Bryden, *Reinventing King Arthur*, 34.

à lui seul la chute du royaume : « Adultery, in fact, is hardly the issue. On the narrative level the great sin is disloyalty; more generally, Guinevere's defection suggests the failure of physical actuality to support and give life to spiritual truth¹. » « As in the golden days » montre bien que la reine n'est pas animée d'intentions malveillantes, mais qu'elle ne fait que répondre à sa nature.

De la même manière, dans l'image de clôture (EFB G6, fig. 37), la reine devenue simple moniale n'est pas coupée du monde terrestre, ni représentée en prière ou en plein recueillement. Au contraire, elle s'en va à la rencontre des plus pauvres pour leur distribuer du pain ; les sens du goût et de la vue sont sollicités. Les lys ne sont pas blancs non plus ; ils sont oranges. Peut-être l'artiste glisse-t-elle ici l'idée que Guinevere ne peut pas atténuer sa véritable nature, ni pâle ni immaculée, à la différence des lys qui entourent constamment Elaine l'idéaliste (EFB LE3 et 4, fig. 21 et 22). Le titre de cette illustration, « The sombre close of that voluptuous day which / Wrought the ruin of my lord the King » (G 682-683), et même le passage dont elle est tirée, sonnent comme un contrepoint à la pénitence que la reine envisage :

So let me, if you do not shudder at me,
Nor shun to call me sister, dwell with you;
Wear black and white, and be a nun like you;
Fast with your fasts, not feasting with your feasts;
Grieve with your griefs, not grieving at your joys,
But not *rejoicing*; mingle with your rites;
Pray and be *prayed* for; lie before your shrines;
Do each low office of your holy house;
Walk your dim cloister, and distribute dole
To poor sick people [...]. (G 669-678, nos italiques)

La répétition du pronom possessif « your » traduit son désir fort d'être intégrée à la communauté religieuse. L'emploi de dérivatifs autour de mêmes termes (nos italiques) suggère le poids d'une vie de pénitence où le cœur léger n'a plus sa place. À travers l'hypotypose, la reine anticipe un repentir rythmé par les corvées qui se succèdent les unes aux autres à l'aide des césures. La moniale d'Eleanor Fortescue Brickdale n'a rien à voir ni avec celle de John Byam Shaw qui ferme les yeux sur sa vie passée (JBS G4, fig. 31), ni avec celle de Florence Harrison qui sonne le glas de sa vie antérieure, portant sur ses épaules le poids du passé (fig. 55). Au contraire, la reine esquisse un léger sourire rêveur. Peut-être songe-t-elle aux paroles encourageantes de son mari :

Perchance, and so thou purify thy soul,
And so thou lean on our fair father Christ,
Hereafter in that world where all are pure
We two may meet before high God, and thou
Wilt spring to me, and claim me thine [...]. (G 558-562)

¹ Kincaid, *Tennyson's Major Poems*, 208.

À l'image du narrateur qui finit son récit sur la paix retrouvée de la reine (« To where beyond these voices there is peace », G 692), Eleanor Fortescue Brickdale laisse le lecteur refermer son livre avec l'impression réconfortante que Guinevere est non seulement apaisée, mais qu'elle est aussi sur la voie de la rédemption sans avoir renié tout son être. En d'autres termes, Eleanor Fortescue Brickdale a filtré, voire effacé, la voix contrite de la reine, comme elle a transformé les regrets d'Arthur en souvenirs chéris.

La faute et la douleur laissent place au pouvoir d'attraction de la légende arthurienne. Dans « It was their last hour » (EFB G2, fig. 33), les adieux des amants font à bien des égards plus référence à leur amour fidèle légendaire qu'à leur séparation. Le couple dépeint est extrêmement jeune, à la différence de celui de John Byam Shaw (JBS G1F, fig. 28). Le visage de Lancelot n'est pas marqué par le temps ni par la culpabilité, une caractéristique physique que le narrateur avait portée à l'attention du lecteur (LE 244-246). Dans la version d'Eleanor Fortescue Brickdale, l'amour éternel est mis à l'honneur ; il ne s'agit en rien d'une relation futile et fatale telle que Guinevere la décrit dans son *mea culpa* : « the shadow of another cleaves to me » (G 613). Bien sûr, la souveraine et le premier chevalier déchus n'ont pas tenu leur rang et leur rôle, mais l'amour sincère entre deux personnages aussi charismatiques est entré dans la postérité. La voix contrite de la reine s'est à nouveau tue.

L'illustratrice réduit au silence la novice et le père de cette dernière dans les images merveilleuses du royaume d'Arthur dans « Before the coming » et « A naked child » (EFB G3 et 4, fig. 34 et 35). Si Gawain est « l'incarnation de la surinformation », la petite religieuse est celle de l'information erronée. Dans son babillage (« garrulously », G 229 et 274), l'enfant déclare que Lancelot retient la reine en France (G 192). Richard Sylvia fait en outre observer que la novice ne fait que répéter un discours patriarcal et biaisé envers les femmes¹, ce que Guinevere a bien compris :

Were they so glad? ill prophets were they all,
Spirits and men: could none of them foresee,
Not even thy wise father with his signs
And wonders, what has fallen upon the realm? (G 270-273)

Il précise toutefois que la novice n'a pas conscience de la portée de ses paroles, ce que la reine admet également (« The simple, fearful child / Meant nothing », G 367-368) : la propension enfantine à croire et à répéter les paroles d'un adulte sert ici à mettre en exergue le pouvoir des mots². Cependant, contrairement à Florence Harrison qui dépeint ce père témoin du miracle des fées (FH G3, fig. 40), Eleanor Fortescue Brickdale l'omet

¹ « [S]he merely repeats culturally sanctioned, patriarchally determined attitudes toward women and the Queen ». Sylvia, « Sexual Politics », 26.

² « The novice unknowingly exposes her inherited cultural bias, and by including her version of the past, Tennyson significantly enlarged the context within which the reader measures all storytellers in the idyll. The maid is not manipulative, having no idea of the power she has to affect her audience. » *Ibid.*

afin de laisser place à un microcosme féérique dans « Before the coming » (EFB G2, fig. 34). Le lecteur oublie ainsi un personnage qui porte des propos accusateurs envers la reine.

Pour finir, l'artiste illustre la découverte miraculeuse du roi telle qu'elle est rapportée par l'enfant, non pour rendre compte du malaise du barde qui a chanté la venue d'Arthur, mais pour immortaliser la scène :

They found a naked child upon the sands
Of dark Tintagil by the Cornish sea;
And that was Arthur; and they fostered him
Till he by miracle was approven King [...]. (G 291-294)

Alors que Florence Harrison représente le barde prévenu de la prétendue trahison de Guinevere (FH G4, fig. 41), Eleanor Fortescue Brickdale montre un bébé recueilli par deux sages au pied d'une falaise. C'est le début d'un conte de fées, employé initialement par la novice pour se rassurer¹, que l'illustratrice retient. On étudiera plus en détail l'impact du merveilleux sur le lecteur dans la dernière partie de l'étude, car les images associées à ce genre littéraire abondent dans les livres illustrés.

En résumé, les illustrations centrales de la séquence, c'est-à-dire les adieux des amants, les fées, la naissance d'Arthur et même la jeunesse de la reine, montrent non seulement que l'artiste n'accable pas Guinevere, mais qu'elle met à l'honneur le monde dans lequel la souveraine a évolué. Le charme de la légende arthurienne l'a emporté sur la culpabilité apparemment indéniable de la reine. Du reste, à l'issue du recueil, Eleanor Fortescue Brickdale a pour ainsi dire « épargné » Guinevere : Geraint et Enid s'éloignent inexorablement l'un de l'autre ; Merlin est laissé pour mort ; la mort d'Elaine bouleverse la vie d'une famille et ébranle la confiance de Lancelot. Tous les personnages de l'artiste ont enduré de terribles souffrances, à l'exception de Guinevere qui a fait face à sa culpabilité. La sympathie d'Eleanor Fortescue Brickdale envers la reine est évidente.

2.2.3.3. Jessie M. King : les voix du réconfort et de la réconciliation

Bien que cela soit moins flagrant au premier abord, Jessie M. King écarte également la faute de Guinevere au profit d'une vision beaucoup plus apaisée des relations entre l'accusée et ses accusateurs. Les images de réconfort et de communion priment dans cette séquence, si bien que l'intérêt finit par ne plus seulement porter sur l'héroïne mais également sur Arthur.

Malgré les remords qui la rongent, Guinevere est habitée par l'image de son amant qu'elle aime toujours aussi ardemment : « Her memory from old habit of the mind / Went

¹ « The maid's fairyland version of Arthurianism suggests that her real motive is the imaginative protection and propagation of her father, who died in battle five years before, and who represents an ideal past she has not herself experienced ». *Ibid.*

slipping back upon the golden days / In which she saw him first, when Lancelot came » (G 376-378). C'est précisément cette vision du bonheur, et non celle d'une moniale repentante, que l'artiste décide d'exploiter dans « Under groves » (JMK G2, fig. 25). Il est clairement question d'innocence dans l'esprit de la reine : « for the time / Was maytime, and as yet no sin was dreamed » (G 384-385). Sa complicité avec le chevalier s'est développée sans aucune arrière-pensée ; Guinevere était tout aussi enchantée de connaître Lancelot que d'admirer les paysages fleuris qui s'offraient à sa vue : « [Lancelot and Guinevere] [r]ode under groves that looked a paradise / Of blossom, over sheets of hyacinth » (G 386-387). Cependant, comment ne pas y voir une référence au couple formé par Adam et Ève avant la chute ? Il en est de même dans l'illustration ; Lancelot et Guinevere évoluent dans la végétation luxuriante sous le regard bienveillant d'un être féérique qui les bénit. Les chevaux évoluent en cadence ; les gestes et les regards des personnages se rejoignent. Guinevere n'est ici plus victime de sa recherche de plaisir ; elle forme avec Lancelot un couple harmonieux, voire idéal. À l'instar de son homologue qui s'était glissée dans l'esprit de Vivien dans « The charm » (EFB MV3, fig. 12), Jessie M. King s'est immiscée dans les souvenirs de la reine. Toutefois, dans cette image paradisiaque, l'artiste souffle l'idée que l'amour qui unit Lancelot et Guinevere était une évidence.

Dans la séquence de cette artiste, il est moins question d'accusation que de réconfort. Une tristesse évidente s'en dégage, mais les relations entre les personnages ne sont pas conflictuelles. Le frontispice « None with her » (JMK G1F, fig. 24) expose la novice non pas accusant la reine, mais chantant afin de la soulager de sa peine : « O maiden, if indeed ye list to sing, / Sing, and unbind my heart that I may weep.' / Whereat full willingly sang the little maid » (G 163-165). Ce réconfort transparait dans le regard compatissant de la novice qui a posé ses mains sur son cœur. Les symboles religieux évoqués précédemment peuvent alors être repensés dans une perspective plus heureuse. Le Christ et l'ange du jugement pourraient anticiper la compassion que l'enfant ressentira une fois qu'elle apprendra l'identité et les états d'âme de la reine :

[...] she looked and saw
 The novice, weeping, suppliant, and said to her,
 'Yea, little maid, for am I not forgiven?'
 Then glancing up beheld the holy nuns
 All round her, weeping; and her heart was loosed
 Within her, and she wept with these [...]. (G 657-662)

Le frontispice introduit donc le thème du réconfort et de la complicité, ce que le reste des images tend à confirmer.

À la différence de Florence Harrison dans « A darkness » (FH G5, fig. 42), le roi de Jessie M. King n'est pas navré à la vue de sa femme dans « Golden Hair » (JMK G3, fig. 26). L'image illustre les lamentations d'un mari bafoué plutôt que ses premières

accusations sans concession. De plus, elle diverge sur deux points majeurs. D'une part, le positionnement du couple ne correspond pas à celui du récit. Non seulement la reine est agenouillée plutôt qu'allongée sur le sol (G 524-525), mais Arthur saisit une mèche de ses cheveux, alors même qu'il déclare qu'il ne peut pas la toucher :

O golden hair, with which I used to play
 Not knowing! O imperial-moulded form,
 And beauty such as never woman wore,
 Until it came a kingdom's curse with thee—
 I cannot touch thy lips, they are not mine,
 But Lancelot's: nay, they never were the King's.
 I cannot take thy hand; that too is flesh,
 And in the flesh thou hast sinned; and mine own flesh,
 Here looking down on thine polluted, cries
 "I loathe thee:" yet not less, O Guinevere,
 For I was ever virgin save for thee,
 My love through flesh hath wrought into my life
 So far, that my doom is, I love thee still. (G 544-556)

Arthur oppose sa pureté et sa fidélité à la corruption de sa femme par l'opposition des adjectifs « mine » et « thine », ainsi que la répétition de « flesh » à quatre reprises. Ce contrepoint visuel suggère que le contact entre les époux est rétabli, ce qu'Arthur désire ardemment : « I am thine husband—not a smaller soul, / Nor Lancelot, nor another. Leave me that, / I charge thee, my last hope. » (G 563-565). D'autre part, la plainte d'Arthur n'est pas retranscrite dans son intégralité en-dessous de l'image ; les mots « not knowing » qui complètent la réplique « O golden hair, with which I used to play » n'ont pas été inclus. Certes, on pourrait argumenter que l'artiste ne disposait pas d'assez de place pour intégrer davantage de mots ; mais, de fait, le titre restant accentue l'admiration du roi plutôt que son désarroi. Le mot « golden » ne fait plus seulement référence à la couleur de la chevelure sur laquelle trônait jadis une couronne, mais au fait que Guinevere était aussi le trésor que le roi n'a jamais cessé de chérir. Le pardon l'a emporté sur la colère (G 540-541). Tout porte donc à croire que le roi de Jessie M. King a bel et bien pardonné à sa femme et que cette dernière doit désormais se relever. L'artiste donne ainsi une vision plus apaisée de leurs adieux. Ainsi, à la manière d'Eleanor Fortescue Brickdale, Jessie M. King a également filtré la voix accusatrice d'Arthur.

Jessie M. King offre au lecteur le portrait d'un homme apaisé et même chaleureux. Pourtant, les commentaires critiques à l'égard d'Arthur dans ce dernier poème sont, quant à eux, assez peu indulgents. John Rosenberg estime que le lecteur ne peut accepter le jugement trop simpliste d'Arthur, lequel impute à Guinevere l'entière responsabilité de la catastrophe¹. Pour Clyde de L. Ryals, Arthur aurait voulu faire les hommes à son image², et plus encore la reine, qui était un moyen de parvenir à ses fins (« O imperial-moulded

¹ Rosenberg, *The Fall of Camelot*, 130-31.

² Ryals, « The Moral Paradox », 61.

form », G 545), tout honorables fussent-elles¹. Richard Sylvia est du même avis : « 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 Queen². » Convaincu que ses idéaux de pureté allaient de soi, le roi n'a donc pas suffisamment prêté attention à sa femme et à ses besoins, cherchant simplement à mener à bien ses projets : « All this throve before I wedded thee, / Believing, 'lo, mine helpmate, one to feel / My purpose and rejoicing in my joy' » (G 481-483). Arthur a donc commis une erreur d'appréciation.

Au demeurant, l'illustratrice représente le roi sous un jour favorable à deux reprises dans « Golden Hair » et « And near him the sad nuns » (JMK G3 et 4, fig. 26 et 27). Dans la première, il a déjà pardonné à la reine. La composition de cette image renvoie à celle de « And gave the naked shield » (JMK LE4, fig. 18). Les femmes, Guinevere et Elaine, révèrent leurs valeureux partenaires masculins, Arthur et Lancelot. L'artiste matérialise alors un idéal arthurien évoqué à la fois par le narrateur, « And peradventure had [Lancelot] seen [Elaine] first / She might have made this and that other world / Another world for the sick man » (LE 867-869), et le critique John Reed : « Arthur should have his faithful Guinevere, the spiritually excellent wed to wordly beauty; and that Lancelot should have his Elaine, the physically excellent wed to ideal purity³. » Jessie M. King a donc redonné à Arthur son statut de mari.

Par ailleurs, dans « Golden Hair » (JMK G3, fig. 26), Arthur est le chef de guerre qui prend congé de Guinevere pour défendre la nation. Modred, non Guinevere, est donc bien le mal à combattre. Le roi apparaît auprès de la reine en armure, prêt à se battre. Son apparence physique ressemble à celle donnée par le narrateur lorsqu'il quitte l'abbaye :

[...] his helm was lowered,
 To which for crest the golden dragon clung
 Of Britain; so she did not see the face,
 Which then was as an angel's, but she saw,
 Wet with the mists and smitten by the lights,
 The Dragon of the great Pendragonship
 Blaze, making all the night a steam of fire.
 And even then he turned; and more and more
 The moony vapour rolling round the King,
 Who seemed the phantom of a Giant in it,
 Enwound him fold by fold, and made him gray
 And grayer, till himself became as mist
 Before her, moving ghostlike to his doom. (G 589-601)⁴

¹ *Ibid.*, 65.

² Sylvia, « Sexual Politics », 27.

³ Reed, *Perception and Design*, 87.

⁴ Nous reviendrons plus en détail sur cet extrait dans la troisième partie de la thèse, lorsqu'il sera question de la création de la légende d'Arthur.

Arthur n'est plus un homme, mais le légendaire Pendragon, et même un « ange », à l'instar de l'archange saint Michel qui s'en va terrasser le mal. En comparaison, Florence Harrison le met d'abord à nu dans une tunique rouge sang dans « A darkness » (FH G5, fig. 42), avant de le revêtir en guerrier dans « He gave them charge » (FH G6, fig. 43). L'image finale de Jessie M. King, « And near him the sad nuns » (JMK G4, fig. 27) assoit sa notoriété.

La séquence visuelle se termine plus tôt que le récit dans la mesure où elle omet le soliloque et les années de pénitence de la reine. Elle s'arrête sur Arthur en route pour l'ultime combat qui scellera son destin dans « And near him the sad nuns » (JMK G4, fig. 27). La procession des moniales se dirige vers la gauche, le passé ici légendaire, mais aussi la mort, ce dont le roi a pleinement conscience (« meet myself / Death, or I know not what mysterious doom. » (G 572-573). Dans l'illustration, le chemin que le roi emprunte s'efface au-delà des portes du couvent : nul ne sait ce qu'il adviendra de lui. Toutefois, l'artiste lève l'épais brouillard qui empêche la reine de voir son époux depuis la meurtrière de la tour. Elle montre ainsi la disparition d'un monarque hors pair. Dans l'image finale, Arthur bénit les religieuses qui l'accompagnent aux portes du monde. Ce délicat geste de la main s'accorde avec celui de l'abbesse qui lui ouvre la voie en brandissant le crucifix de son chapelet. Le roi domine les moniales depuis son destrier blanc, casqué d'un bassinnet dont les ailettes s'apparentent plus à celles d'un ange qu'à celles d'un dragon. Sa cape blanche flotte dans les airs. Son allure de séraphin s'accorde aux silhouettes éthérées de celles qui ont épousé le Christ. Arthur a pris congé de sa femme et du monde charnel pour être accompagné aux portes de l'au-delà par une communauté spirituelle.

La tristesse est indéniablement perceptible dans les scènes de confrontation, car elles constituent les trois quarts de la séquence de Jessie M. King. Toutefois, les images centrales parlent de couples qui se sont trouvés, puis retrouvés, et l'ensemble du « récit » visuel évoque le réconfort, l'entente, ainsi que l'apaisement auquel la reine accède à l'issue du poème. La séquence restitue la vie sentimentale douce-amère de Guinevere, mais elle rend également hommage au roi. Il n'est pas le vénérable patriarche qui prend congé du monde dans « He gave them charge » (FH G6, fig. 43). À l'image de Lancelot dans « It was their last hour » (EFB G2, fig. 33), Arthur est doté d'une éternelle jeunesse qui lui confère toute sa fougue amoureuse et guerrière, ainsi que son caractère éthéré. À sa façon, Jessie M. King prolonge le titre de l'idylle dans cette série qui pourrait tout à fait s'intituler « Arthur and Guinevere ».

Ainsi, les images de « Guinevere » rappellent que le moment d'illustration joue un rôle décisif dans la perception du lecteur. Les séquences commentées sont bien fidèles au

récit en apparence, mais l'absence de références au sombre contexte les rend parfois étrangères au poème. De même, certains titres font apparaître un décalage entre les mots et les images. Bien que le lecteur ignore si ces intitulés ont été choisis par l'éditeur ou les illustratrices, ni « Before the coming » (EFB G3, fig. 34), ni « The sombre close » (EFB G6, fig. 37) ou encore « Golden Hair » (JMK G3, fig. 26) ne suggèrent le reproche ou la souffrance. Coupées de leurs références textuelles, les séquences offrent parfois une autre version du dernier acte de la vie de la reine.

De façon plus générale, les séquences qui contredisent les poèmes rappellent que l'illustrateur n'a pas vocation à transcrire le texte en image, mais à en donner une interprétation, ce que Dante Gabriel Rossetti appelait « one's own hook on the subject of the poem »¹. Personnage, narrateur, artiste, critique ou lecteur, chacun interprète à sa façon ce qu'il voit ou lit; la dissonance se déplace du poème à l'illustration. Ces voix variées se perçoivent parfois dans certaines images. Loin d'être superficielles, les illustrations laissent voir plusieurs strates. « The charm » (EFB MV3, fig. 12) contient à elle seule le récit de Merlin tel que Vivien se l'imagine, mais aussi la griffe de l'illustratrice en tant que critique; celle-ci glisse de nombreux indices faisant explicitement référence au thème majeur de l'idylle, la trahison. De même, les illustrations d'« Elaine » dessinées par Jessie M. King s'interprètent littéralement dans deux sens différents. Le lecteur ressent les regrets du narrateur, mais aussi la sympathie de l'illustratrice s'il s'attarde sur la dernière image. L'image est certes figée sur le papier à côté de son texte, mais elle n'est pas monolithique, bien au contraire.

Pour conclure, qu'en est-il des obstacles à la vérité dans les illustrations? On peut affirmer que les artistes ont conscience de cette thématique majeure, pour ne pas dire fondamentale, des *Idylls*. Ils s'accordent avec le narrateur pour faire transparaître avec nuance la félonie des personnages. La loyauté et la trahison se voient. Les illustrateurs peuvent tout autant exprimer leur désaccord avec les personnages ou même avec le narrateur (on repense à Eleanor Fortescue Brickdale qui prend la défense de Guinevere, mais certainement pas celle de Geraint). Au demeurant, les illustrateurs peuvent minorer cette préoccupation pour la vérité si précieuse aux yeux du poète. D'autres histoires, et d'autres préoccupations relevant de l'imaginaire et de l'esthétique, émergent alors. Elles prendront toute leur place dans la dernière partie de cette étude.

Toute la légende arthurienne racontée par Alfred Tennyson et transposée par les illustrateurs édouardiens se résume ainsi dans ce commentaire de John Rosenberg :

¹ Oswald Doughty et John Robert Wahl, éd., *Letters of Dante Gabriel Rossetti, 1835-1860*, vol. 1 (Oxford : Clarendon, 1965), 239.

One passes through hundreds of lines of some of the most beautiful blank verse in English, green glades and shimmering towers, knights and maidens displayed in a rainbow pageant of music and color; yet the verse, fair as it is, at once unfolds and conceals a world of the rankest treacheries and vilest horrors: brothers murder one another, sadistic ladies drive their obsessed lovers impotent and insane, the King himself is a cuckold, and the faces of his traitor-knights are ground into featureless slime. The verse lulls and seduces at the same time that the events appall; grotesque sights entwine themselves upon a background [*sic*] of excruciating clarity and beauty.¹

Il est donc logique que les illustrateurs montrent des êtres gracieux, mais tourmentés par leur attitude ou par celle des autres.

¹ Rosenberg, *The Fall of Camelot*, 10.

Conclusion de la première partie

Un sentiment de confusion domine à la clôture du recueil. Les personnages des *Idylls* sont submergés de fausses impressions qui leur interdisent toute analyse impartiale du trouble dans lequel eux ou leur entourage sont plongés. Ainsi, Merlin s'excuse d'avoir envisagé Vivien comme l'agent sa perte, attendri par les attentions fallacieuses de cette dernière : « You seemed that wave about to break upon me / And sweep me from my hold upon the world, / My use and name and fame. Your pardon, child » (MV 300-302). Face à une telle déclaration, le lecteur devient le témoin impuissant de la chute de Merlin. Dans un mouvement inverse, la novice ne met jamais en doute les propos de son père ; or l'enfant parle bien d'« histoires » pour les qualifier : « the tales / Which my good father told me » (G 314-315). La vérité surgit aussi de l'ignorance, lorsqu'Enid évoque la futilité de la quête de son époux : « we rode upon this fatal quest / Of honour, where no honour can be gained » (GE 702-703). Vivien, la duplicité incarnée, ne se trompe pas sur la nature des relations qu'entretiennent Lancelot et Guinevere ; même Merlin ne réfute pas ses affirmations : « let them be » (MV 774). La vérité et ses obstacles sont donc évoqués avec une ironie telle que John Eggers la définit : « Irony in its literary usage involves more than an unexpected twist of faith: it emerges when a situation is complicated by two or more conflicting truths. We label a literary idea ironic if it is apparently true but actually false, or if it is true in a sense different from that intended¹. » Quand elle éclate, la vérité s'énonce à demi-mot, ou bien se perd aussitôt. Ainsi, Merlin marmonne dans sa barbe sa désapprobation des propos de Vivien (MV 837-839). Lancelot se confesse seul, tandis qu'une poignée de religieuses entend la confession de Guinevere (G 660-661). On comprend alors pourquoi James Kincaid peut dire des *Idylls* qu'elles constituent l'œuvre la plus ironique du dix-neuvième siècle².

Puisque la vérité apparaît sous des formes auxquelles le lecteur ne s'attend pas, il faut la rechercher ailleurs. C'est ainsi que les œuvres d'art, les images du passé mais aussi les rêves et rêveries, que l'on rassemblera sous la dénomination « imaginaire », seront l'objet d'étude de la troisième partie.

Avant cela, il convient de s'attarder encore sur la notion de vérité, car celle-ci est indissociable de la norme, qui est établie par une communauté. De même, l'erreur et la faute sont la transgression d'une règle établie par un individu, un groupe ou une société. Autrement dit, le recueil n'est autre que le reflet de valeurs victoriennes, qui ont

¹ Eggers, *King Arthur's Laureate*, 146.

² Kincaid, *Tennyson's Major Poems*, 3. Il désigne l'œuvre en ces termes : « *Idylls of the King*, surely the major ironic work of art of the century ».

constamment été mises en image depuis 1859. Il importe désormais de savoir si les illustrateurs édouardiens s'inscrivent dans la norme socioculturelle des *Idylls* aux prémices d'un nouveau siècle. Après l'étude de la relation entre le poète et ses illustrateurs, il est maintenant question du rapport entre les images et leur contexte. Par exemple, comment expliquer qu'Eleanor Fortescue Brickdale représente les hommes arthuriens sous un jour très souvent défavorable ?

Les *Idylls*, annoncées à leur publication comme l'œuvre de leur temps par la critique, ont su parler aux Victoriens. Font-elles encore sens pour les Édouardiens ? Au début du XX^e siècle, la Grande-Bretagne reste une grande puissance, mais sa suprématie économique comme sa domination géopolitique sont remises en cause. À l'intérieur de ses frontières, les choses ont également changé : les revendications féministes, sociales et démocratiques ont fait évoluer la société. L'autorité du chef de famille, les relations inégales entre hommes et femmes sont au cœur des préoccupations, comme dans les *Idylls*. La norme arthurienne, c'est-à-dire victorienne, qui définit les transgressions à la règle ou à la morale, est-elle alors toujours valable ?

Le deuxième volet de cette étude se décline en deux chapitres afin d'étudier la transposition de la norme arthurienne. Le premier approfondit la question des sens, sources de faiblesses, d'erreurs, de fautes et de péchés. Le second compare les relations qu'entretiennent les hommes et les femmes dans un passé médiéval idéalisé au XIX^e siècle, et à l'époque édouardienne. Ces perspectives montrent ainsi que les artistes sont particulièrement sensibles à l'héritage socioculturel porté par les *Idylls*.

**PARTIE II : IMAGERIE, LA
TRANSPOSITION DE LA NORME**

Chapitre 3 : Évoquer les sens pour (re)définir les êtres

À l'aube du XX^e siècle, le cycle arthurien est toujours d'actualité selon Harold Littledale qui, en 1893, décrit l'œuvre comme « a poem, almost perfect in unity of design and proportion of parts, and imbued with a moral significance fitted to the aspirations of our own ways, while preserving to a certain extent the archaic colour, the loves and quests, the conflicts and enchantments, of the feudal world »¹. Les héros des *Idylls* sont d'un autre temps, mais leurs règles de conduite sont explicitement victoriennes.

Déclarer qu'un individu a commis une erreur ou une faute, c'est montrer qu'il s'est écarté d'une norme. Or, celle-ci n'est pas innée ; elle est établie par la société. La norme s'applique d'abord au corps humain. Il doit être maîtrisé afin que l'homme, ou la femme, n'en soit pas la première victime. Dans l'épilogue du cycle complet des *Idylls*, « Epilogue—To the Queen », Alfred Tennyson résume l'esprit de son œuvre par l'expression « Sense at war with soul, / Ideal manhood closed in real man » (E 37-38). La nature humaine, plus précisément sa perception sensorielle, est clairement énoncée comme un obstacle qui empêche l'homme de devenir un être avisé.

Cette déclaration montre l'importance que le poète lauréat accorde aux sens, importance qui varie en fonction des institutions socioculturelles². En effet, ce n'est pas un hasard si les sens ont été hiérarchisés. Aristote, qui arrêta le nombre de sens à cinq³, les classa du plus noble au plus bas : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher⁴. Plin l'Ancien établit des associations similaires dans *L'Histoire naturelle* : le goût et le toucher sont en contact direct avec le monde ; l'odorat les sépare de la vue et l'ouïe, liées à l'abstraction et la contemplation philosophique⁵. Ces classements soulignent l'aspect moral des sens, car, comme le fait remarquer Susan Stewart, ils engagent la conduite humaine⁶. L'œuvre d'Alfred Tennyson se définit justement par la recherche d'un équilibre entre la nature humaine et une forme d'idéalisme qui préserverait ses contemporains de la destruction. Dans les *Idylls*, la vue et le toucher constituent non seulement des obstacles à la vérité ou à la réalité, mais rendent aussi les êtres défailants ou moralement vils. L'emploi de ces sens n'est pas anodin, car tous deux ont un rôle bien ancré dans la culture occidentale. La vue et l'ouïe sont des sens dits « masculins », car ils reflètent le caractère dominateur, rationnel et ordonné des hommes. Le toucher, le goût et

¹ Harold Littledale, *Essays on Lord Tennyson's Idylls of the King* (London : Macmillan, 1893), 10.

² Francès, *La Perception*, 114.

³ Jütte, *A History of the Senses*, 38.

⁴ *Ibid.*, 61.

⁵ Stewart, « Remembering the Senses », 62.

⁶ *Ibid.*, 61-62.

l'odorat, les sens les moins nobles, sont censés mieux convenir aux femmes en raison de leur nature domestique et de leur statut inférieur¹. La question va donc bien au-delà d'un simple phénomène physique. Les sens révèlent l'essence de l'homme ou de la femme. Ils établissent la valeur d'un individu autant que les fondements des relations entre les hommes et les femmes. L'établissement d'une norme (ou de règles) permet de définir ce qui est acceptable ou non, ou encore de juguler les comportements déviants. S'écarter de la norme ou la transgresser signifie donc fauter. Du reste, la norme peut être remise en question. Elle est dépassée quand elle ne correspond plus à la réalité : elle n'est plus « vraie ».

Les illustrations édouardiennes sont le miroir de la nature humaine telle qu'elle est perçue aux XIX^e et XX^e siècles. Elles reflètent les enjeux socioculturels qui préoccupent Alfred Tennyson et qui restent d'actualité à l'époque édouardienne. Toutefois, elles montrent aussi que les artistes se détachent parfois de leur texte source et qu'ils sont même réticents à perpétuer une certaine image de la femme par le prisme des sens. La vue et le toucher, auxquels les Victoriens accordent beaucoup d'importance, sont réexaminés par l'œil édouardien des artistes.

3.1. Vertus et failles cachées de la vue

La vue est le sens qui fascine les Victoriens. Son hégémonie est attestée depuis l'Antiquité. La *camera obscura*, dont la mise au point est attribuée à Battista della Porta, est vue comme le paradigme du regard vrai, tout puissant, depuis la Renaissance italienne². La suprématie du sens, pourtant dénoncée par Samuel Taylor Coleridge sous l'expression du « despotisme de l'œil », est renforcée à la Révolution industrielle³. Tout devient sujet d'observation : la pollution, les paysages ruraux et urbains, les jardins, les œuvres d'art, mais surtout, l'homme⁴. Le XIX^e siècle voit naître la photographie. Cependant, la puissance et la fiabilité accordées à l'œil sont progressivement remises en question. Les travaux scientifiques sur l'appareil sensoriel de Johannes Müller (en particulier *Handbuch der Physiologie des Menschen*, 1833-1840) démontrent que l'œil est aussi susceptible de se tromper⁵. Aux télescopes et microscopes succèdent alors les

¹ Constance Classen, « The Witch's Senses », in *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, éd. par David Howes (Oxford : Berg, 2005), 70-71.

² Par son fonctionnement, l'appareil permet à l'observateur de s'isoler de son environnement, mais aussi de son corps, pour avoir accès à une vision du monde perçue comme objective. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass. : MIT Press, 1992), 27 et 39.

³ Jütte, *A History of the Senses*, 186.

⁴ Crary, *Techniques of the Observer*, 18.

⁵ La vue, comme tous les autres sens, reçoit des sensations qui ne sont pas toujours en relation avec un élément externe, et peut être en conséquence source d'erreurs. *Ibid.*, 91-92.

stéréoscopes, thaumatropes, zootropes et autres appareils récréatifs qui mettent à l'épreuve l'œil humain, un organe qui n'est pas objectif, comme le rappelle Nelson Goodman :

[I]l n'existe pas d'œil innocent. C'est toujours vieilli que l'œil aborde son activité, obsédé par son propre passé et par les insinuations anciennes et récentes de l'oreille, du nez, de la langue, des doigts, du cœur, du cerveau. Il ne fonctionne pas comme un instrument solitaire et doté de sa propre énergie, mais comme un membre soumis d'un organisme complexe et capricieux. Besoins et préjugés ne gouvernent pas seulement sa manière de voir mais aussi le contenu de ce qu'il voit. Il choisit, rejette, organise, distingue, associe, classe, analyse, construit. Il saisit et fabrique plutôt qu'il ne reflète ; et les choses qu'il saisit et fabrique, il ne les voit pas nues comme autant d'éléments privés d'attributs, mais comme des objets, de la nourriture, comme des gens, comme des ennemis, comme des étoiles, comme des armes.¹

Voir dépend de la sensibilité propre à chaque personne, ce qui est bien le cas de nombreux protagonistes arthuriens dans l'erreur. Par exemple, parce qu'elle est déjà sous le charme de Lancelot, Guinevere juge mal l'apparente froideur d'Arthur (G 402). Comme on l'a déjà montré, les *Idylls* font état de l'hégémonie de la vue et de ses failles. Cela est vrai aussi d'un point de vue culturel. Les personnages pétris d'idéaux se révèlent à la lumière dans les poèmes et leurs illustrations. Cependant, les artistes condamnent parfois les excès d'un œil masculin. En effet, Geraint ne cesse de guetter, à tort, Enid, afin, croit-il, de déceler sa fausseté. L'œil est un instrument de pouvoir qui, censé dévoiler la « vraie » nature des êtres, montre surtout les abus de celui qui l'utilise. Aussi, les artistes rejettent toute forme de voyeurisme et mettent en avant un second type de vue, « interne », lorsque la vérité illumine une personne de l'intérieur.

3.1.1. La lumière de l'ordre et de l'idéal

Dans les illustrations, l'homme et la femme pétris d'idéaux, Arthur et Elaine, sont associés à la lumière.

3.1.1.1. Le roi lumineux qui veut élever l'être humain

Arthur vit à travers son projet d'instaurer un code de conduite qui élèverait l'homme (« A glorious company, the flower of men, / To serve as model for the mighty world », G 461-462), ce qui lui vaut les railleries de son épouse. Pour Guinevere, le roi n'appartient pas à ce monde terrestre défectueux. Il est hors de la caverne, et même haut dans le ciel : « Arthur, my lord, Arthur, the faultless King, / That passionate perfection, my good lord— / But who can gaze upon the Sun in heaven? » (LE 121-123). Cette double référence à la vue et à la lumière n'est pas surprenante. Le sens est

¹ Nelson Goodman, *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles* [*Languages of Art* (Indianapolis : Hackett Publishing Company, 1976)], trad. par Jacques Morizot (Nîmes : J. Chambon, 1990), 36-37.

traditionnellement considéré comme intellectuel plutôt que physique, à la différence de l'odorat ou du goût¹ ; il est lié au rationalisme et à la science². Arthur, personnage solaire, immaculé, est un visionnaire autant qu'un gouverneur raisonné.

C'est aussi un personnage lumineux que Guinevere voit partir à la fin de l'ultime entrevue des époux. À son départ pour l'inconnu, le monarque baigne dans la lumière provenant des cierges allumés par les nonnes (G 586) et qui s'illuminent dans le brouillard :

[...] she [Guinevere] saw,
Wet with the mists and smitten by the lights,
The dragon of the great Pendragonship
Blaze, making all the night a steam of fire. (G 592-595)

En dépit d'une illustration en noir et blanc, Jessie M. King et Florence Harrison choisissent ce moment pour immortaliser une dernière fois le roi dans sa splendeur. Dans « And near him the sad nuns » (JMK G4, fig. 27), les religieuses escortent le roi à la manière d'une garde rapprochée, mais les cierges ont remplacé les lances. Arthur et les moniales sont les derniers remparts contre la décadence humaine. Dans « He gave them charge » (FH G6, fig. 43), les nonnes se raccrochent à leur cierge blanc tout comme Arthur tient sa lance. Toutes les lumières convergent vers la figure immaculée du roi. Le souverain et ces femmes ont épousé des valeurs spirituelles, pures, pour se détacher du monde terrestre. L'illustration de John Byam Shaw montre la tenue blanche des nonnes et le cimier du roi s'embraser dans un éclat doré. La rigueur morale est réduite au cercle restreint qu'ont créé les protagonistes. La lumière parvient à se réverbérer sur les murs du couvent, mais pas au-delà de ce groupe d'êtres purs. « A naked child » (EFB G4, fig. 35) reprend également la thématique de la lumière à travers une épiphanie. L'avènement d'Arthur sur terre est célébré par une cohorte d'esprits et de rois défunts venus rendre hommage à leur héritier. Tous tiennent un cierge dont la flamme jaune vif contraste avec la falaise grisâtre et la silhouette de Merlin. Ici, la pureté des idéaux s'incarne dans un bébé, l'innocence-même. Arthur est donc bien conforté dans son image d'être visionnaire.

3.1.1.2. Elaine, l'étoile filante fidèle à sa conception de l'amour

La Demoiselle d'Astolat est également pétrie d'idéaux. Elle préfère la mort à la perte de son amour, une forme de fidélité poussée à l'extrême. Avec la jeune Elaine, l'idéal féminin est à la portée de Lancelot dans un moment épiphanique :

[...] He looked, and more amazed
Than if seven men had set upon him, saw
The maiden standing in the dewy light.
He had not dreamed she was so beautiful. (LE 348-351)

¹ Jütte, *A History of the Senses*, 52.

² Smith, *Sensing the Past*, 23-24.

Trois verbes, « looked », « amazed » et « saw », ancrent cette promesse de femme « rêvée » dans la réalité. La violence de la vision est aussi puissante qu'un choc physique. Lancelot devrait réagir. En outre, Elaine est la personnification de la théorie platonicienne du beau et du bon : sa beauté révèle la bonté de l'âme, ce que les deux premiers vers du poème annoncent d'emblée : « Elaine the fair, Elaine the loveable, / Elaine, the lily maid of Astolat » (LE 1-2).

Si Jessie M. King place régulièrement ses héroïnes près d'une fenêtre (JMK LE1F et 3, JMK G1F et 3, fig. 15, 21, 24 et 26), peut-être est-ce là un héritage des premiers Préraphaélites¹, l'endroit semble plus stratégique du côté d'Eleanor Fortescue Brickdale. L'héroïne apparaît toujours à la faveur d'un rayon de lumière, qu'il s'agisse d'« Elaine » (EFB LE1, fig. 19) ou de « To her tower » (EFB LE2, fig. 20). Dans la première image, la jeune fille est postée près de l'ouverture de sa chambre pour pouvoir confectionner la fameuse housse. Ses cheveux, son visage, ses mains et le fil qu'elle tient reflètent la lumière ; ce qu'elle est, ou ce qu'elle tient, devient presque de l'or. Elle est en quelque sorte une autre étoile contre le mur bleu orné d'astres situé derrière elle. En d'autres termes, Elaine rayonne. Dans la seconde image, elle part rejoindre sa tour ; la lumière illumine sa silhouette par derrière, mais son amour pour Lancelot la précipite tout simplement dans les ténèbres.

Un traitement similaire de la lumière est observable chez la photographe victorienne Julia Margaret Cameron². Dans les photographies qui lui sont consacrées, Elaine, dans sa tenue évidemment immaculée, absorbe la lumière au détriment du décor et des autres personnages, qu'elle soit enfermée dans sa sombre tour (« Elaine the Lily Maid of Astolat »), dérivant sur la barque (« Elaine in the Barge ») ou présentée à la cour (« The Corpse of Elaine in the Palace of King Arthur »)³. Elaine, par son surnom (« the lily maid ») et son attitude, est le *topos* de l'idéal féminin innocent qui n'a pas survécu aux réalités de la vie. Elle n'a été qu'une étoile filante durant le règne arthurien. En fin de compte, la lumière céleste est peut-être celle d'un dieu qui rappelle à lui ses émissaires.

¹ En effet, on pense au tableau de Dante Gabriel Rossetti, *La Donna della Finestra*, une huile sur toile de 1879 (Fogg Museum of Art, Université de Harvard). La scène est tirée d'un passage de la *Vita Nuova*, lorsque Dante voit apparaître une femme près d'une fenêtre.

² L'artiste fut aussi influencée par la peinture préraphaélite. Ses portraits, majoritairement féminins, évoquent ceux des héroïnes rossettiennes. Marsh et Nunn, *Women Artists and the Pre-Raphaelite Movement*, 95-96.

³ Cameron, *Illustrations to Tennyson's Idylls of the King and Other Poems*.

3.1.2. Dénoncer les excès de l'œil masculin

Alfred Tennyson s'inspire de ce que Virginie Thomas appelle la « physionomie médiévale »¹ pour dépeindre ses personnages. Les yeux sont bien le miroir de l'âme chez Enid (« meek blue eyes », GE 840). L'innocence de Percival se lit sur son visage (« That he sinned is not believable; / For, look upon his face! », MV 758-759). Par la même occasion, le poète fait référence aux thèses physionomistes en vogue à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. Un peu comme le voyeur, le physionomane, celui qui étudie le caractère d'une personne d'après son visage, se pare d'un œil scrutateur, analytique, dominateur pour pouvoir mettre à nu l'individu face à lui. Il cherche à déceler l'invisible à partir du visible, en partant du principe que les malfaçons de la nature sont signe d'un vice². Toutefois, Alfred Tennyson n'adhère pas à cette théorie controversée. Le poète signale au lecteur les moments où le corps est employé pour envoyer des signaux trompeurs, à l'image de Vivien qui utilise son regard pour amadouer Merlin (« The seeming-injured simple-hearted thing », MV 900). À une époque où le pouvoir et les limites de l'œil fascinent, Alfred Tennyson fait aussi ressurgir la question inavouée d'une domination masculine étouffante et d'un voyeurisme que les illustrateurs mettent en évidence.

3.1.2.1. *Tout voir, savoir et contrôler : la domination masculine victorienne*

Dans la répartition traditionnelle des sens, la vue est attribuée à l'homme pour sa nature conquérante³. Il n'y a donc rien d'étonnant à constater que Geraint, le chevalier combattif par excellence, en use et en abuse. On se souvient que le prince est animé d'une pulsion scopique, le besoin de voir sa femme, d'abord pour l'admirer, puis pour la surveiller. La force haptique de son regard rend Enid impuissante. Elle se plie au désir et à l'autorité de son époux. Comme le rappelle Virginie Thomas, l'héroïne est victime d'un enfermement panoptique déjà perceptible en 1860 dans le tableau d'Arthur Hughes, *The Brave Geraint (Geraint and Enid)*⁴. Enid, allongée, est dominée par Geraint qui la surplombe dans une composition en triangle⁵. Une main coiffe les cheveux de son épouse, l'autre s'appuie sur l'épée au sol, empêchant Enid de s'extraire de son emprise. Cinquante ans plus tard, le joug du mari est toujours transposé dans « To make her beauty vary »

¹ La physionomie consiste à observer l'apparence physique d'un individu afin de cerner sa personnalité. Virginie Thomas donne en exemple Lancelot, dont le visage trahit les scrupules (LE 244-246). Thomas, « Les Représentations du corps de la femme », 268.

² Flint, *The Victorians and the Visual Imagination*, 14-15.

³ Classen, *Worlds of Sense*, 9.

⁴ L'œuvre appartient à Lady Anne Tennant.

⁵ Virginie Thomas, « Les représentations de la femme dans les transpositions des légendes arthuriennes au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle » (Université Stendhal Grenoble 3, 2009), 99.

ainsi qu'« Enid » (EFB GE1 et 2, fig. 5 et 6). Si Enid n'est pas observée par son mari dans une chambre close, elle est enfermée dans un jardin, au même titre que les colombes domestiquées.

Derrière le masque des attentions et de la dévotion se cache l'idée que la jeune épouse n'a aucune intimité : « He compassed her with sweet observances / And worship, never leaving her » (MG 48-49). C'est que la condition d'Enid reflète celles des Victoriennes dont parle Linda Zatlín : « Assuming that males are superior, secrets are a male privilege. Women have no secrets, for the men who run their lives know all about them¹. » Ayant toujours les yeux sur sa femme, Geraint est censé tout connaître d'elle. En conséquence, le moindre changement d'humeur de son épouse ne fait que l'alarmer : « he that watched her sadden, was the more / Suspicious that her nature had a taint » (MG 67-68). La punition qu'il lui inflige lorsqu'il pense avoir été trahi est en accord avec son obsession du regard : il lui demande de revêtir sa robe la plus défraîchie. En effet, les habits mettent en interaction les sens du toucher et de la vue², ceux-là mêmes qui entrent en compte dans la domination masculine. Pour Arthur Glowka, la tenue offre à Geraint un moyen de reprendre le contrôle sur sa femme qui semble lui échapper³. En d'autres termes, Geraint décide de la condition de son épouse en la faisant déchoir de son rang de princesse.

3.1.2.2. Dévoiler le voyeurisme masculin

« To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5) va plus loin dans la question du panoptisme et du regard haptique en abordant celle du dévoilement et de la possession physique. La suivante ôte le voile de l'épouse afin de découvrir le corps d'Enid et le faire « découvrir » à Geraint. Il est bien ici question d'une forme de voyeurisme, dont Kate Flint explique le principe : « Veils are inescapably associated with eroticism, exoticism and fetishism. To lift the veil is to peep at the forbidden, to access taboo knowledge; to occupy, by connotation, a masculine, even a godlike position⁴. » L'époux est fort satisfait de cette vue... et de ce corps qu'il détient. Enid est sa poupée, qu'il tient sur ses genoux, entre ses jambes, par la hanche. Le toucher assiste la vue pour asseoir l'emprise

¹ Linda Gertner Zatlín, *Aubrey Beardsley and Victorian Sexual Politics* (Oxford [England] ; New York : Clarendon Press ; Oxford University Press, 1990), 63.

² Smith, *Sensing the Past*, 106.

³ « He develops this symbolism from Victorian attitudes regarding clothing as a means of judging social class, character, and, most importantly for the *Idylls*, the nature of sexual relationships. Foremost among the clothing symbols looms the faded silken dress, dominating Enid's concern in the first idyll and resurrecting Geraint's sense of manhood in the second. » Arthur Glowka, « Tennysons's Tailoring of Source in the Geraint Idylls », *Victorian Poetry* 19, n° 3 (1981) : 302.

⁴ Flint, *The Victorians and the Visual Imagination*, 95.

masculine¹. Les deux associés participent à la construction du regard érotique ; le sens le plus noble s'allie alors au plus vil². Enid est l'objet séduisant dont Geraint jouit. Sa personne est purement et simplement réifiée.

Le dévoilement vire souvent au voyeurisme, notamment à l'époque victorienne. Danielle Bruckmuller-Genlot rappelle que dès la fin des années 1860 les nus classiques féminins servent à exposer le corps féminin sous le voile respectable de la reconstitution historique. Par ce biais, ils offrent une image fragile et passive de la femme qui se laisse admirer³. Les illustrations des *Idylls* n'échappent pas à ce phénomène et « The Fairy Circle » de Gustave Doré en est le parfait exemple⁴. Le père de la novice chevauche une falaise dans la pénombre. Non seulement il domine la scène, mais il est aussi invisible des fées en contrebas. Les êtres féériques forment un flot de femmes dénudées, allongées, délassées, dont les poitrines et les courbes voluptueuses éclatent à la lumière de la lune. Nul doute que le spectacle s'avère merveilleux pour le chevalier.

À l'époque édouardienne, William Russell Flint, le maître de l'aquarelle, produit quelques nus féminins⁵. Ses héroïnes arthuriennes sont sensuelles dans *Le Morte Darthur* de 1910-1911 : « How Sir Launcelot and his kinsmen rescued the queen from the fire » représente la reine sauvée *in extremis* par son chevalier servent. L'artiste dépeint la suppliciée vêtue d'une simple chemise blanche qui dévoile presque sa poitrine. Ligotée sur le bûcher, elle est bien en vue des spectateurs masculins qui l'ont attachée. Lancelot se précipite sur elle, non pour la détacher immédiatement, mais pour la couvrir.

3.1.3. Corriger l'œil « externe » et favoriser l'œil « interne »

Les images édouardiennes des poèmes rejettent toute forme de voyeurisme que le texte pourrait parfois offrir. La vie intime et le corps des personnages n'appartiennent qu'à eux. En conséquence, la souveraineté de l'œil, et implicitement, la tutelle masculine, sont remises en cause. Par la même occasion, les transpositions introduisent une autre forme de vision, celle-ci interne, féminine, qui s'avère fiable, honorable, « vraie ».

¹ Voici ce que l'aveugle répond à Diderot et à son groupe lorsqu'on lui demande s'il serait heureux d'avoir des yeux : « Si la curiosité ne me dominait pas, dit-il, j'aimerais bien autant avoir de longs bras : il me semble que mes mains m'instruiraient mieux de ce qui se passe dans la lune que vos yeux ou vos télescopes ; et puis les yeux cessent plus tôt de voir que les mains de toucher. Il vaudrait donc bien autant qu'on perfectionnât en moi l'organe que j'ai, que de m'accorder celui qui me manque. » Le toucher est donc le relais de la vue. Denis Diderot, *Lettres sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (Paris : Garnier, 1749), 285.

² Sander Gilman, « Touch, Sexuality and Disease », in *Medicine and the Five Senses*, éd. par W.F. Bynum et Roy Porter (Cambridge : Cambridge University Press, 1993), 200.

³ Bruckmuller-Genlot, *Les Préréphaélites*, 326-27.

⁴ Alfred Tennyson, *Guinevere* [1859], illustré par Gustave Doré (London : E. Moxon and Co., 1867).

⁵ Simon Houfe, *The Dictionary of 19th Century British Book Illustrators* (Woodbridge : Antique Collectors' Club, 1996), 139.

3.1.3.1. À l'heure édouardienne : corriger un comportement répréhensible

L'émancipation des femmes s'opère progressivement, de ses balbutiements avec le *Matrimonial Causes Act* (1857) à l'émergence d'une nouvelle figure féminine, la *New Woman* des années 1890¹. Désireuse de s'affranchir de l'autorité patriarcale, la *New Woman* s'empare de domaines dont elle était jusque-là exclue, comme la question de la sexualité et de l'affirmation de soi par le travail. Bien qu'elle tienne parfois plus du stéréotype véhiculé par certains journalistes ou écrivains que du modèle social, son émergence signale effectivement une nouvelle génération de femmes avides de changements². Elle incite les hommes à revoir une position dominatrice en voie d'être dépassée³.

L'édition Dent du *Morte Darthur*⁴ (1893-1894) illustrée par Aubrey Beardsley, celle qui a choqué l'opinion publique par la « perversité » de certaines images, rappelle indirectement ce réajustement entre les sexes, notamment par le thème du voyeurisme et de l'association des sens du toucher et de la vue. « How King Marke Found Sir Tristram » montre le chevalier endormi, nu, androgyne, étalé de tout son long sur l'herbe. Il s'offre au regard du lecteur et du roi Marke, qui s'apprête à le toucher. Le rapport de force est inversé ; l'homme est désormais possédé par l'autre, qu'il soit homme ou femme. Pour Linda Zatlín⁵, Aubrey Beardsley et ses créatures androgynes plaident en faveur de l'égalité des sexes à travers la nudité et le brouillage des genres.

« And many past » (EFB GE5, fig. 9) se présente comme l'illustration emblématique de la dénonciation du voyeurisme masculin à l'époque édouardienne. Dans la dernière image du poème, Enid reprend possession de sa personne, mais aussi de sa vie privée en se refusant à la vue du spectateur. Dévoilée, touchée par les autres au début de la séquence, elle s'éloigne à la fois de son époux et du lecteur et se dissimule sous son voile. Son visage et son corps n'appartiennent qu'à elle. Cette même pudeur, que l'on avait déjà constatée dans la partie précédente, se retrouve dans les illustrations de

¹ « The advanced or wild woman was young, middle-class, eschewing fashion for masculine dress and severe coiffure, with emancipated habits such as smoking, riding a bicycle and traversing the city unescorted. In the eyes of the press, these women were financially independent, educated, read Ibsen and spoke at public meetings, preoccupying themselves with issues of equal opportunity, venereal disease and sex education. » Meaghan Clarke, *Critical Voices: Women and Art Criticism in Britain, 1880-1905* (Aldershot : Ashgate, 2005), 116.

² Powell, *The Edwardian Crisis*, 94-95.

³ Zatlín, *Aubrey Beardsley*, 13.

⁴ Thomas Malory, *Le Morte Darthur* [1485], illustré par Aubrey Beardsley, 3 vol. (London : J.M. Dent, 1893-1894).

⁵ L'auteur écrit : « the nudity of his androgynes places them in an idealistic world where such games do not exist, or at least are not played in earnest ». Zatlín, *Aubrey Beardsley*, 79.

Florence Harrison, Eleanor Fortescue Brickdale et John Byam Shaw¹. La vue s'avère superflue pour cerner les tourments des personnages. La subtilité s'avère tout aussi efficace.

3.1.3.2. *L'émergence de la vision interne : l'épiphanie de Guinevere*

La révélation d'une vérité cachée s'opère parfois par des transpositions inattendues dans le cas de la reine. Celle-ci est caractérisée par son regard dissimulé, vague ou fuyant². Toutefois, la dernière image de Florence Harrison met en avant l'idée que les yeux fermés ne sont pas forcément synonyme d'aveuglement. Dans « We needs must love the highest » (FH G7, fig. 44) la souveraine déçue, rongée de remords, est représentée dans son soliloque. Elle a les yeux clos lorsqu'elle prend conscience de ses torts :

[...] my false voluptuous pride, that took
Full easily all impressions from below,
Would not look up, or half-despised the height
To which I would not or could not climb—
I thought I could not breathe in that fine air
That pure severity of perfect light—
I yearned for warmth and colour which I found
In Lancelot—now I see thee what thou art [...]. (G 636-643)

C'est pourtant à ce moment précis du poème qu'elle ouvre littéralement les yeux. La régularité du pentamètre iambique « That pure severity of perfect light » suggère l'harmonie à atteindre, redoublée par le vocabulaire de l'élévation, « from below », « look up », « the height », « climb » et « fine air ». Le dernier vers de cet extrait, « Now I see thee what thou art », césuré par l'assonance en /i:/ puis l'écho des /ɑ:t/ et /æʊ/, évoque l'apparition de la réalité jusque-là cachée. En passant de la métonymie de la lumière (« that pure severity of perfect light ») à l'interpellation de son époux à la deuxième personne du singulier (« I see thee, what thou art »), Guinevere s'approprie enfin la personne de son mari. La vérité et la réalité sont dévoilées.

Une telle image rappelle que la chute de l'oculocentrisme coïncide avec la montée d'une nouvelle forme de vision, cette fois interne, que les femmes, par leur prétendue nature, sont plus à même de maîtriser. La science, lorsqu'elle en appelle à l'imagination pour visualiser des phénomènes infiniment petits, fait état de cette nouvelle façon de découvrir la réalité imperceptible à l'œil nu. Selon Kate Flint, l'importance de la vision externe est contrebalancée par son équivalent interne à l'époque victorienne :

¹ Pour rappel, la première artiste épargne au lecteur la vision d'un roi effondré en le représentant de dos (FH G5, fig. 42). De façon similaire, Eleanor Fortescue Brickdale privilégie un plan d'ensemble plutôt qu'un plan plus rapproché de Geraint et Enid pour évoquer leur mal-être dans « They rode » (EFB GE4, fig. 8).

² Voir 1.1.5.1. Guinevere : la vue défaillante, p. 118.

« The role of subjectivity, of inwardness, came increasingly to be stressed. Along with this came an increasing articulation of the fact that one must consider the physiological as well as the psychological dimensions of seeing¹. » Avec une vision qui n'est plus symboliquement propre à l'homme, c'était au tour de la femme d'exploiter ce potentiel visionnaire par sa nature perçue comme plus intuitive². Ainsi, l'oxymore du regard clos illuminé se retrouve dans l'illustration finale du poème de John Byam Shaw (JBS G4, fig. 31), qui représente la reine en abbesse, les yeux résolument fermés. Dans l'ultime image du poème, ce motif, redoublé du portrait de profil, évoque le renoncement aux valeurs terrestres ou sensorielles et, en conséquence, l'ouverture à la vie spirituelle bien plus riche en perspectives. D'un point de vue symbolique, les artistes édouardiens remettent en question la suprématie des hommes à une époque où les femmes cherchent à s'affirmer. Il n'est donc pas étonnant que cette question de société se traduise par une attention particulière portée au sens féminin par excellence, le toucher.

3.2. Le toucher : réaffirmer les normes de la sexualité féminine ?

Après la vue, le toucher est le sens qui intéresse le plus les Victoriens³. Pour Saint Thomas d'Aquin, c'est celui qui permet d'accéder à la connaissance du monde sensible⁴, et même à la réalité si l'on en croit la formule de Thomas Fuller, « seeing is believing, but feeling's the truth »⁵. Pourtant, par tradition, et par opposition à la vue, masculine et intellectuelle, c'est un sens féminin, bas, animal, car intimement lié à la sexualité. En d'autres termes, la sagesse revient à l'homme tandis que la sensualité va à la femme⁶, faisant d'elle un être inférieur, de surcroît potentiellement dangereux. Ainsi, Guinevere est non seulement coupable de volupté, et donc du péché d'adultère, mais elle a entraîné Lancelot dans sa faute. Or, la luxure est un péché capital méritant d'être puni. Par conséquent, s'intéresser à la sexualité comme l'ont fait les Victoriens⁷, c'est avant tout se pencher sur celle de la femme et sur ce qu'elle peut offrir à l'homme : l'épanouissement, une descendance... ou la perversion. Il faut donc établir une norme pour réguler le comportement féminin sous l'angle de la sexualité. Ne pas respecter les règles et les lois

¹ Flint, *The Victorians and the Visual Imagination*, 300.

² « In the last decades of the nineteenth century women's imaginative creativity and mental faculties were not infrequently re-evaluated by pseudo-sciences like spiritualism which recuperated evolutionary theories and defined women's extra-sensitive capacities as intellectual power. » Laurence Talairach-Vielmas, *Fairy Tales, Natural History and Victorian Culture* (New York : Palgrave Macmillan, 2014), 130.

³ Smith, *Sensing the Past*, 112.

⁴ Jütte, *A History of the Senses*, 70.

⁵ Cité dans Smith, *Sensing the Past*, 93.

⁶ Taylor, « Re-Vamping Vivien », 71.

⁷ Smith, *Sensing the Past*, 112.

revient donc à commettre une faute. Les *Idylls* recèlent une mine d'informations à ce propos. Enid et Elaine sont les héroïnes honorables, car elles incarnent une image traditionnelle de la « vraie » femme victorienne, douce, pure et fidèle à son homme. En revanche, Guinevere et Vivien, parce qu'elles trahissent sexuellement leur concubin afin de satisfaire leur soif d'amour et de pouvoir, sont félonnes et destructrices : elles sont « fausses », car déloyales et trompeuses. Alfred Tennyson ne peut être plus explicite lorsqu'il déclare à propos d'Enid et Vivien : « the truth and purity of the wife in the first poem might well have served as antidote to the untruth of the woman in the second »¹.

Par leur mise en scène, les illustrations mettent en évidence les différents visages que prend la femme arthurienne, loyale ou traîtresse, en fonction de sa relation au toucher : ange du foyer, religieuse, jeune fille bientôt adulte, prostituée, sorcière ou maîtresse voluptueuse, un éventail de personnages qui restent d'actualité à l'époque édouardienne. Les trois premières femmes, de la plus louable à la plus perverse, c'est-à-dire Enid, Elaine et Vivien, gardent le rôle qui leur est attribué dans les *Idylls*. Leurs portraits ravivent la dichotomie entre la pureté sexuelle, la norme, et la dépravation qui mène à la faute, parce qu'il reste difficile de faire évoluer les idées reçues sur la sexualité féminine à l'époque édouardienne. Le cas de Guinevere se révèle plus complexe. Alfred Tennyson a beau la classer parmi les femmes néfastes qui tirent plaisir de leur corps, les illustrateurs ne l'entendent pas toujours de cette façon. Puisqu'aucun désir de destruction ne l'anime, la reine ne peut surpasser Vivien en mal. Toutefois, les valeurs de l'amour courtois auquel elle est rattachée se heurtent à celles du mariage et à l'idée de péché.

3.2.1. La pureté féminine, une norme toujours valable

La chasteté est la valeur refuge des Victoriens et des *Idylls*. Tout commence avec « Sir Galahad » (1842), écrit par Alfred Tennyson, qui devient le poème préféré de son lectorat contemporain². Le fils de Lancelot est célébré pour sa pureté de cœur et de corps, si bien que le personnage et sa quête du Graal sont régulièrement le sujet d'œuvres d'art dans les années 1850³. Dans les *Idylls*, toute trace d'une sexualité infamante attribuée à Arthur est effacée. Modred, son fils incestueux dans la tradition arthurienne, n'a plus aucun lien de parenté direct (« My sister's son—no kin of mine », G 570). Pour Merlin, son roi est un « stainless gentleman, / Who wouldst [...] have all men true and leal, all women pure » (MV 790-792). Arthur, l'homme irréprochable, est animé par des idéaux d'amours chastes :

¹ Cecil Y. Lang et Edgar F. Shannon, éd., *The Letters of Alfred Lord Tennyson*, vol. 2 (Oxford, Royaume-Uni : Clarendon Press, 1981), 179.

² Linda K. Hughes, « Scandals of Faith and Gender in Tennyson's Grail Poems », in *The Grail: A Casebook*, éd. par Dhira B. Mahoney (New York : Garland, 2000), 420.

³ Bryden, *Reinventing King Arthur*, 57. Citons par exemple *Sir Galahad*, un dessin d'Edward Burne-Jones de 1858 (Fogg Art Museum, Université de Harvard).

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 [...]. (G 471-478)

La virginité, énoncée à travers les noms « purest chastity », « maid » et « maiden », est la garantie de s'attacher à un être loyal et honorable sous tout rapport. Un corps dont on maîtrise les instincts fait progresser la race humaine et la distingue des autres espèces animales. Arthur propose une forme extrême d'idéalisme. L'homme doit presque quitter son corps, le terrasser (« to keep down the base in man ») afin que seul l'esprit l'élève (« heaven ») et l'instruise (« to teach high thought »). Enid et Elaine représentent deux cas de femmes pures et dignes de confiance. La première donne un aperçu des relations intimes entre une femme et son époux, la seconde du désir de trouver un mari, ce que reflètent parfaitement les illustrations. Toutefois, le cas d'Elaine, qui évoque l'éveil à la sexualité, se révèle plus délicat à traiter dans la tradition esthétique.

3.2.1.1. *Enid, la femme qui échappe au péché de chair*

Les illustrations témoignent d'une vision conservatrice de l'épouse idéale incarnée par Enid. La jeune femme est pure, et le couple qu'elle forme avec son mari doit être purgé de toute volupté pour pouvoir assurer sa fonction et générer une descendance. Cet être est si chaste qu'il évoque un autre personnage encore plus pur, la nonne, épouse du Christ.

Dans « Enid » (EFB GE2, fig. 6), la jeune femme est sans équivoque l'archétype de l'épouse victorienne virginale. Le décor narratif la montre entourée de colombes dans un jardin printanier¹, à l'image d'une vie sexuelle qui n'est pas encore épanouie². Eleanor Fortescue Brickdale emprunte la traditionnelle connivence de la féminité avec la nature (la culture revenant à l'homme)³, mais à l'avantage d'Enid, qui ne pourrait paraître plus vertueuse. La composition a tout de l'*hortus conclusus* qui met à l'honneur la Vierge dans un milieu naturel. Enid est revêtue d'une large robe d'un bleu marial et d'un volumineux voile blanc ne laissant absolument rien découvrir de sa belle silhouette. Enid est un exemple de « l'ange de la maison », l'épouse idéale décrite dans le célèbre poème

¹ Dans son essai au titre éloquent, *Of Queens' Gardens*, John Ruskin déclare qu'une jeune fille s'éduque à la manière d'une fleur : « She grows as a flower does ». John Ruskin, *Of Queens' Gardens* (London : George Allen, [1865] 1902), 131.

² Voir à ce propos 1.1.1.4. Le désir féminin : le monde végétal et animal d'Eleanor Fortescue Brickdale, p. 103.

³ Carol Duncan, « Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting », in *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, par Norma Broude et Mary D. Garrard (New York : Harper & Row, 1982), 304.

éponyme de Coventry Patmore (1854). Toutefois, elle ne l'est pas seulement parce qu'elle inonde le foyer familial de sa douceur et de sa bienveillance. Par analogie avec la créature céleste, elle devient asexuée.

À l'époque victorienne, la sexualité de la femme mariée n'est envisagée que dans le cadre de la reproduction. Dans ses ouvrages évolutionnistes, *Principles of Biology* (1867) et *Principles of Society* (1876), Herbert Spencer avance que la femme a cessé d'évoluer pour consacrer son énergie à la reproduction ; si le désir existe, il est uniquement à visée procréatrice¹. De toute façon, la sexualité féminine est perçue comme une source de douleur plutôt que de plaisir : celle des premières règles, du premier rapport et, évidemment, de l'accouchement². Étant théoriquement dépourvue de désir, la femme ne peut être que pure. Cette perception évolue très lentement entre les années 1860, la décennie la plus pudibonde selon Danielle Bruckmuller-Genlot³, et les années 1900. Les femmes respectables ne parlent pas de sexualité, encore moins de leur désir⁴. Ayant grandi à la fin du XIX^e siècle, les artistes édouardiennes ont aussi hérité de cette conception. Les femmes devenues mères à l'époque édouardienne sont réticentes à parler d'intimité à leurs filles. Rares sont celles qui reçoivent les balbutiements d'une éducation sexuelle, éducation qui n'est d'ailleurs pas du goût de tous⁵. Enid entretient donc cette image d'une femme qui, même mariée, n'est pas entachée par le péché de chair.

« To make her beauty vary » (EGB GE1, fig. 5) illustre la composition et la conception du couple victorien. Enid, très jeune, encore presque adolescente, est dans les bras d'un homme bien plus âgé. Pour de nombreux écrivains de l'époque, le mari idéal a l'âge d'être le père de leur femme et beaucoup de jeunes filles épousent des hommes plus âgés qu'elles⁶. De cette manière, une femme reste physiquement la fille d'un homme, telle une mineure. Par ailleurs, dans l'illustration, Enid n'a aucun geste de désir, à la différence de son mari. La bienséance veut qu'une femme mariée respectable n'ait pas de désir sexuel, de même qu'une jeune fille bien éduquée se garde de manifester une quelconque connaissance à ce propos. Son savoir supposé très limité la rend aussi naïve (et donc pure) aux yeux des hommes⁷. Enfin, la passivité d'Enid dans ces deux images est à l'image de celle recommandée par Herbert Spencer : les adolescentes ont besoin de se

¹ Jane Lewis, *Women and Social Action in Victorian and Edwardian England* (Aldershot : E. Elgar, 1990), 82-83 et 128.

² Hera Cook, « Emotions, Bodies, Sexuality and Sex Education in Edwardian England », *Historical Journal* 55, n° 2 (2012) : 482.

³ Bruckmuller-Genlot, *Les Préréphaélites*, 318.

⁴ Cook, « Emotions, Bodies, Sexuality », 484.

⁵ *Ibid.*, 487. L'article d'Hera Cook relate le scandale que provoquèrent les cours d'éducation sexuelle proposés par l'institutrice d'une école pour filles en 1913.

⁶ Lewis, *Women and Social Action*, 126.

⁷ *Ibid.* Hera Cook rapporte aussi que les petites filles ayant été sexuellement abusées étaient mises à l'écart des autres, car elles étaient susceptibles de corrompre leur entourage par leur savoir acquis dans la violence. Cook, « Emotions, Bodies, Sexuality », 490.

reposer afin de ne pas abîmer leurs organes reproducteurs¹ et ainsi assurer leur rôle de future mère.

On comprend aussi pourquoi le désir de Geraint, explicite dans cette image, est perçu comme problématique, au point de plonger le mari dans l'erreur. Le poème sous-entend que le héros assouvit constamment ses besoins sexuels. Il délaisse ses obligations publiques et fait de son épouse une courtisane². Ni lui ni elle ne remplissent leurs rôles. Si l'homme, à la différence de la femme, est animé du désir sexuel (en atteste le fougueux baiser donné par le chevalier blessé dans « Kiss'd her climbing », JBS GE4, fig. 4), son besoin doit être *régulé* et avoir une visée procréatrice dans la sphère du mariage. C'est d'ailleurs quand Geraint apprend à se détacher sensuellement de sa femme qu'il parvient à avoir des enfants. Le corps de la femme est donc un sanctuaire qu'il ne faut pas souiller, sous peine de se perdre.

3.2.1.2. Le voyeurisme caché derrière l'image de la religieuse

Dans une société fascinée par la sexualité (un peu trop même au goût d'Alfred Tennyson³) et obnubilée par la pureté féminine, la religieuse suscite logiquement l'intérêt du public, intérêt exacerbé par l'essor des premiers ordres anglicans féminins⁴. Ces communautés donnent à leurs membres l'occasion d'être au service des autres⁵ à une époque où être une femme, de surcroît célibataire, est considéré comme un fardeau financier pour la famille. Certains désapprouvent pourtant l'entrée d'une jeune fille dans les ordres. Ils voient dans cet engagement une insoumission au devoir moral de fonder un foyer. D'autres s'imaginent que la règle suivie dans les couvents avilit les femmes en raison de sanctions disciplinaires qu'ils jugent excessives et humiliantes⁶. La curiosité, mais aussi l'attraction et la répulsion que la religieuse provoque a été transposée visuellement, notamment par les Préraphaélites, dans le lieu commun de la moniale, qui apparaît dès les années 1830⁷. Dans les *Idylls*, les portraits des nonnes et de la reine pourraient donner l'occasion de réactiver le *topos* victorien et édouardien de la religieuse troublante, ou bien dévastée par un chagrin d'amour, ou encore sauvée de justesse de l'incarcération par son amoureux⁸. En effet, Guinevere est une belle femme qui est entrée

¹ Lewis, *Women and Social Action*, 84.

² Voir p. 99.

³ Aidan Day, *Tennyson's Scepticism* (Basingstoke ; New York : Palgrave Macmillan, 2005), 187.

⁴ Les premières communautés de religieuses furent fondées dans les années 1840 et se développèrent jusqu'en 1900. Susan P. Casteras, « Virgin Vows: The Early Victorian Artists' Portrayal of Nuns and Novices », *Victorian Studies* 24, n° 2 (1981) : 160.

⁵ *Ibid.*, 162.

⁶ *Ibid.*, 164, 166-67.

⁷ *Ibid.*, 158. On renverra le lecteur au chapitre « Holy Virgins » de Jan Marsh, *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art* ([London : Weidenfeld and Nicolson, 1987] London : Phoenix Illustrated, 1998).

⁸ Casteras, « Virgin Vows », 179-80.

au couvent après la perte de son amant et de son mari bien-aimés. Pourtant, les illustrations qui lui sont consacrées se jouent à leur manière du lieu commun.

Les nonnes, qui abondent dans les illustrations, apparaissent dans « Guinevere » puisque la reine s'est réfugiée dans un couvent. L'image ambivalente de la moniale, qui peut faire preuve de compassion comme de cruauté envers celles qui ont fauté, se retrouve dans les paroles de Guinevere, qui considère la communauté tantôt comme le prolongement de l'autorité patriarcale, un microcosme malveillant et hostile à la reine sous le voile de la sainteté (« They have set her on, / Our simple-seeming abbess and her nuns, / To play upon me », G 306-308, et plus tard « thou their tool, set on to plague / And play upon, and harry me », G 357-358), tantôt comme un havre de paix où règne la compassion (« peaceful Sisterhood », G 139). Guinevere est finalement conquise par la bonté des sœurs lorsque ces dernières se joignent à elle pour pleurer le roi : « [Guinevere] beheld the holy nuns / All round her, weeping; and her heart was loosed / Within her, and she wept with these » (G 660-662). Les illustrations reprennent l'image de créatures miséricordieuses, telles que la novice qui cherche à reconforter la reine la main sur le cœur (JMK G1F, fig. 24) ou les religieuses accompagnant Arthur vers l'au-delà (JMK G4, JBS G3, FH G6, respectivement fig. 27, 30 et 43) et accueillant timidement Guinevere dans leur communauté (FH G7, fig. 44). Les nonnes, qui pardonnent à la reine son péché, ne suscitent plus de méfiance mais bien de la sympathie.

La dernière moniale de ces ouvrages est bien évidemment Guinevere dans « There, an Abbess » et « The sombre close » (JBS G4 et EFB G6, fig. 31 et 37), deux images qui abordent très différemment le repentir de la reine, et qui rejettent le cliché de la nonne. « There, an Abbess » (JBS G4, fig. 31) répond au voyeurisme latent par le plan rapproché d'une femme qui n'est ni jeune ni belle et qui fait acte de contrition par l'expression figée de sa douleur. Elle n'a plus rien de la reine voluptueuse qu'elle était. Elle se tient juste en-dessous du crucifix, à la fois pour rappeler qu'elle est l'épouse du Christ, mais aussi qu'elle a vécu aux côtés d'une figure quasi divine¹. Si Guinevere raillait jadis la pureté d'Arthur, « But who can gaze upon the Sun in heaven? » (LE 23), elle lui est désormais dévouée. Dans l'image de John Byam Shaw, la reine aux yeux clos appartient déjà au monde des morts. « The sombre close » (EFB G6, fig. 37) aborde différemment l'existence de Guinevere entrée dans les ordres. De prime abord, elle restitue de façon plus ambiguë le fantasme de la religieuse attirante et inaccessible. La reine est toujours une très belle femme ; la robe laisse entrevoir sa taille. Cependant, son visage est particulièrement difficile à cerner. Pense-t-elle avec regret à son amant ? À son époux qu'elle se réjouit de rejoindre bientôt après avoir entrepris une nécessaire mais

¹ « [W]e catch a glimpse of Christ with horns ». Rosenberg, *The Fall of Camelot*, 127.

apaisante rédemption ? On penchera pour cette dernière hypothèse. Un agrandissement de l'image révèle que deux larmes semblent perler de ses yeux. Dans le langage des fleurs, les delphiniums du cloître parlent de souvenirs douloureux et d'une infidélité. Guinevere regrette donc son époux. En dépit de leurs différences flagrantes, ces deux images dépeignent une religieuse dévouée à sa cause, qui assume son entrée dans les ordres. Il n'y a rien d'autre à voir pour le voyeur qui chercherait à déceler les dernières traces d'une sensualité latente chez la reine.

3.2.1.3. Elaine, un cas aberrant en matière de sexualité féminine ?

Elaine est un personnage duel, par sa pureté de cœur et son attirance physique déclarée pour Lancelot. Elle va donc à l'encontre du stéréotype de la jeune Victorienne innocente, car son désir n'est pas la norme féminine. Si les transpositions étudiées prennent en considération la complexité de son personnage, la tradition esthétique consacrée à l'héroïne tend à occulter son attirance physique pour Lancelot.

Les illustrations édouardiennes prennent en considération les deux facettes de la personnalité d'Elaine. Sa dévotion envers Lancelot la transforme en une vestale dans les illustrations de Jessie M. King (JMK LE1F et 4, fig. 15 et 18). Toutefois, elle désire ardemment Lancelot :

[...] day by day,
Leaving her household and good father, [Elaine] climbed
That eastern tower, and entering barred her door,
Stript off the case, and read the naked shield [...]. (LE 13-16)

La Demoiselle d'Astolat n'est plus la fille de son père. Elle est une femme à part entière, seule avec l'emblème de Lancelot qu'elle déshabille (« stript off ») dans l'intimité de sa chambre. Le sens du toucher, mis en exergue dans ces vers, l'est également dans les images : Elaine s'empare du bouclier qu'elle colle à son corps et sa poitrine (EFB LE2, fig. 20) ou bien frôle délicatement l'objet du désir dans sa chambre (JMK LE1, fig. 15). En d'autres termes, elle réifie Lancelot par la vue et le toucher à la manière de Geraint envers Enid au début de leur mariage. En manifestant son attirance physique pour un homme, Elaine remet en cause la croyance selon laquelle les femmes vertueuses sont dépourvues de désir. Transportée à l'époque victorienne ou édouardienne, la jeune fille est pourtant supposée être innocente à plusieurs titres. Elle n'a pas de mari ; elle est encore jeune, et non instruite à ce sujet, ce que son témoignage confirme :

My brethren have been all my fellowship;
And I, when often they have talked of love,
Wished it had been my mother, for they talked,
Meseemed, of what they knew not; so myself—
I know not if I know what true love is,
But if I know, then, if I love not him,
I know there is none other I can love. (LE 668-674)

Ses paroles cachent un second sens. L'ignorance des autres l'incite à bâtir son propre savoir fondé sur son ressenti. Les mots monosyllabiques « know », « love » et « not » se répètent dans trois vers successifs qui sont propices à une définition erronée de l'amour. Elaine comprend que ce qu'elle a appris est inexact et préfère se fier à ses instincts afin de définir son amour pour Lancelot. Son désir se traduit par des gestes dont la portée est problématique en tant que femme dite « pure ». Le lys d'Astolat partage avec la voluptueuse et « néfaste » Guinevere le désir de posséder Lancelot même si ce dernier est toujours hors de sa portée (EFB LE1, 2 et 3, fig. 19, 20 et 21).

Alfred Tennyson fait une distinction entre Elaine et Guinevere. La reine est mariée et doit en conséquence se donner exclusivement à son époux. Le tromper revient à fauter. En revanche, la jeune fille veut un homme, un mari : « innocently extending her white arms, / 'Your love,' she said, 'your love—to be your wife.' » (LE 927-928). Même si la déclaration d'amour ouverte frôlerait l'indécence chez les Victoriens, l'innocence, un mot qui leur est si cher, définit Elaine : elle est autant innocente de cœur et d'esprit (« innocently ») que de corps (« white arms »). Si elle est innocente, c'est qu'elle n'a commis aucune faute. Ses bras ne demandent qu'à accueillir un époux pour remplir le rôle de femme qui lui est destiné. L'image de conservateur collée à Alfred Tennyson mérite ici d'être révisée. Le poète a conscience que le désir de la chair est essentiel à l'être humain et il ne peut lui être refusé, ce que les cas d'Elaine et de Merlin rappellent¹. Les deux célibataires souffrent de leur solitude sentimentale, l'une à l'aube de sa vie, l'autre à son crépuscule. Ainsi, on rappellera que « But to be with you » (EFB LE3, fig. 21) montre bien la complexité du personnage. Le lys immaculé au visage presque encore enfantin des précédentes images (EFB LE1 et 2, fig. 19 et 20) a laissé place à une femme à part entière dans une robe moulante². De dos, elle offre une autre facette de sa personnalité. Elaine désire Lancelot dans ses bras, mais ne se trouve pas rabaisée pour autant ni ne se transforme en séductrice, ce que le parterre de lys blanc rappelle à juste titre. Le même constat s'impose pour « And gave the naked shield » (JMK LE4, fig. 18). C'est une jeune femme, et non une jeune fille qui aurait l'âge de la novice, qui remet le bouclier à Lancelot. Du reste, cette complexité est parfois difficile à appréhender, ce que montrent d'autres illustrations de la même époque : le désir ressenti par une femme honorable reste difficile à admettre, même inconsciemment.

Le lit est un symbole multivalent qui symbolise la maladie, le sommeil, les rêves, la naissance, mais aussi (et surtout) l'amour et la mort³. Plongé dans la pénombre, le lit dans la chambre d'Elaine (EFB LE2, fig. 20) rappelle que la jeune fille y meurt seule. La

¹ *Ibid.*, 25.

² Voir p. 99.

³ Virginie Greene, « The Bed and the Boat: Illustrations of the Demoiselle d'Escalot's Story in Illuminated Manuscripts of "La Mort Artu" », *Arthuriana* 12, n° 4 (2002) : 54.

couche est ensuite placée sur la barque à destination de Camelot (« take the little bed on which I died », LE 1110). Qu'il s'agisse de toiles ou d'illustrations, les représentations de la barque ou du lit funéraire sont ambivalentes. Elles sont un moyen de renverser le désir : celui de l'héroïne devient celui du spectateur voyeur. Elles montrent également Elaine immortalisée dans sa beauté virginale. Dans les deux cas, il existe un décalage entre le poème et les transpositions lorsqu'il est question de désir.

Christine Poulson¹ note la portée érotique de la scène, portée dont le spectateur ou même l'artiste n'avait peut-être pas toujours conscience. En effet, le lit accueille le corps pour faire l'amour ou pour mourir, réactivant le classique rapprochement entre le sexe et la mort qu'Elaine chante, « O love, if death is sweeter, let me die » (LE 1005). Thanatos, la pulsion de mort, et Éros, la pulsion de vie, sont explicitement associés. Plus concrètement, avoir accès au lit d'une femme victorienne ou édouardienne implique d'être intime avec elle : le spectateur voit ce qu'il n'est pas censé voir. Il franchit l'interdit. Par ailleurs, la demoiselle ressemble plus à une belle endormie qu'à une morte (« Look how she sleeps », LE 1247). Le sommeil, c'est aussi l'abandon physique et la passivité². Derrière l'image respectable du deuil, la mort d'Elaine peut donc offrir des images aux accents suggestifs. « The Death-Journey of the Lily Maid of Astolat », une illustration de Walter Crane pour une réécriture du *Morte D'Arthur, King Arthur's Knights: The Tales Retold for Boys and Girls* (1911), reprend (inconsciemment ?) cette arrière-pensée. Avec le plan surélevé, presque « en plongée », le spectateur a une vue imprenable sur un corps particulièrement plaisant : les fameux bras blancs sont découverts, la robe de gaze est légère, et un liseré souligne la forme de chaque sein. Si Lancelot éveille Elaine à la sexualité dans le poème, l'héroïne attise désormais le regard du spectateur. Cependant, comme pour Enid, Eleanor Fortescue Brickdale coupe à nouveau court à toute suggestion voyeuriste. « Two brethren » se concentre sur le deuil familial plutôt que sur le corps d'Elaine, qui apparaît au second plan (EFB LE4, fig. 22). Les mains posées sur le cœur suggèrent plus sa mort que son sommeil.

Inversement, l'image d'une jeune fille endormie est aussi la métaphore de la virginité. Le lys d'Astolat est ainsi préservé de toute connaissance charnelle, de même que son corps encore immature ne pourra plus éveiller le désir, ce que Leslie Fielder rappelle : « The only safe woman is a dead woman; but even she, if young and beautiful, is only-half safe, as any American knows, recalling the necrophilia of Edgar Allan Poe. The only *safe*, safe female is a pre-adolescent girl dying or dead³. » Elaine, en restant pure et inexpérimentée pour toujours, assure sa popularité autant auprès des jeunes filles

¹ Poulson, *The Quest for the Grail*, 194-97.

² *Ibid.*, 194-95.

³ Leslie A. Fielder, *Love and Death in the American Novel* (New York : Criterion Books, 1960), 264. L'emphase est de l'auteur. Cité dans Poulson, *The Quest for the Grail*, 195.

que de leur père¹. Sa sexualité, prégnante dans le poème, est à nouveau effacée afin de convenir davantage à la définition de la jeune fille vertueuse qui deviendra ensuite l'ange du foyer. Ainsi, à l'opposé de son confrère Walter Crane, l'illustratrice Maria Louise Kirk montre une héroïne symboliquement rajeunie en la couchant dans un lit funéraire dont la forme rappelle celle du berceau ou du landau. Dans « And the dead, / Oared by the dumb, went upward with the flood », une illustration pour *The Story of Idylls of the King Adapted from Tennyson with the Original Poem* (1912), Elaine semble dormir paisiblement à l'abri du soleil, bien couverte par des draperies de soie, proménée sur l'eau, telle une jeune enfant (voire un bébé), par son serviteur/nourrice. « Two brethren » (EFB LE4, fig. 22) est beaucoup moins excessive dans sa façon de représenter la scène de la barque. Certes, la draperie qui recouvre Elaine ne laisse rien voir de son corps, mais elle devient l'étendard de sa pureté par l'éclat et la blancheur de la soie, de même que le bouclier de Lancelot est le signe de sa bravoure.

Dans le catalogue des œuvres arthuriennes victoriennes et édouardiennes de Christine Poulson, il n'y a pas plus de femmes que d'hommes qui traitent de l'épisode de la barque, et ces derniers ne dénudent pas toujours plus la jeune fille que leurs homologues femmes, de même que celles-ci ne couvrent pas toutes Elaine jusqu'au cou². Néanmoins, les cas extrêmes cités en exemple montrent clairement les deux interprétations possibles de l'épisode, l'une qui fait de la demoiselle un objet de désir, l'autre qui la réduit à l'état de créature innocente. Elles résultent du malaise que génère la sexualité. Comme le rappelle Lu Dai, concilier la vie sexuelle avec la morale est un exercice particulièrement délicat dans les *Idylls*, et il en est de même dans la tradition visuelle³. Les transpositions de Jessie M. King, et surtout d'Eleanor Fortescue Brickdale, se situent sur une ligne médiane, grâce aux spécificités de l'illustration. La deuxième artiste prend tout à fait la mesure de la nature duelle, mais non antinomique, de l'héroïne à la fois pure et sexuelle. La série d'images, à la différence de la peinture, est un moyen de développer cette complémentarité au long cours. L'illustration restitue ainsi plus fidèlement le personnage d'Alfred Tennyson.

La pureté d'Enid et d'Elaine reste évidente dans ces images. Cependant, la sexualité naissante de la deuxième héroïne provoque déjà un certain malaise dans les transpositions victoriennes. Elle préfigure celle de Guinevere dont la complexité n'est pas sans poser problème, même aux artistes édouardiens étudiés.

¹ Poulson, *The Quest for the Grail*, 195.

² Poulson, « Arthurian Legend in Fine and Applied Art: A Subject Index ».

³ Lu Dai, « Vivien and Female Rebellion in Tennyson's *Idylls of the King* », *Kawauchi Review* 8 (2009) : 13.

3.2.2. Vivien, la courtisane qui pervertit le corps et l'esprit de l'homme

À l'opposé d'Enid, selon les critères d'Alfred Tennyson, se trouve Vivien, qui cumule tous les vices. Elle est l'antithèse de l'ange du foyer, puisqu'elle voyage de Lyonesse à Camelot, puis de Camelot à Brocéliande, imposant sa présence à Merlin (MV 197). Elle n'est pas mariée et refuse de l'être. Surtout, elle utilise son corps pour parvenir à ses fins, anéantir Arthur en éliminant son bras droit spirituel, Merlin. Elle transgresse sciemment les normes, se rendant coupable de comportements déviants.

Alfred Tennyson a remanié le poème plusieurs fois, et plus particulièrement en 1874 lorsqu'il ajouta 140 vers après la première strophe pour mieux faire comprendre les motivations de la courtisane. Vivien est une orpheline née sur un champ de bataille du côté des vaincus, et a été élevée par le pire des tuteurs, le roi Mark. Sous son influence, elle a perdu toute son innocence : « There is no being pure, / My cherub; saith not the Holy Writ the same? » (MV 51-52). Le péché est sa norme. Néanmoins, ces circonstances ne parviennent pas à atténuer la vive hostilité que le personnage a toujours soulevée. En 1859, *Blackwood* trouvait le personnage vulgaire, tandis que le *New Quarterly* considérait le sujet désagréable au possible ; comme toute référence à la sexualité était savamment évitée, les critiques employaient les termes « subtle » et « art » pour décrire la séduction de la vile héroïne¹. Dans les transpositions, la réponse est cinglante. Entre 1860 et 1911, on dénombre seulement quatorze œuvres d'art sur le sujet². Il en est de même dans les illustrations. Paolo Priolo et Amy Butts ne consacrent respectivement que quatre et trois illustrations au poème. La jeune fille qui incarnait Vivien dans les photographies de Julia Margaret Cameron était réticente à poser de façon plus aguicheuse, déclarant : « Vivien did not seem to me a very nice character to assume »³. Dans les éditions édouardiennes, « Vivien » est bien le seul poème à n'avoir pas fait l'objet d'une publication individuelle. Par ailleurs, les *Idylls* de 1911 ne contiennent pas le texte retravaillé d'Alfred Tennyson. L'image néfaste de Vivien est encore vivace. Les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale explicitent les différentes facettes du personnage qui soulève tant d'opprobre. Vivien est l'allégorie de la prostitution. Elle incite Merlin à la luxure. De façon plus symbolique, elle est la femme néfaste qui domine l'homme en réveillant ses instincts les plus bas.

¹ Eggers, *King Arthur's Laureate*, 84.

² Poulson, « Arthurian Legend in Fine and Applied Art: A Subject Index », 121.

³ Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work* ([London : The Fontain Press, 1948] New York : Aperture, 1975), 43. Cité dans Taylor, « Re-Vamping Vivien », 69.

3.2.2.1. L'avatar de la vile prostituée victorienne

John Eggers voit dans l'indignation générale provoquée par le poème le malaise du public face aux failles de la société victorienne¹. Alfred Tennyson ne cherche pas à flatter ses contemporains mais à leur rappeler le danger de certains vices (dans ce cas bien précis, la prostitution, à laquelle Merlin fait directement référence en traitant son assaillante de « harlot », MV 841). Dans « At which the King had gazed » (EFB MV1, fig. 10), l'héroïne incarne encore et toujours le fléau victorien. Si le gant négligemment jeté sur le banc de pierre pourrait faire référence à la gifle qu'Arthur a symboliquement donnée à la séductrice en l'ignorant, il est aussi synonyme de laisser-aller moral et physique². D'ailleurs, la jeune femme n'est-elle pas prise en flagrant délit de séduction lorsqu'elle aborde Arthur durant sa promenade ?

La prostitution, « the great social evil »³, met le doigt sur les effets pervers de l'idéologie de l'ange du foyer. Le mari ne peut envisager la mère de ses enfants comme une amante. La prostituée lui permet d'assouvir ses vices en préservant la vertu de son épouse. La prostituée, de la *Cyprian*, la demi-mondaine, jusqu'à la fille des rues qui cherche à assurer sa survie, habite la peinture victorienne tout au long de la deuxième moitié du XIX^e siècle⁴ et n'a pas échappé aux pinceaux des Préraphaélites. *Found* (1854-1881, Delaware Art Museum), le tableau inachevé de Dante Gabriel Rossetti, expose la honte ainsi que la misère morale et sociale de l'une d'elles. « My tender rhyme » (EFB MV2, fig. 11) dépeint Vivien en courtisane, « A twist of gold was round her hair; a robe / Of samite without price, that more exprest / Than hid her » (MV 219-221). L'héroïne est de profil afin de montrer qu'elle est moulée dans une robe dont chaque perle souligne sa poitrine et son ventre. Elle est l'opposé de la figure mariale d'Enid (EFB GE2, fig. 6). L'artiste détourne cette fameuse position du couple marié dont Vivien connaît les codes. Elle la pervertit :

She ceased, and made her lithe arm round his neck
Tighten, and then drew back, and let her eyes
Speak for her, glowing on him, like a bride's
On her new lord, her own, the first of men. (MV 612-615)

¹ « The Victorians were really embarrassed by Vivien because they regarded the *Idylls* as a mirror of their own polite, moral, middle-class milieu and not as a larger humanistic work that might comment upon their narrowness. » Eggers, *King Arthur's Laureate*, 84.

² Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? [“Why Have There Been No Great Women Artists?”] » (*ARTnews*, January 1971 : 22-39, 67-71) », in *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, trad. par Oristelle Bonis (Nîmes : J. Chambon, 1993), 102.

³ Les auteurs de l'ouvrage définissent le phénomène sous l'expression « the great scandal of the age » mais rappellent qu'il n'existe pas de statistiques suffisamment fiables pour évaluer le nombre de prostituées avec exactitude. Norman McCord et Bill Purdue, *British History, 1815-1914*, 2^e éd. (Oxford : Oxford University Press, 2007), 362-63.

⁴ Bruckmuller-Genlot, *Les Préraphaélites*, 365.

La jeune femme est assise sur les genoux de l'homme plus âgé dans cette pose qui instaure la relation conjugale entre Geraint et Enid (EFB GE1, fig. 5), mais les différences sont flagrantes afin de suggérer un couple qui sonne faux. Merlin est encore plus âgé, presque sénile, et Vivien n'affiche aucunement une mine modeste. Sans gêne, elle prend possession de la barbe du sage afin de la coller contre son corps qu'elle admire. L'artiste prend toutefois soin de ne pas montrer un homme complice de la supercherie. Vivien n'est pas tout à fait sur les genoux du mage, mais sur le tronc d'arbre, et la main de Merlin qui s'appuie contre la racine semble suggérer qu'il cherche à se dégager de son emprise. L'image s'inscrit dans la tradition esthétique qui tend à atténuer visuellement ce dont on n'oserait parler, l'érotisme de la scène¹. Du reste, les signaux que l'illustratrice envoie au lecteur sont explicites : Vivien tire profit de ce qui aurait dû être le temple de la vie, son corps. Elle l'a corrompu. De surcroît, elle entraîne Merlin, le vénérable sage, à commettre une faute qui l'anéantira.

3.2.2.2. *La tentatrice*

La prostituée a évidemment mauvaise réputation. Elle est le succube² qui utilise son corps pour rabaisser l'individu à son état animal ; elle affaiblit ses victimes, et donc la nation, en propageant des maladies³. Elle est un fléau sanitaire, social et moral à combattre. Vivien ne plait à personne, ni à Gladstone dans sa critique des *Idylls*⁴, ni aux femmes de la bonne société⁵. Le sage de Gustave Doré affiche une mine courroucée et outrée lorsqu'il se voit suivi par Vivien dans « Vivien and Merlin Disembark »⁶.

¹ En effet, Beverly Taylor note que la sensualité est considérablement modérée dans les illustrations de Julia Margaret Cameron et de Gustave Doré. La photographe ne représente jamais l'étreinte de la tentatrice (à la demande du modèle féminin donc) dans ses deux clichés pour « Vivien and Merlin », tandis que l'illustrateur français occulte les personnages au profit de paysages grandioses. Taylor, « Re-Vamping Vivien », 68-70.

² Au XVII^e siècle, on considère que le toucher affirme l'homme dans son rôle de séducteur, et la femme dans celui de succube. Gilman, « Touch, Sexuality and Disease », 215.

³ Les *Contagious Diseases Acts*, votées entre 1864 et 1869 et appliquées jusqu'en 1886, synthétisent les enjeux de la prostitution : les prostituées malades des villes de garnison sont mises en quarantaine et traitées de crainte qu'elles ne contaminent les soldats ou marins. Ces derniers, cependant, ne sont pas inquiétés par leur comportement. La prostitution est un moindre mal qui soulage le célibat de ces hommes.

⁴ « No pleasure, we grant, can be felt from the character either of the wily woman, between elf and fiend, or of the aged magician, whose love is allowed to travel whither none of his esteem or regard can follow it: and in reading this poem we miss the pleasure of those profound moral harmonies, with which the rest are charged. » William Ewart Gladstone, « Tennyson's Poems: *Idylls of the King* », *Quarterly Review* 106 (1859) : 470-71.

⁵ « I have heard of "a blustering mouth" a man [...] saying that such a poem [Vivien] would corrupt the young, that no ladies could buy it or read it [...] Such chatter is as unhandsome, as the criticism is false. Nevertheless why should I expose myself to the folly of fools. I should indeed have thought that the truth and purity of the wife in the first poem might well have served as antidote to the untruth of the woman in the second. Perhaps I shall wait till I get a larger volume together and then bring out these with others. » Lang et Shannon, *The Letters of Alfred Lord Tennyson*, 2:179. Cité dans Dai, « Vivien and Female Rebellion », 3.

⁶ Tennyson, *Vivien* [1859], illustré par Gustave Doré.

À travers son personnage, Alfred Tennyson ne fait que raviver d'anciennes croyances populaires qui masquent la crainte d'une suprématie féminine. Si la femme donnait la vie, on pensait qu'elle était tout à fait en mesure de donner la mort : l'homme perdait sa force vitale à chaque rapport¹. Vivien prend ainsi des airs de Méduse² lorsqu'elle laisse apparaître son véritable visage peu avant que Merlin ne succombe : « How from the rosy lips of life and love, / Flashed the bare-grinning skeleton of death » (MV 844-845)³. De la même manière dans « Hollow Oak » (EFB MV5, fig. 14), Merlin, le fondateur et gardien moral de Camelot, est terrassé pour avoir cédé à ses instincts : il est avachi sur lui-même. Vivien contre Merlin, c'est le classique antagonisme de la sensualité et de la sagesse. Vivien contre Arthur, c'est la nature, féminine, contre la culture, masculine. Sous sa peau de bête, la vile héroïne représente la sexualité bestiale, incontrôlable, et donc inévitablement dangereuse (EFB MV1, fig. 10). Progressivement, la prostituée est secondée par la femme fatale, un fantasme masculin dont la meilleure représentante est Salomé. Ce nouveau prédateur naît de la culture décadente et symboliste qui se développe entre 1870 et 1920 dans toute l'Europe⁴. Dans les théories freudiennes, le mouvement est symptomatique d'une vive réaction à l'encontre d'une vie sexuelle contenue, réaction provoquée par l'abstinence et la vie maritale peu épanouissante⁵.

3.2.2.3. Vivien la sorcière tennysonnienne et Nimuë la fée préraphaélite

La sorcière est l'un des visages de la femme néfaste. Elle a détourné les sens qui lui ont été initialement attribués (le toucher, le goût et l'odorat) pour prendre soin des membres de son foyer afin d'assouvir ses désirs innés de pouvoir, de luxure et d'avidité⁶. Dans le poème, Vivien ne possède aucun pouvoir magique mais convoite le charme de Merlin qui lui permettrait d'être crainte et vénérée à la cour. Cependant, Peter Goodrich voit dans la séquestration de Merlin le motif inversé de Raiponce : Vivien, qui joue avec la longue barbe de Merlin, vient délivrer ce dernier de ses désirs tout en endossant le rôle de la sorcière/geôlière⁷. Du reste, Eleanor Fortescue Brickdale filtre toute idée de sorcellerie, ramenant Vivien à une personne fondamentalement mauvaise. Certes, son accoutrement dans « At which the King had gazed » rappelle celui de son *alter ego* du

¹ Classen, « The Witch's Senses », 71-72.

² Thomas, « Les Représentations du corps de la femme », 267.

³ Toutefois, n'est-elle pas médusée à son tour lorsqu'Arthur se refuse à elle dans « At which the King had gazed » (EFB MV1, fig. 10) ?

⁴ Charles Bernheimer, *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, éd. par T. Jefferson Kline et Naomi Schor (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2002), 104.

⁵ *Ibid.*, 164.

⁶ Classen, « The Witch's Senses », 71.

⁷ Goodrich, « The Erotic Merlin », 110.

tableau de Frederick Sandys, *Morgan le Fay* (1864, Birmingham Museums & Art Gallery) Dans la toile éponyme, l'héroïne malorienne est dépeinte sous les traits d'une cruelle sorcière vêtue d'une peau de léopard. Toutefois, chez l'illustratrice édouardienne, Vivien se réduit à un être malveillant qui n'a aucun pouvoir, pas même de séduction.

Ce portrait s'éloigne considérablement des autres images de ses prédécesseurs victoriens, et même préraphaélites. En effet, Beverly Taylor constate que les transpositions de Vivien ont tendance à minorer son naturel prédateur pour évoquer plutôt son pouvoir dans des compositions qui dissimulent parfois une forme de bienveillance¹. Elle cite en exemple *Vivien*, un autre tableau de Frederick Sandys (1863, Manchester City Art Galleries). La toile ne représente nullement la courtisane anéantissant Merlin. Ses méfaits sont minorés par le choix d'un portrait en buste aux symboles à la fois maléfiques et mariaux². L'illustration édouardienne va aussi à l'encontre de la perception préraphaélite du personnage de la sorcière, ou plutôt de son double bienveillant : l'enchanteresse. Lorsqu'Algernon Charles Swinburne résume avec mépris la relation entre les deux protagonistes tennysonniens aux indécisions érotiques d'un vieillard sous le joug moral et physique d'une prostituée (« the erotic fluctuations and vacillations of a dotard under the moral and physical manipulation of a prostitute »), il exprime le refus des Préraphaélites de voir un personnage arthurien réduit à la bassesse pour évoquer les vices d'une société dont il ne cesse de critiquer la morale :

Nothing like it can be cited from the verse which embodies other poetic personations of unchaste women. From the Cleopatra of Shakespeare and the Dalilah of Milton to the Phraxanor of Wells, a figure worthy to be ranked not far in design below the highest of theirs, we may pass without fear of finding any such pollution. *Those heroines of sin are evil, but noble in their evil way*; it is the utterly ignoble quality of Vivien which makes her so unspeakably repulsive and unfit for artistic treatment. "Smiling saucily," she is simply a subject for the police-court.³ (nos italiques)

Ce refus s'exprime dès la publication du poème. Le titre initial du recueil, « Enid and Nimuë: The True and the False », déplut à Edward Burne-Jones pour qui le nom de l'enchanteresse du *Morte D'Arthur* n'était pas synonyme de séduction perfide (c'est d'ailleurs le contraire puisque Merlin harcèle une demoiselle qui se voit contrainte de l'enfermer pour protéger sa vertu). Ému par cette relation sentimentale ambiguë et douloureuse dans la version médiévale, le peintre persuada Alfred Tennyson de remplacer le prénom de Nimuë par celui de Vivien⁴. En effet, Edward Burne-Jones ne voyait rien de

¹ Taylor, « Re-Vamping Vivien », 66-67.

² Par exemple, la branche de daphnée, une plante toxique, ressemble à celle du laurier, qui représente l'immortalité. Whitaker, *The Legends of King Arthur in Art*, 232-33.

³ Swinburne, *Under the Microscope*, 40.

⁴ Brewer, « Medieval and Arthurian Subjects », 820. William Bonney précise l'étymologie du nom qui signifie *vie*. Bonney, « Torpor and Tropology », 354.

mal ou de répréhensible à tomber sous le charme d'une femme jeune et jolie¹. *The Beguiling of Merlin* (1872-1877, Lady Lever Art Gallery), l'une de ses œuvres arthuriennes majeures, est une toile ambivalente. Dans un cadre naturel proche de celui de « Hollow Oak », l'imposante Vivien lit le charme. La fée a beaucoup en commun avec l'héroïne d'Alfred Tennyson. Sa tenue suggère plus son corps qu'elle ne le cache et ses cheveux sont ornés de liens serpentins. La femme incarne à nouveau la toute-puissance de la nature, mais aussi du savoir, et on y décèle les sentiments ambigus du peintre. Pourtant, Merlin, allongé dans l'arbre, cède en toute conscience à cette enchantresse. Le point de vue du peintre rejoint indirectement celui des autres Préraphaélites, qui estimaient qu'il existait d'autres rôles alternatifs aux femmes honorables que celui de jeune fille, mère et épouse candide. Nimuë est par nature une *fay* aux pouvoirs surnaturels, mais ses attributs n'en font pas pour autant une tentatrice mal intentionnée². De même, Algernon Charles Swinburne fait d'elle un personnage bienveillant dans *Tristram of Lyonesse* (1882).

Eleanor Fortescue Brickdale propose peut-être un portrait sans concession de l'héroïne parce que, en tant que femme, elle ne peut adhérer aux idéaux de ses prédécesseurs hommes. Est-elle aussi l'une de ces femmes édouardiennes qui fustigent les prostituées ? À notre connaissance, aucun document ne révèle son point de vue sur la question. Il est plus que probable qu'elle ne fait que transposer le texte avec fidélité, non sans une pointe d'exagération et d'humour dans « At which the King had gazed » (EFB MV1, fig. 10) : Vivien est en colère, mais surtout, elle est particulièrement vexée d'avoir été ignorée par le roi. Les choix esthétiques de l'artiste montrent aussi qu'Eleanor Fortescue Brickdale avait bien en tête le public auquel elle avait affaire. Ses lecteurs appartenaient à une société bien-pensante qui continuait à réprouber les femmes aux mœurs légères. Du reste, sa fidélité visuelle aux concepts de la féminité édouardienne ne signifie pas qu'elle les approuvait tous, comme on le démontrera dans le prochain chapitre.

3.2.3. Guinevere : condamner l'épouse pécheresse car voluptueuse ?

En dépit de sa malveillance, Vivien est concurrencée par un être dont le comportement a des conséquences également délétères sur le royaume : l'épouse infidèle qui masque sa faiblesse sous une apparence respectable. Il y a bien tromperie. Alfred

¹ « Susceptible as he was throughout his life to the charms of young and beautiful women, he could neither feel that it was necessary sinful to be attracted to them, nor that they were essentially evil enchantresses. » Elizabeth Brewer, « The Symbolic Use of Arthurian Images in the Work of Edward Burne-Jones », in *Moderne Artus-Rezeption 18-20*, éd. par Kurt Gamerschlag (Göppingen : Kümmerle, 1991), 129.

² Carole Silver, « Victorian Spellbinders: Arthurian Women and the Pre-Raphaelite Circle », in *The Passing of Arthur: New Essays in Arthurian Tradition*, éd. par Christopher Baswell et William Sharpe (New York : Garland, 1988), 259.

Tennyson fait de la relation entre Guinevere et son chevalier une sombre histoire d'adultère destructeur à l'inverse des Préraphaélites, parmi lesquels on trouve William Morris. Dans « The Defence of Guenevere »¹, publié un an avant les *Idylls*, le poète refuse d'envisager l'amour de la reine comme un crime. Dans son arthuriade, l'épouse d'Arthur est jugée pour adultère et trahison. La scène commence au moment où la reine déchu assure sa défense. Ses souvenirs d'un règne malheureux constituent son principal argument, si bien que Guenevere estime n'avoir commis aucune faute en aimant Launcelot, d'autant qu'elle n'a jamais cherché à nuire à Arthur en agissant de la sorte. Le poème se termine par la venue de son amant, qui vient la sauver de ses futurs bourreaux.

Les transpositions édouardiennes des épisodes fondamentaux de cette trahison, le dernier rendez-vous illicite et les reproches d'Arthur, sont de véritables exercices d'équilibre entre la légende tennysonnienne et sa version préraphaélite, parce que l'amour physique hors des liens du mariage est une question particulièrement épineuse. De façon générale, les illustrateurs ne sont pas aussi durs envers la coupable désignée, Guinevere, ni envers le couple adultère, mais leur défense n'est pas toujours visuellement évidente. Tout repose sur la sensibilité de chaque artiste. Sur la question de la culpabilité, les images de Florence Harrison et de John Byam Shaw sont préraphaélites. En revanche, Jessie M. King et Eleanor Fortescue Brickdale restaurent la réputation de la reine sans la cantonner à l'être sensuel de cette même tradition esthétique.

3.2.3.1. *Quand Tennyson condamne l'amour adultère*

L'idéal sexuel d'Arthur s'inscrit d'abord dans la plus pure tradition de l'amour courtois :

To lead sweet lives in purest chastity,
 To love one maid 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. (G 471-480)

Sans surprise, la dame est élevée au rang de suzeraine symbolique. Le désir éprouvé envers sa personne est sublimé afin de parfaire le chevalier qui la convoite. Elle devient le moteur d'actions honorables qui contribuent à faire grandir le genre humain. Les actes de bravoure mènent au mariage, alors même que les couples incarnant le mieux la *fin'amor*, Tristram et Iseult ainsi que Lancelot et Guinevere, sont des couples adultères. En effet, Thomas Malory définit Tristram et Lancelot comme « the best knights that ever were in

¹ L'orthographe des prénoms change en fonction de l'auteur.

Arthur's days, and the best lovers »¹. Pour le roi d'Alfred Tennyson, en revanche, l'amour courtois se concrétise et se poursuit dans le mariage.

Dans la dernière rencontre entre les époux, Jessie M. King remplace les accusations d'adultère par une vision du couple royal qui rejoint celle rêvée par Arthur. Comme l'explique Nadège Le Lan², le roi souhaite s'incarner dans la chair de Guinevere afin que son idéal d'être humain puisse se matérialiser. La reine possède le corps approprié (« imperial-moulded form », G 545) pour pouvoir porter le projet d'Arthur. Le corps féminin et l'esprit masculin se fondent pour créer un nouvel être arthurien à la manière d'un androgyne, « a person who unites certain of the essential characteristics of both sexes and who, consequently, may be considered as both a man and a woman or as neither man nor a woman, as bisexual or asexual »³. Le mythe ressurgit dans ce rêve de l'être arthurien parfait, de même qu'il est façonné selon l'époque ou l'artiste qui l'invoque⁴. À l'ère de la Décadence, en particulier sous la plume d'Aubrey Beardsley, l'androgyne montre sa part d'ombre en prenant l'apparence d'un être malsain et perturbateur. On en retrouve certaines traces dans *Le Morte Darthur*. Dans l'illustration « How Four Queens Found Launcelot Sleeping »⁵, les reines réunies en comité autour du héros ont perdu leur féminité sous leurs toges rigides, tandis que Lancelot, aussi chevelu qu'elles, a pris la pose d'une belle endormie. L'illustrateur provocateur satirise l'univers arthurien dans lequel les chevaliers ont perdu leur combativité au profit de dames transformées en femmes fatales⁶. En revanche, sous le trait de Jessie M. King, « Golden Hair » (JMK G3, fig. 26) montre le couple parfait que les époux auraient dû former. Hormis la chevelure de la reine et l'armure du roi, les deux époux ont le même profil, les mêmes mains délicates et sensiblement la même taille. D'ailleurs, pour Linda Shires, Arthur est à la fois féminin par son asexualité et son statut de mari trompé, et masculin en tant que roi victorieux⁷. Dans l'illustration, la femme repentante est agenouillée plutôt que prostrée par terre, se rapprochant ainsi de son époux. Leurs capes respectives, animées d'un même mouvement curviligne et centripète, donnent l'impression que ces deux êtres sont en mesure d'allier leurs forces. Ils reconstruisent le lien qui a été rompu entre eux. L'androgyne se montre ainsi sous son autre profil, l'être complet parfait.

Une telle philosophie de l'amour courtois et de l'amour physique ne prépare pas Arthur au choc qu'il va subir. La trahison vient de là où on ne l'attend pas, de la dame,

¹ Cette déclaration apparaît au début du chapitre 5 dans le livre X. Malory, *Le Morte D'Arthur*, 2:10.

² Le Lan, « Ombre et lumière », 63.

³ A.J.L. Busst, « The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century », in *Romantic Mythologies*, éd. par Ian Fletcher (London : Routledge and Kegan Paul, 1967), 1.

⁴ *Ibid.*, 9.

⁵ Malory, *Le Morte Darthur* [1485], illustré par Aubrey Beardsley.

⁶ Whitaker, *The Legends of King Arthur in Art*, 270.

⁷ Shires, « Patriarchy, Dead Men, and Tennyson's *Idylls of the King* », 409.

qui était censée surpasser l'homme en vertu. Pire encore, elle vient de la reine, l'épouse d'un homme pur, celle qu'on ne peut convoiter sans trahir le seigneur des seigneurs. La situation s'aggrave davantage lorsque l'on apprend que le chevalier fautif est Lancelot, la fine fleur de la Table ronde et l'ami du roi : « Lancelot, my Lancelot, thou in whom I have / Most joy and most affiance » (LE 1345-146). L'amour clandestin issu de l'amour courtois est transformé en double trahison, intime et morale, dans la philosophie arthurienne. « A darkness » (FH G5, fig. 42) met ainsi en évidence la souffrance d'un homme bafoué. Arthur, l'ombre de lui-même, est abattu. Le mari trompé l'emporte sur le roi et le chevalier : il ne porte ni couronne ni épée.

Pour Alfred Tennyson, l'adultère est loin d'être une source de bonheur secret chez les amants. Le poète décrit une relation tendue qui se définit par la souffrance et la culpabilité. Les passages mettant en scène le couple illégitime ne sont jamais des moments de bonheur ou de volupté : Guinevere reproche à Lancelot de ne pas participer au tournoi des diamants (LE 96-157), elle l'accuse d'infidélité (LE 1170-1229) ou s'excuse pour son emportement (LE 1336-1342) ; Lancelot rapporte à la reine qu'elle a été épiée (G 52-60) et les amants se séparent après avoir été surpris (G 109-121). Sous cet angle, l'adultère apporte plus d'ennuis que de plaisirs. Par ailleurs, Guinevere se voit octroyer le mauvais rôle : Lancelot subit régulièrement ses reproches et ses colères. Enfin, Alfred Tennyson ne mentionne qu'un bref baiser dans un dialogue (LE 151) et l'épisode évoquant le dernier rendez-vous est un moment de douleur :

[...] Passion-pale they met,
And greeted. Hands in hands, and eye to eye,
Low on the border of her couch they sat
Stammering and staring. It was their last hour,
A madness of farewells [...]. (G 98-102)

Comme à l'accoutumée, la possession physique se manifeste par les sens de la vue et du toucher, « Hands in hands, and eye to eye ». Lancelot et Guinevere sont acquis l'un à l'autre par un puissant lien physique, mais, une nouvelle fois, l'adultère n'est pas synonyme d'ivresse sentimentale : « Passion-pale » fait presque office d'oxymore, la couleur de la passion, rouge, se mélange à la pâleur de la mort. En résumé, Alfred Tennyson démystifie l'adultère.

3.2.3.2. La défense préraphaélite de l'adultère arthurien

Dans la tradition arthurienne, réprimer l'attraction ressentie envers quelqu'un est contre-nature. Cette philosophie se place dans la continuation de celle de Thomas Malory : tout amour, licite ou non, est louable du moment que les deux parties restent fidèles l'une à l'autre. Algernon Charles Swinburne s'insurge donc contre Alfred Tennyson qui veut à tout prix faire de son roi un être exceptionnel par sa ligne de conduite, quitte à dénaturer la légende :

It seems to me that the moral tone of the Arthurian story has been on the whole lowered and degraded by Mr. Tennyson's mode of treatment. Wishing to make his central figure the noble and perfect symbol of an ideal man, he has removed not merely the excuse but the explanation of the fatal and tragic loves of Launcelot and Guenevere. The hinge of the whole legend of the Round Table, from its first glory to its final fall, is the incestuous birth of Mordred from the connexion of Arthur with his half-sister, unknowing and unknown; [...] from the sin of Arthur's youth proceeds the ruin of his reign and realm through the falsehood of his wife, a wife unloving and unloved. Remove in either case the plea which leaves the heroine less sinned against indeed than sinning, but yet not too base for tragic compassion and interest, and there remains merely the presentation of a vulgar adulteress.¹

Il précise que c'est bien l'adultère, le « péché de chair » qui est la clé d'une légende dont la popularité tient justement à la tragédie humaine qui s'y joue². La reine n'est donc pas une « vulgaire femme adultère ». Elle est victime d'un terrible destin, ce que rappelle le bandeau de Florence Harrison (fig. 55).

De plus, si la première génération d'artistes préraphaélites prône la sincérité morale et religieuse, l'amour sexuel est de plus en plus souvent mis en image au point que, selon Elizabeth Brewer³, leur intérêt pour *Le Morte D'Arthur* se limite à cet aspect de l'œuvre. Les détrempees d'Oxford en sont la meilleure expression, puisqu'elles mettent en scène des liaisons passionnées et tumultueuses, illicites qui plus est : Tristram et Isoud, Guenevere et Launcelot, ainsi que Merlin et Nenyve. En parallèle, les peintres introduisent des modèles féminins plus charnels, très éloignés des jeunes femmes éthérées ou des traditionnels anges du foyer de l'art victorien⁴. Leurs créatures, aux cheveux détachés, aux corps sensuels et aux regards langoureux, dégagent une volupté qui, en théorie, ne devait pas exister chez la femme. Dans le poème de « The Defence of Guenevere », l'héroïne ose parler du plaisir provoqué par le baiser de Launcelot : « the kiss / Wherewith we kissed in meeting that spring day, / I scarce dare talk of the remember'd bliss » (DG 133-135).

Les illustrateurs édouardiens se trouvent donc à un carrefour. Bien qu'ils soient perçus comme les héritiers des Préraphaélites, ils n'illustrent pas *Le Morte D'Arthur*, mais une œuvre qui a transposé la morale victorienne dictant la conduite des femmes. Au-delà des sources littéraires et visuelles se pose également la délicate question de l'adultère. Si,

¹ Swinburne, *Under the Microscope*, 35-36.

² « Thus it is that by the very excision of what may have seemed in his eyes a moral blemish Mr. Tennyson has blemished the whole story; by the very exaltation of his hero as something more than man he has left him in the end something less. The keystone of the whole building is removed, and in place of a tragic house of song where even sin had all the dignity and beauty that sin can retain, and without which it can afford no fit material for tragedy, we find an incongruous edifice of tradition and invention where even virtue is made to seem either imbecile or vile. » *Ibid.*, 38.

³ Brewer, « Medieval and Arthurian Subjects », 817 et 819.

⁴ Rossetti excella dans cet art de la chair, comme en témoigne *Bocca Baciata* (1859, Museum of Fine Arts, Boston), toile inspirée d'un conte licencieux de Boccace et qui met en image la beauté d'une « femme à hommes ». Marsh, *Pre-Raphaelite Women*, 86.

dans la société arthurienne, la règle de la fidélité s'applique aux deux membres du couple qui se sont choisis par amour, la situation est différente au XIX^e siècle, et même encore au début du XX^e. Parce qu'il est plus de raison que d'amour et qu'il permet d'avoir des enfants dans un cadre légal, le mariage ne constitue pas l'union sexuelle idéale¹. L'amour sensuel hors mariage devient alors une alternative séduisante. Pourtant, en pratique, la fidélité sexuelle au sein du mariage est exigée, bien que le mari bénéficie d'un certain droit à l'incartade. Aussi, les féministes revendiquent-elles le respect de cette norme pour les deux membres du couple². Du reste, les illustrations reflètent particulièrement bien cette vision contradictoire de l'adultère, à la fois attirant et profondément culpabilisant.

3.2.3.3. *L'héritage préraphaélite pour évoquer la culpabilité*

La dernière entrevue imaginée par Florence Harrison et John Byam Shaw évoque la question du péché par l'inclusion dans l'image de vitraux faisant référence à la chute d'Adam et Ève ainsi qu'au Jugement Dernier (JBS G1F et FH G2, fig. 28 et 39). Certes, les images sont fidèles à l'esprit d'Alfred Tennyson, mais elles portent aussi en elles l'héritage rossettien de la culpabilité. Si Florence Harrison se pose en héritière de l'artiste préraphaélite, la même conclusion est moins évidente concernant John Byam Shaw.

Sir Launcelot in the Queen's chamber, un dessin de Dante Gabriel Rossetti (1857, Birmingham Museums & Art Gallery), est la première transposition de l'ultime rendez-vous des amants, tiré toutefois du *Morte D'Arthur*³. Le couple et quelques suivantes sont pris au piège dans une chambre étroite. L'atmosphère y est étouffante. Launcelot observe ses assaillants. Au premier abord, l'image ne présente pas la reine sous un jour favorable. Le chevalier est contrarié et son arme est pointée vers elle, la cause de cette situation. Avec son manteau à plumes de paon qui tombe sur ses épaules, elle s'illustre par sa vanité. Sa tête renversée suggère le désir, l'attente d'un baiser, faisant d'elle une créature voluptueuse. Elle a ôté sa couronne qui est accrochée au-dessus de son lit, suggérant qu'elle ne sait pas tenir son rang ni son rôle d'épouse. Pourtant, le dessin véhicule un autre message à partir des mêmes éléments. L'épée relaye l'agressivité des soldats qui cherchent à atteindre leur proie, une femme qui aime et non une reine pécheresse⁴. En ôtant sa couronne, elle redevient un être comme les autres. Angoissée, elle porte les mains

¹ « However, the emphasis on companionship and sexual harmony was not altogether compatible with the sanctity of marriage, and the contradictions between the importance attached to the quality of the sexual act and the celebration of family life continued to deepen in the years following World War II. » Lewis, *Women and Social Action*, 79.

² « A few fin de siècle feminists explored lesbianism and free love, but the vast majority of late Victorian and Edwardian campaigners for women's rights opposed sexual experiment or permissiveness, and advocated a strictly monogamous and heterosexual code of behaviour common to both women and men. » José Harris, *Private Lives, Public Spirit: A Social History of Britain, 1870-1914* (Oxford : Oxford University Press, 1993), 28.

³ L'épisode est raconté au livre XX, chap. 3. Malory, *Le Morte D'Arthur*, 2:460-63.

⁴ Poulson, *The Quest for the Grail*, 94-95.

à son cou. Guinevere souffre de son amour. Elle est sous le coup de vives émotions et d'une culpabilité flagrante, un sentiment qui fascine Dante Gabriel Rossetti dans son traitement de l'adultère royal. Comme le poète lauréat, le peintre préraphaélite s'intéresse au thème de la culpabilité et considère la reine comme la figure clé de la légende ; mais tandis qu'Alfred Tennyson fait du *mea culpa* de la Guinevere le moment paroxystique de son œuvre, Dante Gabriel Rossetti préfère s'intéresser aux tourments de Guinevere et de Launcelot¹. Sous cet angle, *Sir Launcelot in the Queen's chamber* rappelle que le peintre est un Victorien à part entière. Les relations sentimentales, et les cas de conscience qu'elles déclenchent, sont un thème récurrent des tableaux ou poèmes de cette époque, et celles-ci sont abordées sous le prisme de la femme, comme en témoignent les *Idylls* d'Alfred Tennyson. Toutefois, dans l'image du peintre, Guinevere n'a pas péché parce qu'elle est immorale par nature, mais parce que la société, ici les soldats, l'affirme. En revanche, la reine d'Alfred Tennyson se sait coupable (« my false voluptuous pride », G 636), ce qui l'anéantit au point d'envisager la mort. Les réactions physiques de la reine dans le dessin et le poème sont donc très proches. De là à considérer qu'une image préraphaélite de Guinevere est une image tennysonnienne, il n'y a qu'un pas.

La reine de Florence Harrison est un être passionné. Dans « It was their last hour » (FH G2, fig. 39), elle s'abandonne à l'amant que son corps réclame. Aussi, « We needs must love the highest » (FH G7, fig. 44) relèverait presque de la provocation. La reine, dans une robe qui s'apparenterait à une simple chemise, relève la tête comme pour supplier un ultime baiser, à l'instar de la reine rossettienne, alors que l'image illustre son engagement à réparer sa lourde faute dans un lieu saint, comme le titre l'indique. La culpabilité qu'elle ressent est à son paroxysme dans le poème : « 'Gone—my lord! / Gone through my sin to slay and to be slain! » (G 608-609) La ponctuation, la répétition de « gone » et la déclinaison du verbe « slay » en « slain » révèlent le choc provoqué par la perte de son mari en raison de son « péché ». Visuellement, cette image reprend donc la tradition préraphaélite de la culpabilité teintée de sensualité. Il n'est pas question de blâmer Guenevere, mais d'étudier les tourments de son cœur.

¹ *Ibid.*, 185. On retrouve la fascination de Dante Gabriel Rossetti pour le thème de la culpabilité dans deux autres œuvres. *Arthur's Tomb: The Last Meeting of Launcelot and Guinevere*, une aquarelle exécutée en 1855 (Tate Gallery), aurait inspiré William Morris pour la composition de son poème « King Arthur's Tomb ». Dans le tableau, Launcelot tente de soustraire un baiser à la reine repentie sur la tombe de son mari. Comme dans « My tender rhyme » (EFB MV2, fig. 11) un serpent évolue dans l'herbe. Trois ans plus tard, Dante Gabriel Rossetti illustre à nouveau le couple adultère dans sa détrempe à Oxford (*Sir Launcelot's Vision of the Sanc Grail*). Cette fois-ci, la reine est une Ève tentatrice sous un pommier ; elle empêche le chevalier (dont l'écu est orné d'un serpent) de voir le Graal. Le chevalier pense que son amour coupable est un obstacle à l'accomplissement de sa quête de l'objet sacré, qui ne se présente qu'aux yeux des êtres purs.

L'illustration de John Byam Shaw est toutefois plus problématique. Toute sensualité est éradiquée dans « It was their last hour » (JBS G1F, fig. 28). L'image est aux antipodes de « A final Embrace », une aquarelle de l'artiste qui montre un couple enlacé avant une séparation imminente. Peut-être parce qu'étant un homme marié, à la différence de ses consœurs, il ne peut proposer une séparation émouvante qui renforcerait Arthur dans sa position d'homme trompé ? Dans le cas des amants arthuriens, l'homme et la femme se sentent trop coupables pour oser même se rapprocher une dernière fois. La tête de Lancelot se situe entre deux vitraux représentant un cimier, et la tentation dans le jardin d'Eden. La thématique du péché originel a tant préoccupé le peintre qu'il composa sur ce thème l'une de ses toiles les plus connues, *The Woman, the Man and the Serpent* (1911, collection privée). Adam est subjugué par une Ève voluptueuse vers les pieds de laquelle se dirige un sinistre serpent. La fascination et la répulsion cohabitent dans cette représentation de la femme fatale décadente qui hante toujours la peinture édouardienne¹. Le péché, qui, selon le héros d'Oscar Wilde dans « The Artist as Critic », est synonyme d'expérience et de progrès², est ici un piège qui n'a rien de délicieux. Il en est de même dans l'illustration arthurienne. Le chevalier connaît parfaitement la nature de son péché sans avoir à regarder Guinevere, dont la silhouette se détache sur un fond rouge. Les motifs sinueux de sa robe oscillent entre la plume de paon et la peau de serpent. Guinevere est-elle pour autant une nouvelle Ève ? Ne serait-ce pas plutôt une matérialisation de la culpabilité qui pèse davantage sur les épaules de Lancelot ? Les personnages cachés, flous, se lisent à la lumière d'un vitrail, peut-être un peu trop facilement. L'image fait autant référence au péché tennysonien, à la culpabilité préraphaélite, qu'au malaise de l'artiste à ce propos.

Les illustrations du dernier rendez-vous transmettent un message ambigu lorsque l'adultère est abordé sous l'angle du péché. Leur puissance tient à leur caractère instable. Selon que le lecteur adhère ou non au texte et à sa morale, il y trouve la confirmation visuelle de la culpabilité de la reine, ou bien encore la torture morale que subit le couple, victime de ses sentiments.

3.2.3.4. Défendre Guinevere des accusations de volupté

La dernière idylle est à charge contre la reine en évoquant sa fuite, sa culpabilité puis sa rédemption, d'autant plus que l'amant disparaît tôt dans le poème afin de faire ressurgir le mari trompé. Les illustrations, on le sait, plaident en faveur de l'héroïne chez

¹ *Omphale*, une toile de John Byam Shaw exécutée vers 1914 (collection privée ?), représente la femme qu'Héraclès épousa après qu'il l'eut servi en tant d'esclave. Sa poitrine est découverte, et elle est coiffée d'une peau de lion. Elle est une autre manifestation de la femme fatale sauvage et dominatrice qui asservit l'homme, avant toutefois de le libérer. L'ambiguïté est ici encore de mise.

² Oscar Wilde, « The Critic as Artist », in *Intentions* (London : Methuen, [1891] 1913), 130.

les artistes féminines. Eleanor Fortescue Brickdale et Jessie M. King assurent la défense de Guinevere, et de l'amour courtois, en revenant aux sources de ce qui est perçu comme le mal. La première illustratrice rappelle que l'adultère implique deux personnes, pendant que la seconde réhabilite le sens du toucher et l'affiliation de la femme à la nature.

Les transpositions victoriennes ou édouardiennes du dernier rendez-vous montrent que Guinevere vit moins bien la séparation que son amant, alors que Lancelot est présenté comme un chevalier très attaché à sa maîtresse dans les *Idylls*. Bien que la reine presse son amant de quitter la cour avant que le scandale n'éclate, le chevalier reporte sans cesse son départ (G 86-94). Dans les images, les rôles s'inversent, du moins partiellement. La souveraine se montre aimante et fragile, mais cet attachement confirme également sa possessivité. Chez Gustave Doré, le dernier rendez-vous a lieu dans la forêt, lorsque le couple fugitif se sépare pour toujours. Dans « The Parting of Lancelot and Guinevere »¹, la reine se réfugie dans les bras du chevalier. Eleanor Fortescue Brickdale partage avec Julia Margaret Cameron une vision empreinte de tendresse et de sincère affection entre les amants². La photographie victorienne du même titre évoque avec une certaine retenue cette déchirante séparation qui attire la sympathie du narrateur. Les amants se tiennent tendrement la main, la reine a posé sa tête contre la poitrine de l'homme qu'elle aime. Par la prise de vue légèrement en biais sur la gauche, et qui donne à voir Guinevere plus que son amant, la reine donne l'impression de défaillir sous le poids de la séparation. La souveraine d'Eleanor Fortescue Brickdale est aussi blottie dans les bras de Lancelot qui, déséquilibré sous son étreinte, tente de la reconforter avec des mots doux. Il est évident qu'elle ne souhaite pas se séparer de lui (EFB G2, fig. 33). De la même manière, Guinevere de Florence Harrison arrache une dernière étreinte à son amant qui est son pilier (FH G2, fig. 39). Solidement assis, bien appuyé contre le lit, il reçoit le baiser avec plus de calme. Dans les quatre cas, l'héroïne gagne indéniablement en humanité. Il n'est pas question d'une sordide histoire de mœurs mais bien d'une histoire d'amour dans laquelle un homme reconforte sa bien-aimée. Les images réhabilitent la tradition courtoise qu'Alfred Tennyson avait assombrie. Les amants entrent à nouveau au panthéon des couples les plus célèbres de la civilisation occidentale. Toutefois, en faisant de Guinevere la figure centrale du couple, les illustrations entretiennent l'image d'une femme qui a besoin de sentir un homme contre elle. Elle est toujours définie par le sens du toucher, et donc intimement associée à la volupté. En d'autres termes, si Florence Harrison et Eleanor Fortescue Brickdale veulent rompre ce cercle vicieux, elles doivent compléter leur composition par des éléments qui confortent Guinevere dans un rôle d'amante honorable, ce à quoi s'applique la seconde artiste.

¹ Tennyson, *Guinevere* [1859], illustré par Gustave Doré.

² Cameron, *Illustrations to Tennyson's Idylls of the King and Other Poems*.

Dans la moitié des frontispices, les entrées visuelles dans le texte, Guinevere est présentée comme fautive. Elle est prise en flagrant délit de fuite chez Florence Harrison ou pleure sur les ravages de son amour chez Jessie M. King (FH G1F et JMK G1F, fig. 38 et 24). John Byam Shaw nuance ce point de vue en suggérant qu'il faut être deux pour fauter (JBS G1F, fig. 28). Eleanor Fortescue Brickdale va plus loin en démontrant qu'il faut être deux pour s'aimer, libérant ainsi l'héroïne du péché de luxure dans une stratégie particulièrement fine. L'illustratrice présente Lancelot, seul, en frontispice du recueil, avant que le chevalier ne fasse connaissance de la reine (EFB MV4F, fig. 13)¹. Par ce choix, elle perpétue la popularité du héros. En effet, si les Victoriens apprécient la rectitude morale, cela ne signifie pas pour autant qu'ils rejettent les personnages faillibles. Lancelot jouit donc d'une certaine cote de popularité auprès d'eux². Toujours dépeint dans la tradition littéraire ou artistique comme un homme droit mais constamment torturé par son péché³, il se différencie d'une reine capricieuse qui s'aperçoit, elle, trop tard, des conséquences désastreuses de son attitude. Dans les *Idylls*, la rédemption de Lancelot est annoncée avant celle de sa maîtresse, à la fin d'« Elaine ». L'artiste propose subtilement de rééquilibrer les faits. Oui, Lancelot est un personnage qui mérite l'attention et la sympathie du lecteur ; il est même sans doute le personnage central de la légende arthurienne, d'où sa position en frontispice. Cependant, il faut être deux pour pécher par adultère ; et Lancelot a eu un rôle déterminant dans la triste destinée du royaume. Encore faut-il évidemment considérer cette relation comme une sordide histoire de mœurs, ce que l'image introductive prend soin d'éviter (Lancelot est encore « innocent »). Comme la reine, le chevalier attire naturellement le regard. Il est aussi un tentateur malgré lui, ce que le choix du plan rapproché, le seul du volume, rappelle. C'est un bel homme. Lui et Guinevere sont tous les deux des objets de désir, « Lancelot, the flower of bravery, Guinevere, / The pearl of beauty » (LE 113-114). Par ailleurs, il est le seul homme qui cède à la chair sans être physiquement abattu à la différence de Geraint (EFB GE1, GE4 et 5, fig. 1, 4 et 5) et Merlin (EFB MV2 et 5, fig. 11 et 14). Lancelot et Guinevere forment un couple équilibré, le seul qui occupe le lit si symbolique (EFB G2, fig. 34), le seul dans lequel l'homme et la femme partagent une vraie complicité.

En outre, l'illustratrice enfonce Arthur dans l'oubli. En effet, l'attitude mesurée du roi envers sa femme lui a porté préjudice même si, dans le poème, il fait part de son désir sexuel, évidemment en accord avec ses idéaux : « I was ever virgin save for thee, / My love through flesh hath wrought into my life / So far, that my doom is, I love thee still »

¹ Voir p. 166.

² Eggers, *King Arthur's Laureate*, 89.

³ « In portrayals of Launcelot, Victorian writers and artists chose to love the sinner and hate the sin, and in this conflicted character Victorian audiences found the fullest testament of sense at war with soul. » Mancoff, *The Return of King Arthur*, 66.

(G 554-556). Aucune des illustrations étudiées ne mentionne de bonheur conjugal. La seule qui pourrait y faire référence, « As in the golden days » (EFB G5, fig. 36), représente Guinevere le jour de son mariage et de son couronnement, mais sans époux à ses côtés. Arthur est le mari absent ; est-il d'ailleurs un mari ? On pourrait voir une forme d'émasculatation dans « A naked child » (EFB G4, fig. 35), l'unique représentation du roi dans laquelle il apparaît bébé. Ici encore, il faut revenir à la tradition esthétique arthurienne. Le couple royal uni n'a pas fait l'objet de nombreuses représentations dans les beaux arts, même aux XIX^e et XX^e siècles, avec les poèmes d'Alfred Tennyson¹. La nature éthérée, voire asexuée d'Arthur ne lui a pas permis de s'imposer auprès de sa femme. Le roi propose un idéal de royaume, mais il n'est pas identifié comme l'homme de la reine. Ainsi, « It was their last hour » (EFB GE2, fig. 33) participe à faire de la reine une femme possessive ; mais reliée aux autres images du poème, et même au-delà, l'illustration s'impose comme un plaidoyer pour l'amour courtois dans lequel les amoureux ne peuvent rien se reprocher.

Il n'en est évidemment pas de même dans le poème d'Alfred Tennyson. De même que la prostituée répand les maladies, la femme déloyale contamine la société en osant tirer du plaisir de son corps avec un homme qui n'est pas son mari :

She like a new disease, unknown to men,
Creeps, no precaution used, among the crowd,
Makes wicked lightnings of her eyes, and saps
The fealty of our friends, and stirs the pulse
With devil's leaps, and poisons half the young. (G 509-519)

Le discours du roi distille les éléments diaboliques (« creeps », « wicked », « devil ») et médicaux (« disease », « saps », « stirs the pulse », « poisons ») qui alimentent l'éternel cliché de la femme fatale risquant de corrompre et anéantir la nouvelle génération. Arthur, personnage sacrifié qui absout la reine de ses péchés, renforce son image christique en déclarant son propre « *Noli me tangere* » à la reine :

I cannot touch thy lips, they are not mine,
But Lancelot's: nay, they never were the King's.
I cannot take thy hand; that too is flesh,
And in the flesh thou hast sinned [...]. (G 548-551)

¹ On ne dénombre que cinq représentations du couple à l'époque victorienne et édouardienne. Poulson, « Arthurian Legend in Fine and Applied Art: A Subject Index », 119-20. « Arthur and Guenevere Kiss Before All the People », une illustration de H.J. Ford fait figure d'exception. Comme l'indique le titre, le couple royal s'affirme en tant que tel aux yeux de ses sujets ; mais la nature de l'ouvrage dont l'image est tirée explique le choix d'un tel sujet. *The Book of Romance* (1902) s'adresse au jeune public et la légende arthurienne doit inciter les futurs petits chevaliers et dames du royaume à se comporter comme tels. Même si l'amour de la reine et du chevalier est évoqué, il est considérablement atténué dans les images de ce livre (Lancelot amène la jeune Guinevere à son futur roi et plus tard la sauve du bûcher). Le seul couple qui échange des marques d'affection est bien le couple légitime, ce qui confirme la ligne moraliste de l'ouvrage.

Arthur rejette le sens du toucher impur qui a corrompu son épouse, faisant d'elle une tentatrice victorienne au même titre que la Belle Dame sans merci.

Comme on le sait, « Golden Hair » (JMK G3, fig. 26) réfute radicalement cette perception de la reine. Le roi touche la chevelure si symbolique de Guinevere. Par ce contrepoint radical, celle-ci n'est plus un succube. Il est simplement dans sa nature d'être belle et d'attirer les hommes. Aussi, les images des couples Lancelot-Guinevere et Arthur-Guinevere ne sont pas vraiment contradictoires. Certes, l'harmonie des couples est une constante esthétique chez l'illustratrice écossaise, mais les deux portraits n'ont pas le même sens. D'un point de vue idéologique, les époux auraient pu créer à eux deux une nouvelle civilisation, mais dans les faits, ce sont les amants qui s'accordent le plus naturellement du monde dans « Under groves » (JMK G2, fig. 25). L'harmonie des corps est totale. Ils se possèdent déjà du regard, à la différence du couple royal. De même que la reine touche son roi, elle effleure Lancelot à ses côtés. Elle est faite pour le plaisir et le toucher, ce qui ne fait pas d'elle une destructrice pour autant.

Cette transposition de « Guinevere » rappelle indirectement l'insouciance dépeinte dans « Sir Launcelot and Queen Guinevere: A Fragment », la première composition arthurienne d'Alfred Tennyson publiée en 1830 dans *Poems, Chiefly Lyrical*¹. Dans ce court poème, le chevalier souhaite soustraire un baiser à la jolie souveraine avec laquelle il est parti en promenade au printemps :

Then, in the boyhood of the year,
Sir Launcelot and Queen Guinevere
Rode thro' the coverts of the deer,
With blissful treble ringing clear. (SLQG 19-22)²

Trente ans plus tard, le poète lauréat, qui avait un rôle moral à assurer, ne pouvait plus se permettre d'honorer de quelque façon une histoire d'adultère qui se termine mal. Néanmoins, la réminiscence que provoque cette illustration innocente la reine qui, au côté de Lancelot, devient bien l'ambassadrice de l'amour courtois en arrivant à Camelot. Cette image favorable à la reine se confirme dans un *batik* de 1921 illustré par l'artiste écossaise, « Queen Guenevere Goes a-Maying ». Guinevere, la reine de beauté, participe au sacre du printemps en compagnie de son chevalier attitré. L'affiliation traditionnelle de la femme et de la nature est ici consacrée. La nature amoureuse de la reine n'est pas un fardeau, mais bien un don qui sied à la tradition courtoise en faisant surgir le *topos* de la reine du printemps.

Chez Eleanor Fortescue Brickdale, le sens dominant de la reine, le toucher, fédère toutes les beautés et les bontés de la nature et du vivant. Se réfugier auprès de celui qu'on

¹ Cochran, « William Morris: Arthurian Innovator », 91.

² Alfred Tennyson, *Tennyson: Poems and Plays*, éd. par Frederick Page et Thomas Herbert Warren (London : Oxford University Press, [1953] 1971).

aime (EFB G2, fig. 33) n'a rien de plus répréhensible que de porter une rose à son visage pour y sentir le parfum (EFB G1, fig. 31) ou une colombe pour admirer sa douceur (EFB G4, fig. 35), ou encore de porter du pain aux nécessiteux (EFB G6, fig. 37). Les épisodes qui dépeignent une reine capricieuse ou en conflit avec son amant sont évacués pour faire place à un personnage qui remplit son rôle de reine avec grâce et dignité (EFB G1 et 5, fig. 32 et 36), celui de maîtresse amoureuse avec sincérité (EFB G2, fig. 33), et celui de religieuse avec dévotion et bienveillance (EFB G6, fig. 37). Il ne se réduit plus à celui de maîtresse ou de pécheresse, ce dont la reine est pourtant convaincue : « mine will ever be a name of scorn » (G 622). Dans la série d'illustrations, la souveraine solaire a retrouvé la grandeur qui lui avait été retirée dans le titre laconique du poème. La boucle est bouclée pour ainsi dire. Le toucher, employé pour véhiculer l'image de la femme succube, n'a plus lieu d'être dans les illustrations arthuriennes. Il est réhabilité pour ses qualités : mettre en relation les êtres avec le monde pour le meilleur. Sans passer par le trope préraphaélite de la sensualité et de la passion, ses images réussissent à défendre la reine. Du reste, le caractère équivoque des illustrations étudiées montre non seulement à quel point la sexualité hors mariage est un sujet à controverse, mais aussi qu'il est difficile d'attribuer une étiquette tennysonnienne ou préraphaélite à chaque artiste. Seul un travail de fond reposant sur la comparaison d'illustrations et sur le contexte socioculturel permet d'y voir un peu plus clair. La sexualité de Guinevere est plus complexe que celles de ses compagnes de fortune. Par conséquent, elle génère des images très délicates à analyser.

La sexualité est indubitablement perçue comme une menace dans les *Idylls*. Bien que nécessaire au bien-être humain, elle est difficile à contenir ou à satisfaire, ce dont Alfred Tennyson a pleinement conscience. Elle est synonyme de déséquilibre dans le cas de Geraint, d'accablement chez Lancelot, Guinevere et Arthur, et même de mort pour Elaine, Merlin et le roi, ce dont les illustrations rendent bien compte. Même si les deux sexes en sont indifféremment victimes, les femmes se voient attribuer la responsabilité des conséquences délétères provoquées par le désir. Elles sont donc classées dans différentes catégories typiquement victoriennes qui définissent leur degré de corruption ou d'innocuité. À l'aube d'un nouveau siècle, les illustrations montrent que certains modèles restent valables et profondément ancrés dans la société britannique (l'épouse et la jeune fille pure, la prostituée), mais que d'autres sont dépassés, ou en voie de l'être, comme la religieuse, la sorcière, l'enchanteuse préraphaélite, l'infidèle ou la jeune innocente. En d'autres termes, ces rôles véhiculent des images qui ne correspondent plus à la réalité de l'époque et qui sont donc faussées. Ces positions divergentes reflètent les débats qui animent la société sur le rôle et les devoirs des femmes. La légende devient

alors le miroir des changements sociaux, politiques et culturels réclamés par les Édouardiens.

Certaines positions des illustrateurs décelées dans la première partie s'expliquent par le contexte socioculturel édouardien. Les valeurs contenues dans les *Idylls* sont revues et corrigées un demi-siècle après leur publication, car l'émancipation progressive des femmes, le courant esthétique et littéraire « décadent », les découvertes scientifiques ou le développement de croyances ésotériques ont influencé les artistes. Ces influences transparaissent subtilement dans les images. La représentation de la perception sensorielle montre le désir de rééquilibrer les relations entre les hommes et les femmes et de revoir les normes régissant la sexualité féminine. Ainsi, Eleanor Fortescue Brickdale dénonce l'emprise de Geraint et, de façon plus générale, le voyeurisme, l'œil étant traditionnellement considéré comme un organe masculin. Quant à Jessie M. King, sa représentation du couple androgyne Arthur-Guinevere sous-entend une forme d'égalité entre les deux partenaires. Ces deux illustratrices défendent aussi l'idée que Guinevere n'est pas un succube, un être malfaisant. Chez elles, le toucher de la reine est bienfaisant. Aussi, l'héroïne ne peut se résumer à un être faux, car corrompu. Néanmoins, les règles dictant la sexualité des femmes restent profondément ancrées dans la société édouardienne, en témoignent les représentations d'Enid, personnage qui reste l'incarnation de la femme pure. En effet, Eleanor Fortescue Brickdale a probablement gardé à l'esprit qu'elle s'adresse à un public conservateur désireux d'avoir cette image rassurante de l'épouse innocente. Les illustrations reflètent également l'épineuse question de la sexualité féminine, le désir féminin étant associé à la perversion ou au péché. Parce qu'elles peuvent se compléter les unes aux autres dans les séquences visuelles, les illustrations montrent bien toute la complexité du désir d'Elaine, qui n'a rien de répréhensible. En revanche, le cas de Guinevere reste plus problématique. Le thème très préraphaélite de la culpabilité caractérise les illustrations de John Byam Shaw et le paratexte de Florence Harrison. Il projette les questions morales liées à l'adultère. L'amour sincère peut-il excuser la faute ? Les lois de la société doivent-elles l'emporter sur la sincérité des sentiments ? En d'autres termes, l'illustration incite le lecteur à réévaluer les relations entre les individus ou à redéfinir la nature de la femme, car elle jette un regard neuf sur certaines situations dépeintes. Sa fonction n'est pas seulement de transposer et d'interpréter le texte, mais aussi de réexaminer les valeurs qui sont inhérentes à la source littéraire.

Chapitre 4 : Dépeindre et contester la loi patriarcale

Dans les *Idylls*, les mots « true » et « false » reviennent régulièrement, car ils participent à définir l'homme ou la femme authentique et honorable qui parvient à s'élever au-delà de sa condition humaine imparfaite. Les termes fixent une ligne de conduite arthurienne, laquelle reflète sans détour la société victorienne, ce que démontre Debra Mancoff dans son ouvrage *The Return of King Arthur: The Legend Through Victorian Eyes*¹. Ces modèles d'hommes et de femmes ne correspondent plus tout à fait à ceux de l'époque édouardienne. Cette continuation, mais aussi ce décalage, s'observent dans la déclaration d'Herbert Warren lors d'une conférence donnée en 1909 à l'occasion du centième anniversaire de la naissance d'Alfred Tennyson :

He was the voice of the Victorian era, and those who wish to know what that voice was, even if it has, amid the new aspirations of another century, but a faint appeal to them, though to my mind, I believe to that of many, his message is still potent and unexhausted, must go to him to learn it.²

Du reste, le cycle arthurien du poète victorien n'est pas assez démodé pour ne plus être transposé en image. Les thèmes populaires des années 1860, la disparition d'Elaine, le repentir de Guinevere, la mort d'Arthur et l'obéissance d'Enid reviennent à la mode. Outre le Renouveau celtique, la légende diffuse toujours une idéologie nationaliste et des valeurs conservatrices chères aux classes moyennes, tout comme elle véhicule des valeurs plus contestataires³.

Un demi-siècle déterminant sépare les Victoriens des Édouardiens. Ces derniers, du moins certains, souhaitent voir s'accélérer les changements amorcés, notamment au sujet de la femme et le pouvoir qui doit lui être (ou non) accordé. Quels sont les critères qui font d'elle une « vraie » femme, c'est-à-dire une femme honorable et digne de confiance ? À l'inverse, qu'est-ce qui fait d'elle un être « faux », perfide, que l'homme doit rejeter ? Le sujet, rattaché à notre thématique, le vrai et le faux, est au cœur des poèmes. En effet, Enid se reproche de ne pas être « a true wife » (MG 114). De même, Arthur condamne le mari d'une femme qu'il sait infidèle en employant l'adjectif « faux » (« the wife / Whom he knows false », G 511). De plus, Ingrid Ranum rappelle qu'Alfred Tennyson, en choisissant des prénoms féminins comme titres des idylles de 1859, fait

¹ « In reviving the Arthurian legend, Victorian artists and writers, and their eager audience, sought a window on the past in a desire to learn from their heroic and noble ancestors. What they forged, however, was a mirror of the present, projecting their own ideals and ambitions, dreams and fears, onto legendary characters and events. » Mancoff, *The Return of King Arthur*, 8.

² Warren, *The Centenary of Tennyson, 1809-1909*, 29-30.

³ Comme Christine Poulson l'explique, les personnages arthuriens édouardiens ont souvent l'apparence physique des Anglo-Saxons (blonds aux yeux bleus), peuple qui était perçu comme une race supérieure de bâtisseurs. Poulson, *The Quest for the Grail*, 240-241-246.

d'elles les garantes (ou non) de l'ordre, la morale et la stabilité du pays dans les coulisses du pouvoir¹. Ainsi, le poète laisse assez d'indices au lecteur pour qu'il soit capable de réévaluer leur rôle habituellement limité :

What makes these female characters mimetically interesting are their authentic responses to a system in which they bear heavy iconic burdens but enjoy little autonomy. Knights, not their ladies, are bound by civilizing vows in the text; ladies are simply expected to occupy dutiful, domestic roles naturally. [...] Importantly, the *Idylls* do not present a seamless view of the female characters or their circumstances. At important junctures in the text, readers are invited to measure the characters' performances against the self-defeating roles that they are sometimes asked to play, and frequently the characters' failures are precisely what makes them interesting, challenging, or even powerful.²

En dépit de leur pedigree victorien, les *Idylls* offrent l'opportunité d'évoquer la question du pouvoir féminin en opposition au pouvoir patriarcal, une question dont les illustrateurs se saisissent. Bien que de facture que certains qualifieraient de lisse, nos images laissent émerger certains détails qui révèlent le rejet d'une vision traditionnelle de la femme sous tutelle masculine. Certaines conceptions ne sont plus vraies, parce qu'elles ne sont plus tout à fait conformes à la réalité. Trois statuts permettent d'aborder les points de tension : la traditionnelle épouse dépendante de son mari et la célibataire affranchie ; entre les deux se situe la femme adultère, un être qui défie l'autorité patriarcale en public comme en privé. Du reste, ces images ne font pas bloc face à une forme de conservatisme. Malgré les dissensions qui caractérisent la Grande-Bretagne à l'ère d'un nouveau siècle, la question des relations entre les hommes et les femmes ne se résume pas toujours en termes d'antagonisme. Les citations tirées de l'essai « Of Queens' Gardens » (1865) et du pamphlet *Marriage as a Trade* (1909), de John Ruskin et de Cicely Hamilton, deux personnalités très différentes, accompagneront la démonstration. L'une, masculine patriarcale et victorienne, et l'autre, féministe et édouardienne, permettront de mesurer le chemin parcouru en cinquante ans.

Dans ce chapitre, il sera donc aussi question du nouveau défi que doivent relever les illustrateurs. Comment font-ils émerger l'idée de la norme dans leurs images ? Comment donne-t-on à voir la tradition ou la remise en question d'idées dépassées ? À nouveau, les artistes ont recours aux moyens techniques propres à leur art. Les contrepoints et les moments qu'ils choisissent d'illustrer donnent des indications assez éclairantes sur leur point de vue. Toutefois, la critique se révèle aussi parfois par des moyens plus subtils afin de ne pas heurter le lecteur conservateur : il faut alors déceler un second sens aux images, qui, par nature, peuvent être polysémiques.

¹ Ranum, « An Adventure in Modern Marriage », 241.

² *Ibid.*, 244.

4.1. L'épouse loyale et dévouée : une victime consentante dans les images ?

Le mariage est sujet à controverse. En surface, les illustrations jouent l'ambivalence, car l'événement est tour à tour attendu ou rejeté par les jeunes Édouardiennes. Au XX^e siècle, l'institution reste la norme à laquelle beaucoup de femmes, mais aussi d'hommes, adhèrent, même si elle est aussi violemment critiquée comme ne garantissant pas l'épanouissement de l'épouse. En effet, celle-ci doit s'acquitter de nombreuses tâches domestiques, souvent ingrates, pour gagner son statut de femme « vraie », c'est-à-dire dévouée. Toutefois, une troisième voie (une « *via media* »), signe des temps modernes, se profile entre ces deux perceptions monolithiques, représentée ici par Jessie M. King : le mariage n'est certainement pas immuable et les deux époux ont plus à gagner en prenant en considération les changements qui affectent la vie des femmes.

4.1.1. Une norme respectée et respectable

Language bears the stamp of the idea that woman is a wife, actually, or in embryo. To most men—perhaps to all—the girl is some man's wife that is to be; the married woman some man's wife that is; the widow some man's wife that was; the spinster some man's wife that should have been—a damaged article, unfit for use, unsuitable.¹

Le mariage est ici dénoncé par Cicely Hamilton comme un moyen de réduire la femme à une simple possession. Pourtant, l'institution reste le rêve de la grande majorité des Édouardiennes. Les illustrations placent les héroïnes au cœur du foyer et Elaine représente cette jeune fille rêvant d'accomplir son destin de compagne.

4.1.1.1. Le foyer : la place attirée et honorable de l'épouse

Enid tient le rôle honorable d'épouse idéale, un modèle que les illustrations véhiculent, car celui-ci est toujours valable et valorisé pour de nombreuses Édouardiennes.

Bien que Geraint soit impressionné par le chant et la beauté d'Enid, il est littéralement conquis lorsqu'elle déploie ses qualités d'hôtesse. Elle gère avec brio le repas décidé à l'improviste :

And Enid brought sweet cakes to make them cheer,
And *in her veil enfolded*, manchet bread.
And then, because their hall must also serve
For kitchen, boiled the flesh, and spread the board,
And stood behind, and waited on the three.

¹ Cicely Hamilton, *Marriage as a Trade* (New York : Moffat, Yard and Company, 1909), 88.

And seeing her so sweet and serviceable,
 Geraint had longing in him evermore
 To stoop and kiss the tender little thumb [...]. (MG 388-395, nos italiques)

Les provisions rapportées ne constituent qu'une simple étape ; le point à la fin du vers 389 n'a rien de final. L'adverbe « then » signale la reprise des activités et Enid enchaîne les préparatifs, puis le service (les anaphores en « and »). Cet extrait concentre à lui seul tous les clichés de l'ange du foyer. L'héroïne est l'antithèse de la sorcière, l'être malveillant qui veut détruire autrui par le goût. Elle est la fée magique qui, sous son voile (nos italiques), fait apparaître du pain. Elle se montre docile et discrète, se plaçant en retrait pour laisser ses parents profiter de la compagnie de Geraint. Comme le fait remarquer Ingrid Ranum, c'est à ce moment précis que le prince est conquis¹. Il souhaite embrasser, non pas son visage ou sa main, mais son pouce, cet outil magique. Pour Alfred Tennyson, Enid est désirable parce qu'elle sera la femme au foyer parfaite. La maison est le domaine dans lequel elle excelle. Attentionnée, bonne envers les autres, elle est bonne à marier. Elle répond à la définition de l'épouse très spécifique donnée par John Ruskin, le critique d'art emblématique de la période victorienne : « But the woman's power is for rule, not for battle,—and her intellect is not for invention or creation, but for sweet ordering, arrangement and decision. She sees the quality of things, their claims and their places². » Dans la préface, le critique indique que son discours est écrit à l'attention des jeunes gens des classes moyennes et supérieures jouissant d'un certain confort de vie et qui sont en mesure de saisir le destin qui s'offre à eux³. Dans l'esprit de John Ruskin, le rôle dont ces jeunes filles doivent s'emparer est celui de dirigeantes, mais au sein d'une maisonnée⁴.

Les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale, de Jessie M. King et de John Byam Shaw ont tout pour plaire à leur public, les classes moyennes et supérieures, en présentant Enid et Elaine comme les âmes bienveillantes du foyer. Elles s'activent pour prendre soin des effets personnels de leurs hommes. L'une va mener le destrier à l'écurie (JBS GE2, fig. 2) ; l'autre coud une housse de protection pour l'écu (EFB LE1, fig. 19) qu'elle remet avec dévotion à l'homme qui repart à l'aventure (JMK LE4, fig. 18). Ces gestes sont suffisamment importants pour qu'ils soient évoqués, parfois sur plusieurs vers, comme dans le cas de l'écu de Lancelot : « Then fearing rust or soilage [Elaine]

¹ Ranum, « An Adventure in Modern Marriage », 245.

² Ruskin, *Of Queens' Gardens*, 121-22.

³ *Ibid.*, 51.

⁴ Selon David Sonstroem, John Ruskin ne cherche pas à confiner les femmes au foyer pour qu'elles soient à la disposition de leur mari. Le critique d'art réactive, mais modifie, les stéréotypes féminins afin de mieux défendre les Victoriennes. Il les encourage à exploiter pleinement l'influence qu'elles peuvent avoir sur leur époux au sein du foyer, et à s'affirmer sans renoncer aux qualités propres à leur sexe. David Sonstroem, « Millett versus Ruskin: A Defense of Ruskin's "Of Queens' Gardens" », *Victorian Studies* 20, n° 3 (1977) : 284 et 297.

fashioned for it / A case of silk, and braided thereupon / All the devices blazoned on the shield » (LE 7-9).

Au XX^e siècle, la femme au foyer assure aussi la maintenance de l'outil de travail de son époux parti affronter le monde extérieur. Ces gestes du quotidien ne sont pas ceux de l'aristocrate évoluant dans les hautes sphères de la société et dont l'activité se cantonne à celle de charmante hôtesse, accomplie et philanthrope à ses heures. Ils ne sont pas non plus ceux de la jeune fille issue d'un milieu ouvrier qui, célibataire, doit trouver du travail pour subvenir à ses besoins, ou, mariée, doit accomplir seule l'ensemble des corvées ménagères¹. Ils sont ceux des femmes appartenant aux classes moyennes. Loin du stéréotype qui les décrit comme passives, oisives ou vaguement décoratrices à leurs heures, elles s'attellent à gérer le budget familial et participent pleinement à la bonne marche du foyer. Pour les plus aisées, les finances et l'éducation des enfants sont les principales activités, les plus ingrates étant laissées au personnel de la maison. En revanche, les épouses moins nanties mettent la main aux tâches ménagères². Occupée à la maison, cherchant à faciliter la vie de celui qui l'entretient, la femme au foyer joue ainsi un rôle actif qui permet d'asseoir son importance dans le bon fonctionnement d'un ménage³. Le statut est recherché et honorable, ce que les images semblent bien confirmer.

4.1.1.2. Elaine et le désir de trouver un époux

Elaine, qui jouit d'une grande popularité immédiatement après la publication des *Idylls*, fait son retour en force dans les beaux arts au début du XX^e siècle⁴. Malgré ses amours malheureuses, elle incarne la jeune fille qui rêve de trouver un époux, un projet de vie cher à la plupart des jeunes Édouardiennes. Ainsi, il ne serait pas incongru d'envisager que « But to be with you » (EFB LE3, fig. 21) fasse référence à la quête d'un mari à une époque où le célibat féminin n'est pas toujours un choix. Le refus essuyé par la Demoiselle d'Astolat a probablement soulevé une vague de sympathie de la part de nombreuses femmes : « Had I chose to wed, / I had been wedded earlier, sweet Elaine: / But now there never will be wife of mine » (LE 928-931). L'étiquette se heurte à la réalité. En théorie, et à l'inverse d'Elaine, la jeune fille victorienne ou édouardienne est supposée faire son choix parmi ses prétendants : « She is recognized as the queen of society—the sovereign of the empire of love. [...] She does not actually propose, perhaps,

¹ Powell, *The Edwardian Crisis*, 69-71.

² Lewis, *Women and Social Action*, 113-14.

³ « Their sphere was the home and in that environment they felt equal or superior to their husbands. » Susan Buckley, « The Family and the Role of Women », in *The Edwardian Age: Conflict and Stability, 1900-1914*, éd. par Alan O'Day (London : Macmillan, 1979), 138.

⁴ Poulson, « The True and the False », 101.

but it she who gives her chosen one the encouragement and permission to propose¹ ». En pratique, elle n'a pas toujours le choix, ou ne trouve tout simplement pas de prétendant. Si, en 1911, 80% d'entre elles ont un mari, plus d'un million de femmes restent seules, célibataires ou veuves². Pour celles qui ne se sont pas volontairement engagées dans cette voie, être une *spinster* est parfois vécu comme une infâmie, « a despised estate [...] the last word in failure », selon les termes employés par Cicely Hamilton³. Qu'il s'agisse d'une raison émotionnelle ou plus terre à terre, devenir femme au foyer reste l'objectif de nombreuses femmes, ce que Jane Miller rappelle :

The majority of women in the Edwardian era still longed for marriage and motherhood—not only because society idealized them as the only natural careers for women, but also because marriage remained the most accessible and economically practical option.⁴

Outre les stigmates sociaux et émotionnels, le statut de célibataire est financièrement précaire. Être femme au foyer reste la place idéale, car elle permet de rester à l'abri des aléas économiques à une époque où les conditions légales ou sociales ne sont pas toutes réunies pour offrir une carrière professionnelle prometteuse et rémunératrice à une femme⁵. Aussi, la déclaration à brûle-pourpoint d'Elaine et l'image qu'en offre Eleanor Fortescue Brickdale dans « But to be with you » sont toujours d'actualité cinquante ans après sa parution. L'illustration fait peut-être allusion à l'angoisse des jeunes Édouardiennes de ne pas pouvoir trouver un mari avec qui fonder une famille⁶.

Du reste, cette dépendance sentimentale révèle un rapport déséquilibré entre les deux sexes. Les premières paroles de Lancelot mettent en avant son choix de ne pas se marier, un choix dont l'homme jouit. Celui-ci constitue une inégalité fondamentale que dénonce Cicely Hamilton :

He enters the marriage state because he wishes to enter it, and is prepared to make certain necessary sacrifices in order to maintain a wife and a family; whereas the position of a woman is very different. She very often enters the married state because she has to—because more lucrative trades are barred to her, because to remain unmarried will be to confess failure.⁷

Pour de nombreux féministes, le mariage se réduit à une forme d'asservissement qui conforte la mainmise de l'homme dans tous les domaines de la société.

¹ *Complete Etiquette for Ladies and Gentlemen: A Guide to the Observances of Good Society* (London : Ward Lock, 1920), 88.

² Powell, *The Edwardian Crisis*, 70-71.

³ Hamilton, *Marriage as a Trade*, 136.

⁴ Jane Eldridge Miller, *Rebel Woman: Feminism, Modernism and the Edwardian Novel* (London : Virago, 1994), 88.

⁵ « Whatever the class, most women saw the family as a symbol of order and comfort in a world apparently marked by disorder and discomfort. » Buckley, « The Family and the Role of Women », 139.

⁶ Lewis, *Women and Social Action*, 4.

⁷ Hamilton, *Marriage as a Trade*, 100.

4.1.2. La dénonciation d'un asservissement ?

Christine Poulson relève qu'Enid dépasse Elaine en popularité durant les deux premières décennies du XX^e siècle, car son personnage plaide en faveur d'une vision conservatrice de la femme au foyer :

When one bears in mind the conservative nature of the Royal Academy at which most of the Enids were exhibited, and the middle-class, middle-brow, predominantly masculine, market for which these pictures were produced, it seems likely that the increasing appeal of the subject lay in its comforting endorsement of values and a status quo that seemed increasingly under attack.¹

La femme « vraie », respectable, est celle qui s'exécute devant les ordres de son mari en signe de solidarité, de reconnaissance et, surtout, de loyauté. Ainsi, plusieurs tableaux édouardiens consacrés à l'épouse de Geraint s'intéressent plus particulièrement à son obéissance. *Enid: Then she bethought of a faded silk / A faded mantle and a faded veil*, une toile de Reginald Frampton (1902, localisation inconnue) représente l'héroïne allant chercher sa vieille robe comme lui a demandé son mari². Ces images s'érigent contre la menace d'une femme indépendante et contestataire qui plane sur l'ordre patriarcal encore bien établi. *A contrario*, « Enid » offre une vision du mariage digne d'attiser la colère de ses détracteurs à l'époque édouardienne en faisant l'éloge d'une épouse obéissant à un homme qui la malmène sans raison valable : Geraint serait alors un mauvais époux mettant en danger celle qu'il doit protéger. D'ailleurs, les représentations d'Enid d'Eleanor Fortescue Brickdale et John Byam Shaw soulignent que la victime du duo et de la norme patriarcale est systématiquement l'épouse. L'institution la prive de son individualité et de sa liberté pour une protection et un bonheur non garantis. Conscients du public qu'ils touchent, les deux artistes démontrent subtilement les écueils d'une institution qui, figée dans le passé, n'a rien de désirable ni de juste pour l'épouse³.

¹ Poulson, « The True and the False », 110-11.

² Poulson, *The Quest for the Grail*, 213.

³ Eleanor Fortescue Brickdale et John Byam Shaw font preuve d'adresse pour répondre aux attentes d'un public conservateur, tout en signalant qu'ils sont conscients des failles du mariage. Leur parcours professionnel permet de mieux saisir leurs critiques tout en nuances. Tous deux sont issus des classes moyennes supérieures. Eleanor Fortescue Brickdale grandit dans un milieu plutôt aisé (son père était avocat). Elle se fait connaître par l'intermédiaire d'un cercle familial et amical cultivé ayant bâti sa fortune et sa réputation sur la méritocratie. L'artiste offre également ses services aux revues hebdomadaires *Country Life* et *The Ladies' Field* qui, comme leur nom l'indique, s'adressent à des propriétaires terriens ou bien à des dames distinguées. Aussi, ses images de jeunes femmes au foyer dont le bonheur dépend de l'homme aimé correspondent aux attentes de son public. John Byam Shaw vient d'un milieu similaire (son père était greffier à la cour suprême de Madras avant d'être avocat de retour en Angleterre). Il n'a rien de l'artiste bohème et esthète. Pour Tim Barringer, le spécialiste actuel de l'illustrateur, John Byam Shaw est « the archetype of the man-about-town in the heyday of imperial manliness ». Son public, son attitude ambivalente sur la question de la femme fatale et ses images d'Enid obéissante rejoignent ceux d'Eleanor Fortescue Brickdale. Toutefois, aucun des deux artistes ne correspond au schéma de la femme au foyer et du mari chef de famille. Eleanor Fortescue Brickdale reste célibataire et assure son indépendance financière par la pratique de son art. John Byam Shaw, son ami et confrère, la recrute dans son école d'art, qui compte également Evelyn Pyke-Knott, sa propre femme. Par ces choix, l'artiste révèle son côté libéral : la femme,

4.1.2.1. La propriété de l'époux : le portrait de la femme à l'oiseau

Enid est en apparence l'ange de la maison dans le portrait éponyme d'Eleanor Fortescue Brickdale (EFB GE2, fig. 6). L'image d'une simple et honnête femme posant aux côtés de colombes est particulièrement lisse, peut-être trop. Certains éléments suggèrent la vie limitée d'une épouse qui est réduite à l'état de possession grâce au portrait de la femme à l'oiseau en cage.

Sous ses connotations sentimentales, le *topos* dénonce subtilement la condition féminine comme le démontre Danielle Bruckmuller-Genlot¹ dans son analyse de *A Pet*, un tableau de Walter Howell Deverell (exposé en 1853, Tate Gallery). Une jeune femme pose sur le pas de la porte, le visage penché vers une cage pour observer un canari. Deux autres volatiles se trouvent dans le jardin : un pigeon peu farouche, et un autre oiseau plus éloigné qui sautille librement dans le jardin. Le parallèle entre le canari en cage et la douce héroïne est flagrant. Elle est incarcérée dans une prison dorée délimitée par l'encadrement de la porte et les dalles de l'allée qu'elle n'a pas franchie. Cinquante ans plus tard, le constat est le même pour « Enid ». Comme on le sait déjà, l'emprise panoptique de Geraint est perceptible à l'image de la tourelle située sur la gauche de l'épouse. Trois colombes domestiquées accompagnent l'héroïne qui jouit d'une liberté retrouvée au sein du foyer, son domaine, puisque son époux a renoué avec ses obligations publiques. Toutefois, cette liberté et cette tranquillité s'avèrent bien limitées. Le mur, qui fait ici fonction d'horizon, est fondamental dans cette image, car il permet de se concentrer plus particulièrement sur le personnage en question². S'il peut tout autant symboliser une zone de sécurité ou le cadre familial comme un havre de paix³, ce que l'illustration suggère de prime abord, le mur est aussi synonyme de limitation personnelle ; l'horizon ne se déplace pas tant que la personne qui l'observe reste statique⁴. Pire encore dans le cas d'Enid, le mur barre l'horizon. Si elle se retournait, elle ne pourrait qu'observer la végétation exubérante au loin.

mariée ou non, a le droit de poursuivre sa carrière dans une institution honorable, ici l'enseignement (qui, du reste, est déjà féminisé). Nunn, *A Pre-Raphaelite Journey*, 11, 15-16. Barringer, « "Not a 'Modern' as the Word Is Now Understood?" », 67.

¹ Bruckmuller-Genlot, *Les Préraphaélites*, 137.

² Flint, *The Victorians and the Visual Imagination*, 291.

³ *Ibid.*, 290.

⁴ *Ibid.*, 287.

Kate Flint voit dans certains tableaux masculins mettant en scène l'horizon féminin le moyen de s'opposer symboliquement à l'autonomie grandissante de la femme dont le champ social et professionnel s'élargit à la fin du XIX^e siècle¹. Son intégration dans la sphère publique s'opère de façon continue dès les années 1870, grâce notamment à une réorganisation des institutions locales à la fin du siècle qui lui donne l'occasion de s'impliquer sur des questions de santé publique ou d'éducation. Par ailleurs, dans les années 1880, les partis politiques mettent en place des branches féminines², tandis que le développement d'une culture associative, sous l'égide d'œuvres de bienfaisance ou de la paroisse par exemple, permettent aux femmes de s'impliquer de façon légitime et honorable dans la vie publique³. Dans le cas d'Enid, même si celle-ci est tout à fait sereine et heureuse, l'artiste donne l'impression que rester cantonnée au rôle de femme au foyer signifie tourner le dos à d'autres perspectives. Elle dresse le portrait d'une femme d'un autre temps.

De plus, la dame ne semble pas libre de ses mouvements. Le cadre est particulièrement resserré, donnant l'impression qu'elle ne peut évoluer à son aise. La flore se dresse à la verticale (les tulipes et les fritillaires) ou en diagonale (les rosiers), redoublant de leurs lignes les pierres du mur qui arrive juste à la hauteur du visage de l'héroïne. Enid est certes à l'abri du monde dans son agréable domaine, mais celui-ci est aussi implicitement une prison dorée. Les plis intérieurs droits de sa robe sont agrémentés d'un liseré rectiligne qui agit comme un second cadre à sa personne. L'héroïne, très droite (en signe de son intégrité), très digne, est comme pétrifiée, telle une sculpture de déesse ou de reine agrémentant un jardin. En devenant presque un ornement, Enid rappelle au lecteur qu'elle est clairement identifiée comme la propriété de Geraint dans « To make her beauty » (EFB GE1, fig. 5). Elle est la chasse gardée de son époux, enfermée dans la chambre. L'emprise de Geraint évoquée dans le poème se double ici d'une lecture édouardienne⁴. Nul doute que les lecteurs les plus conservateurs verraient dans ces deux illustrations une image du passé dans lequel la séparation des sphères assurait un ordre intime établi et la paix conjugale. La critique de l'illustratrice est suffisamment subtile pour passer inaperçue.

Toutefois, l'attitude répréhensible de Geraint donne l'occasion de montrer que la conception victorienne du couple est dépassée, voire complètement rétrograde. Grâce aux *Married Women's Property Acts* de 1870, 1882 et 1884, l'épouse peut désormais

¹ Dans son analyse, il s'agit de *Flaming June* de Frederick Leighton (1895, Museo de Arte de Ponce, Ponce, Puerto Rico). *Ibid.*, 292-93.

² McCord et Purdue, *British History, 1815-1914*, 509. Le Parti conservateur fonde la *Primrose League* en 1883, tandis que le Parti libéral crée la *Women's Liberal Federation* en 1887.

³ Harris, *Private Lives, Public Spirit*, 24.

⁴ Voir 1.1.4.2. Enfermement : le panoptique dans les illustrations d'« Enid », p. 114.

conserver ses revenus, gérer ses biens, et existe en tant qu'individu à part entière sans la tutelle de son mari¹. En 1886, le *Guardianship of Infants Act* garantit qu'une veuve devient le tuteur légal de ses enfants, alors que la responsabilité était jusque-là systématiquement transférée à un homme proche du père défunt. L'homme référent, celui qui fait de la fille une femme, disparaît progressivement. L'œuvre d'Alfred Tennyson révèle ainsi son obsolescence lorsque Geraint s'écrie qu'il veut faire d'Enid, « this dear child », l'embryon d'une femme comme écrivait Cicely Hamilton, son épouse : « I will make her truly my true wife » (MG 497, 499, 503). Une telle déclaration aurait conforté Cicely Hamilton dans ses propos : « To take the imperfect and undevelopped creature and, with a kiss upon her lips and a ring upon her finger, to make of her a woman, perfect and complete—surely a prerogative almost divine in its magnificence, most admirable, most enviable!² » Derrière l'ironie, la féministe s'insurge contre le stéréotype toujours en vigueur d'une femme attendant la métamorphose.

4.1.2.2. Démystifier le mariage : l'épouse taillable et corvéable

Dans « Geraint and Enid ride away »³, la dernière illustration du poème éponyme dessinée par Gustave Doré, le chevalier est présenté comme un sauveur. Quittant le château de Doorm à cheval, Enid se blottit avec enthousiasme contre son mari, celui qui vient de la tirer des griffes d'un tyran voleur d'épouse. Dans cette scène de fin heureuse, Geraint est le prince charmant venu à la rescousse de sa bien-aimée. Cinquante ans plus tard, la chevalerie est violemment prise à partie par Cicely Hamilton :

My own experience leads me to define chivalry—not the real thing, but the term as it is commonly used, say, in the public press—to define chivalry as a form, not of respect for an equal, but of condescension to an inferior; a condescension which expresses itself in certain rules of behaviour where non-essentials are involved.⁴

Elle explique que cette forme de chevalerie ne consiste qu'à assouvir la femme aux tâches les plus ingrates, la gestion du foyer, sans véritable contrepartie. L'entretien financier assuré par le mari la réduit à un être dépendant, privé d'ambitions⁵. À bien y regarder, il semble difficile de dire qu'Enid n'échappe pas à un triste sort chez John Byam Shaw : elle est un individu taillable et corvéable à merci. Derrière la dévotion loyale se cache une forme de soumission contrainte.

¹ Powell, *The Edwardian Crisis*, 74.

² Hamilton, *Marriage as a Trade*, 88.

³ Alfred Tennyson, *Enid* [1859], illustré par Gustave Doré (London : E. Moxon and Co., 1868).

⁴ Hamilton, *Marriage as a Trade*, 123.

⁵ *Ibid.*, 124.

Dans l'esprit du mâle dominant, la femme et la mère idéale sont réduites à l'état de servitude¹. Dans le poème d'Alfred Tennyson, ce rôle revient à Enid qui se place en retrait afin de mieux servir ses parents et son hôte (MG 388-395). Pour Cicely Hamilton, c'est bien simple, la condition féminine s'apparente à de l'esclavage : « at present her position, in this respect, is analogous to that of the mediæval whipping-boy or those slaves of antiquity who were liable to be put to death for the sins of their masters »². Dans cette perspective, le lecteur pourra appréhender la séquence d'« Enid » produite par John Byam Shaw de deux façons. Soit il verra dans « So Enid took his charger » et « In mild obedience » (JBS GE2 et 3, fig. 2 et 3) des illustrations s'alignant sur une tendance conservatrice telle qu'elle existe dans les tableaux exposés à la *Royal Academy*. Comme dans les œuvres de Reginald Frampton, elles feront l'éloge de l'obéissance et de la dévotion sans faille d'Enid. La jeune fille aura gagné un mari pour son obéissance, qui plus est un prince. Elle sera ensuite couronnée princesse par le peuple une fois que Geraint aura compris son erreur. En d'autres termes, la femme méritante et pleinement dévouée aura toujours la reconnaissance de son mari et de la société. Soit le lecteur y trouvera une critique de la condition d'Enid, que l'illustration finale viendra confirmer. Dans les images de la séquence, l'artiste montre une jeune fille laissée seule à ses tâches, devenue tour à tour palefrenière ou page de son mari. Dans les deux cas, elle doit supporter une charge de travail conséquente, concrète ou symbolique, servir ses parents et son futur mari, ou bien subir la fureur de son mari symbolisée par les lourds trophées constitués par les armures. « Kiss'd her climbing » (JBS GE4, fig. 4) la montre enfin dans une position digne de sa personne, à cheval, auprès de son mari qui l'embrasse. Pourtant, Geraint n'est guère engageant, donnant l'impression de la vampiriser. Enid semble constamment sous l'ascendant de l'autorité masculine, qu'il s'agisse de son père ou bien de son mari.

4.1.2.3. Fidélité et secours ? Une promesse trahie : la demoiselle en détresse

Pour Eleanor Fortescue Brickdale, le mariage n'est qu'un désenchantement, pour ne pas dire une forme de maltraitance. L'héroïne d'« Enid » est sévèrement malmenée au cours de la quête d'honneur. Même en 1859, les critiques sont choqués par l'attitude du prince³. Le *Westminster Abbey* écrit même que l'épouse aurait pu tout à fait avoir recours à la loi sur le divorce récemment adoptée⁴. L'année 1857 où fut composé le poème correspond à celle où fut voté le *Matrimonial Causes Act*, qui permet à la femme de

¹ *Ibid.*, 89-90.

² *Ibid.*, 88.

³ Voir à ce propos 1.1.5.2. Geraint : le déclin du regard et du corps, p. 120.

⁴ Hughes, « Victors and Victims », 423.

demander le divorce sous certaines conditions. Ce n'est certainement pas un hasard si un parallèle se dessine entre Edyrn et Geraint tout au long de l'idylle. Le premier malmène Enid en début de poème et déchoit son père de son rang de comte. Enid est plongée dans la pauvreté. Edyrn agit par fierté et méchanceté après que la jeune fille l'a repoussé à juste titre (« *The proud man often is the mean* », MG 449). Le second prend le relais et s'acharne sur Enid qu'il met en danger en deuxième partie de poème. Elle perd son rang de princesse et fait office de page à la suite d'une erreur d'appréciation de la part d'un mari plus orgueilleux que sensible. En agissant de la sorte, Geraint n'est plus un véritable (« *true* ») chevalier courtois qui doit défendre son épouse. Il agit mal. S'il fait une erreur d'interprétation lorsqu'Enid s'accuse d'être malhonnête, il commet aussi une faute en l'exposant au danger et à l'humiliation. Les deux chevaliers connaissent une fin similaire puisqu'Edyrn « *fell at last / In the great battle fighting for the King* » (MG 595-596) et que Geraint « *fell / Against the heathen of the Northern Sea / In battle, fighting for the blameless King* » (GE 997-999). Même si les deux hommes se repentent auprès de l'héroïne endurente et meurent en héros, leur violence envers elle est égale.

La quête d'honneur imaginée par Eleanor Fortescue Brickdale n'a rien à voir avec celle dépeinte par Gustave Doré un demi-siècle plus tôt¹. L'illustrateur français avait fait de l'errance non pas une épreuve pour la jeune femme, mais l'éloge du chevalier courtois dont l'agressivité avait disparu. Enid l'observait se battre vaillamment contre ses assaillants. Geraint, en bon mari, demandait à un jeune paysan de bien vouloir donner à manger à son épouse dans « *Geraint and Enid in the Meadow* ». Enid, auprès de son mari, se demandait ce qu'elle allait devenir sans lui dans « *Enid Tends Geraint* ». À l'inverse, l'artiste édouardienne met en évidence la détresse de l'héroïne sous le joug de son époux dans les illustrations consacrées à la quête. Le contrepoint proposé dans « *They rode* » (EFB GE4, fig. 8), qui place Enid à l'arrière, suggère la femme abandonnée. « *And many past* » (EFB GE5, fig. 9) semble prendre le contrepied de « *Geraint and Enid Ride Away* » de Gustave Doré, mais aussi de « *Yniol's rusted arms* » (EFB GE3, fig. 7) par sa position dans l'ouvrage et son portrait de la dame en détresse. Comme toujours chez Eleanor Fortescue Brickdale, le cadre est éloquent. Les hauts pins constituent une prison pour Enid et son époux. Le paisible paysage et la rivière de l'arrière-plan rappellent que la vie maritale est loin d'être un long fleuve tranquille. Le mariage serait presque perçu comme un désenchantement après les promesses d'avenir dans « *Yniol's rusted arms* » (EFB GE3, fig. 7) dans laquelle les futurs époux de profil sont prêts à affronter ensemble les obstacles. La disparition prématurée des personnages dans la séquence visuelle prend

¹ Tennyson, *Enid* [1859], illustré par Gustave Doré.

à contre-pied la fin heureuse de l'idylle. Celui qui voulait donner une leçon à Enid en l'emmenant à l'aventure est puni.

L'illustration s'achève sur un malheur, et surtout sur le lieu commun de la demoiselle en détresse. Censé exalter le chevalier, le portrait est tourné en dérision. La faiblesse du soi-disant preux s'étale sous ses airs de marionnette, les bras et les jambes écartés. La cape rouge qui fait office de couverture suggère la mare de sang d'une blessure, mais celle-ci relève plutôt d'un excès d'amour-propre. À l'inverse, Enid s'est blottie contre un arbre, se cachant autant que possible des regards. Les conventions du genre sont respectées puisque l'impuissance et la faiblesse d'Enid sont flagrantes. Cependant, celui qui est le plus à même de la secourir gît à ses pieds, incapable de la protéger en « vrai » chevalier. Dans cette image, Enid n'a aucune issue et, plongée dans la pénombre de la forêt, vit un cauchemar. On est bien loin de *The Knight Errant* de John Everett Millais. Dans ce tableau de 1870 (Tate Gallery), un chevalier délivrait une jeune femme nue ligotée à un arbre (on notera au passage le flagrant délit de voyeurisme). Celle-ci détournait le regard par gêne tandis que le chevalier, s'abstenant de l'observer par courtoisie, la libérait grâce à son épée portant encore le sang de l'ennemi. La lumière tombait sur le corps laiteux de la jeune fille, se reflétant sur l'armure du chevalier, deux êtres physiquement parfaits dont l'union se profilait déjà. « And many past », au contraire, annonce visuellement la fin du couple, ou du moins du bonheur conjugal. Lorsque le mariage tourne court, il est difficile de s'en extraire. Cinquante ans après la première loi, se séparer à l'époque édouardienne reste une décision grave. Les cas sont rares, car le divorce coûte cher (les couples optent alors pour une séparation) et la loi reste favorable aux hommes¹, sans compter que les ex-époux sont socialement stigmatisés.

Les artistes choisissent donc de présenter Enid comme un être consentant ou passif, mais c'est oublier que le poème offre bel et bien plusieurs failles à explorer dans le comportement de la douce héroïne. Si obéissante soit-elle, elle parvient à défier son mari, un point sur lequel Linda Hughes insiste². Enid n'hésite pas à s'adresser à Geraint qui lui ordonne de se taire afin de protéger leur vie (GE 70-79). Lorsqu'elle signale l'attaque de Limours, elle contourne intelligemment cet ordre par un signe du doigt qui avertit le mari d'un danger imminent (GE 456). À cet instant, l'épouse cesse bien d'être une victime et indique que l'attitude de Geraint les met en danger. L'ascendant masculin ne se justifie que lorsqu'il garantit le bien-être du couple. La femme a alors l'obligation de tenir tête à son mari quand ce dernier les met en danger : dévotion ne signifie pas soumission aveugle.

¹ Paul Thompson, *The Edwardians: The Remaking of British Society* (London : Weidenfeld and Nicholson, 1975), 82.

² Hughes, « Victors and Victims », 422.

Parce qu'ils ne constituent pas des marques de rébellion ouverte, ces gestes pourraient être sous-évalués par le lecteur. Les illustrateurs adoptent une attitude similaire au poète dans leur critique. Celle-ci est subtile. Elle joue sur l'apparence des images, révélant ainsi leur polysémie. Rattachées au texte, les illustrations entretiennent la vision de l'épouse dévouée victorienne. Mises en relation avec le contexte édouardien, ces transpositions remettent en question les normes contenues dans le poème : le *topos* de la femme à l'oiseau et celui de la demoiselle en détresse se parent alors d'une certaine ironie. La critique est radicale. Dans le cas d'Enid et de Geraint, il n'est plus question de rectifier une attitude défaillante face à un danger de mort ; c'est la relation de soumission, l'asservissement insidieux, qui est dommageable à l'épouse. Du reste, le mariage ne se résume pas toujours à une servitude. Jessie M. King offre une vision plus égalitaire, et donc plus sereine, du mariage.

4.1.3. Une vision plus juste du mariage chez Jessie M. King

Avec le rééquilibrage des rôles masculins et féminins dans la société, les relations entre les hommes et les femmes deviennent source de tension et de débats. Promesse de bonheur (du moins pour les couples qui se plaisent), le mariage est aussi attendu avec appréhension¹. Les rubriques des revues *The Lady* ou *The Queen*, en particulier le courrier des lectrices, ou les guides de Maud Churton Braby comme *Modern Marriage and How to Bear It* (1909) et *The Love-Seeker: A Guide to Marriage* (1913) montrent à quel point les jeunes filles sont partagées entre tradition et modernité, entre leurs aspirations à s'épanouir en tant qu'individu et le désir de fonder une famille². Si le mariage est un changement conséquent dans la vie d'une femme, les ouvrages mentionnés ci-dessus démontrent qu'il peut être négocié avec succès. Par ailleurs, les progrès accomplis en matière de droits, même modestes, indiquent que tous les hommes ne se retrouvent pas dans une forme de pouvoir unilatérale. C'est ce que semblent suggérer les illustrations de Jessie M. King, artiste qui a su conjuguer vie professionnelle et vie privée à une époque où le mariage signifiait souvent renoncer à une carrière. Le vrai couple serait celui dans lequel le mari et la femme collaborent et se respectent.

4.1.3.1. Le couple de Jessie M. King...

En dépit de réactions hostiles d'un certain nombre d'hommes soucieux qu'un art crédible et de qualité ne tombe pas entre les mains de la gent féminine, le milieu artistique a été propice à l'ascension professionnelle des femmes. Dans la plupart des cas, celles-ci bénéficient du soutien moral et/ou financier d'une famille ou d'un mari progressiste

¹ Lewis, *Women and Social Action*, 41.

² *Ibid.*, 42.

généralement sensible à la cause artistique¹. Jessie M. King ne déroge pas à la règle. Elle connaît la renommée internationale avec sa médaille d'or à Turin pour la conception de l'ouvrage *L'évangile de l'enfance*, voyage en Europe, enseigne à Glasgow, expose ses œuvres et accepte de travailler pour de grandes maisons d'édition avant son mariage avec l'artiste et critique d'art Ernest Archibald Taylor en 1908. La naissance de leur fille l'année suivante ne l'empêche pas de poursuivre ses différentes activités. Ils vivent à Paris de 1911 à 1914². La capitale française, point de rencontre entre les artistes femmes de différentes nationalités, est alors réputée pour être plus progressiste que Londres³. Certes, le quotidien du couple n'est parfois pas toujours facile à organiser : malgré les charges d'enseignement et les œuvres acceptées dans des salons, Jessie M. King et son époux rencontrent des difficultés à travailler avec un enfant en bas âge et à subvenir aux besoins de la famille⁴. Lorsque la guerre éclate, ils repartent en Écosse et s'installent à Kirkcudbright, où ils ouvrent une école d'art destinée aux étudiants de Glasgow et d'Édimbourg⁵. Leur couple s'apparente ainsi à un partenariat, une perception du mariage qui s'impose d'elle-même avec les évolutions socioprofessionnelles.

À la charnière des deux siècles, l'offre d'emplois féminins s'élargit au-delà des traditionnels métiers d'infirmière ou d'enseignante grâce au développement des services, du commerce et des nouvelles technologies. Le célibat est parfois un choix de vie assumé, qui ouvre la voie de l'indépendance financière et de la liberté de mouvement. D'ailleurs, pour Tim Barringer, Eleanor Fortescue Brickdale, « a forceful and unorthodox character », ne se maria pas, peut-être pour poursuivre sa carrière professionnelle⁶. L'emploi féminin, synonyme d'autonomie et d'individualité, redistribue les cartes au sein du couple⁷. Le mariage n'est plus l'unique rempart contre la précarité. Chez certaines femmes, le conjoint n'est plus le garant du ménage mais un compagnon de vie⁸, ce que le couple King-Taylor illustre plutôt bien.

¹ Elree I. Harris et Shirley S. Scott, *A Gallery of Her Own: An Annotated Bibliography of Women in Victorian Painting* (New York : Garland, 1997), 5.

² Penny Dunford, « King, Jessie M. », *A Biographical Dictionary of Women Artists in Europe and America Since 1850* (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1989), 162.

³ Anne Gray, « The Edwardians », in *The Edwardians: Secrets and Desires [Published on the Occasion of the Exhibition the Edwardians: Secrets and Desires, National Gallery of Australia, Canberra 12 March 2004-14 June 2004 ; Art Gallery of South Australia, Adelaide 9 July-12 September 2004]*, par Anne Gray (Canberra ; London : National Gallery of Australia ; Thames and Hudson, 2004), 64.

⁴ White, *Guide to the Printed Work of Jessie M. King*, 7-8.

⁵ *Ibid.*, 8-9.

⁶ Barringer, « "Not a 'Modern' as the Word Is Now Understood?" », 71. Toutefois, il est possible qu'elle ne pût se marier en raison de sa profession.

⁷ Jane Lewis écrit : « As land gradually ceased to be the major source of middle class wealth, and as salaries became more important, so marriage ceased to be an essentially dynamic settlement between two kin groups and it became possible to grant women more freedom, both emotional (to marry whom they wished) and legal, within marriage. » Lewis, *Women and Social Action*, 78.

⁸ *Ibid.*, 79.

4.1.3.2. ... et sa représentation arthurienne

Jessie M. King propose au premier abord une vision conservatrice du mariage ou des relations sentimentales. « And gave the naked shield » et « Golden Hair » (JMK LE4 et G3, fig. 18 et 26) montrent la dévotion d'Elaine et de Guinevere auprès de l'homme qu'elles aiment, tandis que « Kiss'd the hand » (JMK LE3, fig. 17) ravive l'image du chevalier servant qui se plie aux désirs d'une suzeraine parfois hautaine. Cette dernière image est renforcée par la représentation d'un chevalier en armure prêt à affronter le monde hostile décrit par John Ruskin :

The man, in his rough work in the open world, must encounter all peril and trial;—to him, therefore, must be the failure, the offence, the inevitable error: often he must be wounded, or subdued; often misled; and always hardened. But he guards the woman from all this; within his house, as ruled by her, unless she herself has sought it, need enter no danger, no temptation, no cause of error or offence.¹

Dans les images, il revient bien à Lancelot d'être confronté au poids des rumeurs de la cour, et à Arthur de se battre contre l'envahisseur saxon au péril de sa vie, lorsque les deux hommes prennent congé de leur partenaire. Certes, à la différence d'« Enid » et « Vivien », les deux derniers poèmes se déroulent dans des endroits par définition féminins, le château et le couvent qu'Elaine et Guinevere ne quittent pas de leur vivant. L'artiste n'a d'autre choix que de les représenter dans l'un de ces intérieurs. Pourtant, les scènes domestiques dont il est question ne sont pas tout à fait classiques.

Bien évidemment, le style de l'artiste transmet le désir de fusionner l'homme et la femme. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'androgynie est le symbole de l'égalité sociale et de l'émancipation féminine². Aussi, les personnages de Jessie M. King invitent d'emblée le lecteur à s'orienter vers une interprétation qui rejette le rapport antagoniste entre les êtres. Par ailleurs, dans « Kiss'd the hand », « And gave the naked shield », « Under groves » et « Golden Hair » (JMK LE3, LE4, G2 et G3, respectivement fig. 17, 18, 25 et 26), les couples laissent une impression de profond respect l'un envers l'autre en dépit de relations avortées, illégitimes ou imparfaites. Leurs mains deviennent des vecteurs permettant de transmettre leurs sentiments d'amour et de déférence. Dans les deux premières illustrations citées, il est question d'amour éconduit. Elaine rejette Gawain qui lui fait une cour assidue, « the maid / Rebelled against it » (LE 646-647). Le verbe employé mérite d'être relevé. Elaine sait que l'attitude du chevalier n'est pas correcte, car Geraint badine et retarde la mission que lui a confiée le roi. Du reste, Jessie M. King retient de cette scène de séduction perfide le galant baiser soufflé par Gawain sur la main de la jeune fille lorsqu'il prend congé d'elle. Puis, c'est au tour de la demoiselle

¹ Ruskin, *Of Queens' Gardens*, 121-22.

² Busst, « The Image of the Androgynie in the Nineteenth Century », 22.

d'être éconduite par Lancelot. La scène permet d'épargner la demoiselle. Elle ne subit pas l'affront du chevalier qui, dans le texte, sur le conseil du comte d'Astolat, ne vient pas la saluer afin qu'elle ne regrette pas un chevalier si peu courtois. Dans l'image, l'écu fait le lien entre Lancelot et Elaine. Dans « Under groves », qui évoque un amour naissant plus tard qualifié d'illégitime, le couple évolue, synchronique. Leur parfaite harmonie est flagrante. Une nouvelle fois, une main se tend pour concrétiser la relation. Enfin, « Golden Hair » met en évidence l'énergie qui circule entre les époux royaux qui se respectent par leur gestuelle réciproque¹. La dignité de chacun est préservée lorsque les couples malheureux se séparent.

Les *Idylls* confirment tour à tour leur contemporanéité et leur désuétude sur le mariage, notamment à travers « Elaine », dont l'héroïne rêve de trouver un mari ou à défaut un compagnon de vie, un maître à honorer : « I care not to be your wife, / But to be with you still, to see your face, / To serve you, and to follow you through the world » (LE 932-934). Le recueil devient le support idéal pour projeter les craintes et les aspirations des artistes et/ou de leur public à cet égard. Les illustrations évoquent les différentes perceptions que les Édouardiens ont de la femme au foyer : le rêve sentimental de nombreuses jeunes filles qui cache parfois la crainte de ne pas jouir d'une liberté enfin à portée de main ; la peur de pas trouver le conjoint qui saura les combler émotionnellement ou financièrement et ainsi leur éviter la honte du célibat ; la vision pragmatique d'un partenariat équitable grâce aux droits nouvellement acquis ; le cauchemar d'une institution patriarcale infantilisante, voire outrageante à une époque dite « moderne » ; et pour finir l'image nostalgique d'un passé paisible car régulé. Toutes ces images renvoient à une réalité. Oui, les errements de Geraint rappellent que certaines femmes sont bien victimes de violences conjugales. D'autres plus chanceuses, atteignent cette plénitude que ressent Enid :

And never yet, since high in Paradise,
O'er the four rivers the first roses blew,
Came purer pleasure unto mortal kind
Than lived through her, who in that perilous hour
Put hand to hand beneath her husband's heart,
And felt him hers again [...]. (GE 762-767)

D'autres encore, à l'instar d'Elaine, vivent la désillusion de ne pas être aimées, ce que rappelle *Complete Etiquette for Ladies and Gentlemen* :

¹ Voir à ce propos 3.2.3.1. Quand Tennyson condamne l'amour adultère, p. 249.

The credulity of women on the subject of being loved is very great. They often mistake a common liking for a particular regard, and on this foundation build up a castle in the air and fill it with all the treasures of their bright hopes and confiding love, and, when some startling fact destroys the vision, they feel as if the whole creation were a blank to them, and they were the most injured women.¹

L'œuvre d'Alfred Tennyson est alors plus qu'un simple reflet des mœurs victoriennes. Elle devient intemporelle, pour évoquer une institution au cœur des relations qui légitiment les rapports entre les sexes.

4.2. L'épouse adultère qui trahit l'institution

En dépit de positions opposées, les poèmes d'Alfred Tennyson et de William Morris révèlent la manière dont les Édouardiens se positionnent sur la délicate question de l'adultère sous son aspect intime, public et même juridique. En tant que faute grave, elle est au cœur de notre thématique. La femme infidèle, « fausse » car déloyale, met à mal l'image de son époux, ce qui constitue un acte de trahison au sein de la première cellule sociale, la famille, censée être protégée de tout vice et de toute tentation comme le rappelle John Ruskin :

This is the true nature of home—the place of Peace; the shelter, not only from all injury, but from all terror, doubt, and division. In so far as it is not this, it is not home; so far as the anxieties of the outer world penetrate into it, and the inconsistently-minded, unknown, unloved, or hostile society of the outer world is allowed by either husband or wife to cross the threshold, it ceases to be home.²

Geraint adopte ce principe, d'où sa décision préventive de ramener son épouse sur ses terres, loin de Camelot, pour qu'elle ne le trompe pas. Signe que le foyer est à protéger coûte que coûte à l'époque édouardienne, le divorce reste à proscrire autant que possible, surtout chez les classes supérieures qui s'érigent en modèle moral pour le reste de la population, même un demi-siècle après la promulgation de la loi³.

« Guinevere » est le seul poème que nos quatre artistes ont illustré, d'où l'importance du rôle et du destin de la reine. En effet, son repentir, populaire dans les années 1860, continue à mobiliser les artistes et leurs éditeurs à la charnière des XIX^e et XX^e siècles⁴. Dans une logique moraliste, les remords de Guinevere et la scène d'adieux entre les deux époux furent plus souvent transposés que l'entrevue des amants⁵, peut-être

¹ *Complete Etiquette for Ladies and Gentlemen*, 75.

² Ruskin, *Of Queens' Gardens*, 122.

³ Buckley, « The Family and the Role of Women », 139.

⁴ Christine Poulson cite l'exemple de William Ernest Reynolds-Stephens, qui produisit trois statuettes associées à l'adultère de la reine. Poulson, *The Quest for the Grail*, 218.

⁵ D'après l'inventaire de Christine Poulson, sur la quarantaine d'œuvres consacrées à Guinevere produites entre 1855 et 1920, trois mentionnent explicitement les adieux des amants et quatorze dépeignent la reine

parce que cette dernière scène rappelait que le prestigieux roi était aussi un homme trompé.

Plus intéressant encore, Jessie M. King et Florence Harrison ont mis en image Guenevere, l'autre épouse du roi issue de l'imagination de William Morris, et cela dans des éditions tout aussi prestigieuses et à des intervalles proches. L'artiste écossaise illustre *Guinevere* d'Alfred Tennyson en 1903, puis *The Defence of Guenevere and Other Poems* (qui, bien que daté de 1904, est en vente dès novembre 1903) de William Morris¹. *Guinevere and Other Poems* de Florence Harrison (1912) est suivi deux ans plus tard d'*Early Poems of William Morris*². Les deux portraits très opposés de la femme adultère permettent de comprendre les failles de la loi et du divorce à l'époque édouardienne. Les illustrateurs n'ont d'autre choix que d'évoquer la culpabilité de Guinevere, puisque l'infidélité est toujours considérée comme une faute lourde, mais ils introduisent systématiquement des éléments iconographiques qui permettent de l'atténuer. D'un point de vue sentimental, Guinevere est à la fois victime et coupable ; sur le plan religieux, elle parvient à sortir grandie de son erreur ; enfin, elle cristallise le paradoxe de la justice des hommes.

4.2.1. Être piégé dans un mariage malheureux

Dans les illustrations de Florence Harrison, Arthur est loin d'être l'unique victime de l'adultère, car la reine a parfaitement conscience de ses manquements lorsqu'elle est encore au pouvoir. Elle est elle la seconde victime de sa trahison, une vision qui reflète l'attitude ambiguë de la société à l'égard de cette faute.

repentante ou confrontée au roi. Il est possible que d'autres productions s'intègrent dans ces deux catégories, car certains titres ne sont pas suffisamment explicites pour connaître la scène dépeinte. Poulson, « Arthurian Legend in Fine and Applied Art: A Subject Index », 119-20.

¹ Le poème éponyme, orné de sept illustrations et d'autres décorations, bénéficie d'une seconde publication en 1904. Le recueil de William Morris est composé de 24 illustrations et d'une soixantaine d'autres décorations (bandeaux, cul-de-lampes et ornements). Voir Howey et Reimer, *A Bibliography of Modern Arthuriana (1500-2000)*, 665. White, *The Enchanted World of Jessie M. King*, 148.

² Le titre du recueil diffère, car les poèmes sont présentés dans un ordre différent. La plupart sont accompagnés d'une illustration, d'un bandeau et d'un cul-de-lampe. Robert Coupé conclut sa description en précisant : « This book is most satisfying. The artist has done very competent work, the layout editor has integrated illustration and text, and the publisher used material of good quality to create the finished œuvre. » Coupé, *Illustrated Editions of the Works of William Morris in English*, 51. Par ailleurs, les illustrations arthuriennes couvrent quatre des seize illustrations en couleur et cinq des douze images en noir et blanc. Howey et Reimer, *Bibliography of Modern Arthuriana*, 651.

4.2.1.1. Arthur, la première victime de l'adultère chez Tennyson...

Arthur accorde une place privilégiée à l'amour lorsqu'il confie à Guinevere qu'il espère retrouver son rôle d'époux auprès d'elle au paradis : « Thou / Wilt spring to me, and claim me thine, and know / I am thine husband—not a smaller soul » (G 561-563). Même sur terre, il ne peut envisager de vivre sans elle :

How sad it were for Arthur, should he live,
To sit once more within his *lonely* hall,
[...]
And in thy bowers of Camelot or of Usk
Thy *shadow* still would *glide* from room to room,
And I should evermore be vexed with thee
In hanging robe or vacant ornament,
Or *ghostly* footfall echoing on the stair. (G 493-504, nos italiques)

Tel un fantôme, Guinevere hanterait son château abandonné. En passant de la troisième à la première personne du singulier dans son discours, Arthur évoque la place laissée vide dans son cœur. « Golden Hair » (JMK G3, fig. 26) met en évidence l'attachement profond que l'époux porte à sa femme par son geste inédit. Avant d'être le roi, il est d'abord un mari, ce que Debra Mancoff rappelle à juste titre :

In presenting Arthur as a 'modern gentleman,' Tennyson gave his readers a hero they recognized; by constructing Arthur's character according to modern standards, he created a man with whom they could identify. [...] Knight, warrior and king, Arthur enacted the romantic roles associated with the legend's tradition. But, like any other man, he had a job to do, a household to support, and a marriage to maintain.¹

Alfred Tennyson accorde beaucoup d'importance à la trahison intime de l'adultère : Guinevere a violé la foi conjugale.

4.2.1.2. ... et la reine, la première victime du mariage royal chez William Morris

Bien que les Victoriens soient plus réceptifs à Lancelot et sa constance qu'à Guinevere, la reine ne provoque certainement pas autant de révolte que Vivien, l'autre femme « fautive ». En dépit de la gravité de la situation, l'adultère est, pour reprendre les termes employés par Debra Mancoff, « répréhensible mais pas non plus inexplicable »². Même si le mariage reste une aspiration dans de nombreux cas, les Édouardiens ont conscience qu'il n'est pas une structure idéale³, la garantie d'une harmonie et d'un bonheur sans faille, encore moins pour ceux dont l'union a été arrangée par intérêt financier. Dans ce cas, Susan Buckley explique qu'il existe une certaine tolérance envers l'adultère au sein des classes supérieures :

¹ Mancoff, *The Return of King Arthur*, 53.

² *Ibid.*, 89.

³ Miller, *Rebel Woman*, 45.

As long as an affair neither provoked scandal nor led to divorce it was accepted as a reasonable means of dealing with those marriages that were based on little more than a desire to preserve the financial and social position of the upper class. [...] Sickness and affairs were accepted safety valves for an unpleasant marriage; divorce was an unacceptable form of dangerous radicalism.¹

La reine de William Morris est plus à même de déclencher la sympathie du lectorat édouardien, car elle dénonce ouvertement le manque d'intérêt, voire l'abandon de son mari :

[...] I was bought
By Arthur's great name and his little love,
Must I give up for ever then, I thought,

That in which I deemed would ever round me move
Glorifying all things; for a little word,
Scarce ever meant at all, must I now prove

Stone-cold forever? (DG 82-88)

William Morris essaye de comprendre le comportement de l'héroïne que la société qualifie de fautif. L'emploi de la première personne du singulier reflète l'importance qu'il accorde à la reine. Dans sa version, Guenevere n'a été qu'une monnaie d'échange pour asseoir le prestige d'Arthur. L'adjectif « great » confronté à « little » le réduit à un être mesquin. Guenevere refuse de prendre acte d'un consentement marital décrit par ce même adjectif. Un mariage arrangé la prive injustement de l'amour, un sentiment auquel tout être aspire².

¹ Buckley, « The Family and the Role of Women », 139. On pense ici plus particulièrement à la tétralogie de Ford Madox Ford, *Parade's End* (1924-1928), qui se déroule peu avant et après la Première Guerre mondiale. Son héros, Christopher Tietjens, refuse de divorcer pour sauver les apparences en dépit de l'infidélité notoire de son épouse.

² D'ailleurs, Jessie M. King orchestre sa séquence visuelle de « The Defence of Guenevere » sur le thème de l'emprisonnement d'une épouse qui se meurt progressivement de solitude. Dans un premier temps « That wall of stone, / That shut the flowers and trees up with the sky, / And trebled all the beauty » (DG 112-114) présente Guenevere seule, enfermée dans un jardin aux murs imposants. Debout, elle regarde pensivement les fleurs dont elle admire la beauté. Dans « Nor any brings me the sweets flowers that lie / So thick in the gardens » (DG 258-259, fig. 58) expose l'ennui et la solitude qui l'assaillent : « come here to-night, / Or lest the hours will pas most dull and drear » (DG 251-252). Dans cette image, l'héroïne est dans son palais, assise et accoudée au banc qui orne une salle vide et austère. La robe et la rose noires trahissent son désespoir. L'illustration « My maids were all about me » fait référence à la découverte de l'adultère par les ennemis de Lancelot, et poursuit la thématique du déclin physique de la reine, qui s'est évanouie dans son lit : « my head / On Launcelot's breast was being soothed away » (DG 274-275). L'héroïne délaissée ne supporte plus sa condition, à l'instar de la Dame d'Escalot dans la toile de Sidney Harold Meteyard, '*Am Half-Sick of Shadows, Said the Lady of Shalott*' (1913, collection privée). Dans cette peinture, le personnage las s'abandonne dans un fauteuil, les yeux clos. Dans l'illustration de Jessie M. King, Guenevere est presque à l'article de la mort ; ses suivantes lui ont apporté des sels et même un petit crucifix. Lancelot ne parvient pas à la soulager. Il faut alors revenir au frontispice pour connaître la fin de l'histoire. Dans « But stood, / Turn'd sideways, listening », la reine, debout face à ses accusés, se tourne vers Lancelot qui vient la délivrer de cette prison (« The knight who came was Launcelot at good need », DG 295). En s'appuyant sur le dernier vers pour créer la première image du poème, l'illustratrice fait de la reine de William Morris une victime délivrée d'un mariage malheureux par son chevalier servant.

4.2.1.3. *Guinevere, la seconde victime de l'adultère chez Florence Harrison*

De même que la Guenevere de William Morris, la Guinevere d'Alfred Tennyson, pensant qu'elle n'était pas aimée de son mari, n'a pas eu de scrupules à trahir son mari : « He never spake word of reproach to me, / He never had a glimpse of mine untruth, / He cares not for me » (LE 121-123). Les deux reines auraient donc agi sur les mêmes motifs, mais la Guinevere du poète lauréat apparaît plus coupable que l'héroïne de William Morris. L'absence du mari dans le poème « morrissien » introduit une différence considérable. Le roi n'est jamais là, ni pour tenir compagnie à son épouse, ni pour l'accuser, encore moins pour affirmer son amour. Guenevere peut donc pleinement s'afficher en victime puisque le roi est occulté. En revanche, dans les *Idylls*, Arthur, en déclarant son éternel amour, fait comprendre à Guinevere que son erreur de perception n'est pas excusable. Elle aurait dû dépasser son désir pour Lancelot et se hisser à la hauteur du roi qu'elle pensait hautain (« high », G 403). L'idée de hauteur apparaît alors de nouveau dans ses regrets :

[...] my false voluptuous pride, that took
Full easily all impressions from below,
Would not look up, or half-despised the height
To which I would not or could not climb [...]. (G 636-639)

Guinevere est coupable de simple volupté, ce qui apparaît dans « It was their last hour » (FH G2, fig. 39), scène qui laisse voir un baiser échangé avec passion. « We needs must love the highest » (FH G7, fig. 44) restitue donc les violents regrets de la reine. C'est à son tour d'être terrassée par la vérité, seule et abandonnée. Le poids d'une certaine morale est encore présent puisque Guinevere aurait dû, ou pu, se rapprocher de son mari. En dépit d'une sincère compassion envers des époux malheureux à l'époque édouardienne, l'institution du mariage conserve un caractère sacré dans une société qui reste conservatrice¹.

Sans être influencée par le texte de William Morris qu'elle a illustré deux ans après « Guinevere », Florence Harrison propose toutefois de ne pas voir l'épouse infidèle comme une simple traîtresse par le biais de son paratexte. L'artiste, on le sait, montre son héroïne en proie aux scrupules², alors que le poème d'Alfred Tennyson indique que Guinevere ne s'inquiète guère des conséquences de son attitude jusqu'à l'incident de Modred. Le contrepoint loge donc ici *dans* le paratexte. La reine a conscience du mal qu'elle provoque dans la deuxième de couverture (fig. 52). Seule, face à son secret pesant,

¹ Par exemple, aucune loi n'est volontairement prévue pour les enfants illégitimes afin que l'état n'ait pas à porter le poids économique et moral du laisser-aller de certains citoyens. Lewis, *Women and Social Action*, 11.

² Voir p. 168 et suivantes.

elle regarde Camelot. À l'instar de son double « morrissien », Guinevere est une victime de l'amour. En effet, les sentiments que la Guenevere de Morris éprouve pour Lancelot ne la soulagent pas de sa solitude ; pire, ils la rendent malade (« the sick / Sure knowledge things would never be the same », DG 71-72). La Guenevere de William Morris souffre d'un amour qui a tout d'une blessure qu'on lui a infligée¹. Il en est de même pour la Guinevere de Florence Harrison. Sur la couverture de *Guinevere and Other Poems*, deux anges, à la manière de la suivante d'Enid, dévoilent une femme victime d'un amour dévorant symbolisé par les fruits de la passion ornant sa robe, lesquels sont relayés par les feux follets qui l'entourent. Les cœurs enchaînés lestant le cartouche du titre rappellent que sa liaison est une véritable prison, un thème qui se trouve par la suite décliné dans le motif des ronces dans le bandeau du poème (fig. 51 et 55). Florence Harrison affirme que la souffrance de l'adultère n'est pas unilatérale. L'amour qui a frappé la reine est un événement imprévu, donnant une raison supplémentaire tout à fait valable de comprendre comment Guinevere en est arrivée à enfreindre la loi morale. Avant même de feuilleter les pages du poème, le lecteur est donc préparé à étudier le cas d'une héroïne qui a « visuellement » beaucoup en commun avec la Guenevere de Morris.

Guinevere cristallise le paradoxe de l'adultère à l'époque édouardienne, en étant une traîtresse malgré elle. En dépit des défaillances inhérentes au mariage, celui-ci reste un engagement qui se doit d'être respecté presque coûte que coûte. D'un point de vue privé, seul un ménage malheureux sert de circonstance atténuante ; Florence Harrison propose également un impondérable de taille, l'amour inattendu, afin d'alléger la culpabilité de l'héroïne dans une société qui condamne la sexualité féminine comme une perversité, ce que rappelle la morale religieuse.

4.2.2. La religion comme correctif

L'entrée dans les ordres est vécue par Guinevere comme une sentence. Coupable d'un lourd péché, elle trouve son salut et même l'amour dans la religion. L'iconographie développée dans les illustrations témoigne du poids de l'idéologie chrétienne. Toutefois, Eleanor Fortescue Brickdale et Jessie M. King refusent de voir la religion comme une punition : leurs convictions personnelles sont révélatrices d'une autre forme de pratique religieuse mise en image.

4.2.2.1. La religion comme correctif chez Tennyson

De même que la société, l'Église promeut l'image de la femme ange du foyer qui assure la descendance de l'homme². Les deux institutions se rejoignent également sur la

¹ Pearce, *Woman, Image, Text*, 119.

² Powell, *The Edwardian Crisis*, 73.

question de l'adultère féminin perçu comme un péché. Guinevere est transfigurée en Marie-Madeleine et en Mater dolorosa, deux personnages qui lui permettent de se redéfinir auprès d'un époux christique.

Les époux sont égaux devant Dieu face à l'adultère¹. Cependant, le péché de l'épouse est perçu comme plus grave par l'Église parce qu'elle est censée être de nature chaste. Ses écarts de conduite sexuelle la précipitent alors au rang de femme corrompue et perverse². Guinevere prend seulement conscience de cette perspective religieuse après le départ d'Arthur :

[...] He, the King,
Called me polluted: shall I kill myself?
What help in that? I cannot kill my sin
If soul be soul [...]. (G 614-617)

« None with her » (JMK G1F, fig. 24) et « A darkness » (FH G5, fig. 42) montrent une femme échevelée, signe de mœurs légères. Deux autres illustrations, « It was their last hour » (JBS G1F et FH G2, fig. 28 et 39) font également explicitement allusion au péché par l'intermédiaire de vitraux mettant en scène Adam et Ève ainsi que le Jugement Dernier. Qu'il s'agisse d'une société médiévale ou de la société édouardienne, la morale religieuse dicte toujours la conduite des classes supérieures, lesquelles fréquentent assidûment les lieux de culte, car elles restent les garants de la vertu nationale³. Elles sont donc censées être plus réceptives à cette notion de péché. Du reste, la révélation religieuse ne réduit pas Guinevere à une simple pénitente. Elle est transfigurée par l'amour d'un homme exceptionnel et par la religion. Les illustrations s'emparent alors de ce repentir acceptable.

À la différence de la Guenevere de William Morris qui aime toujours Launcelot même après avoir pris le voile (KAT 133-136), la Guinevere d'Alfred Tennyson découvre ses sentiments pour Arthur après son départ : « Is there none / Will tell the King I love him? » (G 645-646). Sur les recommandations de son mari, « so thou purify thy soul, / And so thou lean on our fair father Christ » (G 558-559), elle entre dans les ordres en espérant regagner sa place d'épouse. Guinevere fait-elle volte-face pour Arthur, l'homme, ou pour Arthur, le roi, la figure d'autorité, lorsqu'elle s'exclame : « It was my duty to have loved the highest » (G 652) ? Le conjoint disparaît au profit d'un être supérieur par nature, une divinité. Alfred Tennyson attribue bien des caractéristiques christiques au roi : Arthur ne peut plus toucher Guinevere qu'il pardonne et bénit cependant. Dans « A darkness » (FH G5, fig. 42) sa silhouette abattue répond à celle du

¹ Ann Sumner Holmes, « The Double Standard in the English Divorce Laws, 1857-1923 », *Law & Social Inquiry* 20, n° 2 (1995) : 612.

² *Ibid.*, 606.

³ McCord et Purdue, *British History, 1815-1914*, 514.

Christ crucifié lui faisant face, alors que Guinevere se prosterne à ses pieds telle une postulante prête à épouser le Christ. Alfred Tennyson invite le lecteur à établir des liens entre la reine et Marie-Madeleine, « with her milk-white arms and shadowy hair » (G 413). La souveraine déçue, mais pardonnée pour son manque de chasteté, ne peut plus toucher le roi sur le point de rejoindre le royaume des cieux (le fameux « *Noli me tangere* » d'Arthur) ; mais comme la future sainte, Guinevere va briller dans sa rédemption et sa vénération de l'être perdu. En image, l'héroïne biblique est facilement identifiable pour les Victoriens¹. « Lo! I forgive thee, as eternal God / Forgives », l'illustration victorienne d'Amy Butts² montre Guinevere agenouillée tenant les pieds d'Arthur, comme la prostituée repentie sur le point de laver les pieds de Jésus. Les cheveux lâchés, tête baissée, elle a fait tomber le cerceau qui rappelle sa tiare. Arthur étend les bras en geste de pardon près d'un crucifix niché dans les murs.

Mise à mal par les théories darwiniennes au siècle précédent, par la sécularisation grandissante de la société, puis au début du XX^e siècle par des théories la réduisant à un fait culturel³, l'Église anglicane doit relever le défi de rassembler sa congrégation, de défendre la foi, et y parvient⁴. La fréquentation des lieux de culte, toutes confessions confondues (à l'exception des Méthodistes) est en hausse⁵. Un renouveau religieux s'empare d'une partie du pays par vague à la charnière des deux siècles⁶. Florence Harrison récupère donc les codes iconographiques familiers de Marie-Madeleine pour synthétiser l'hommage à un homme hors du commun et la contrition de l'héroïne. Dans l'illustration finale de « Guinevere » au titre éloquent, « We needs must love the highest » (FH G7, fig. 44), la reine est vêtue d'une légère chemise et arbore une longue chevelure dorée détachée. Elle semble tout droit sortir de l'imagination de Dante Gabriel Rossetti, avec sa toilette médiévale, sa masse de cheveux roux (qui n'est pas sans rappeler ceux d'Elizabeth Siddal, la muse et l'épouse du peintre), son cou de cygne et son visage renversé. Cette impression est d'autant plus flagrante quand on connaît le penchant de Dante Gabriel Rossetti pour les avatars de la femme déçue, qu'il s'agisse d'une figure biblique, littéraire, ou de la prostituée victorienne⁷. Convertie au message d'amour de son époux christique, Guinevere va désormais honorer sa mémoire. L'image est donc conforme aux attentes des moralistes.

¹ Poulson, *The Quest for the Grail*, 217.

² Butts, *Sixteen Illustrations to the Idylls of the King*.

³ Initialement publié en 1890 par Macmillan et enrichi de plusieurs volumes entre 1900 et 1915, *The Golden Bough* de James Frazer décrit le parcours d'une civilisation accomplie à travers ses croyances, d'abord primitives (car fondées sur la magie), puis reposant sur la religion et enfin sur la science. La croyance religieuse n'est donc qu'un stade intermédiaire d'une société sur la voie du progrès.

⁴ Roy Hattersley, *The Edwardians* ([London : Little, Brown, 2004] London : Abacus, 2006), 369.

⁵ *Ibid.*, 370.

⁶ McCord et Purdue, *British History, 1815-1914*, 515.

⁷ Marsh, *Pre-Raphaelite Women*, 89.

John Byam Shaw propose une seconde héroïne biblique pour symboliser le passage à la postérité de Guinevere. « There, an Abbess » (JBS G4) pourrait tout à fait s'appréhender comme une Mater dolorosa. La reine, désormais abbesse, brille par ses actes, son attitude exemplaire et sa stature (G 687-688). Elle acquiert une forme de gloire en étant non plus l'amante qui se cache dans le frontispice, mais l'abbesse prestigieuse d'une communauté vertueuse. Le portrait est tout en tension. Il rappelle aussi bien la honte qu'elle porte sur elle (« mine will ever be a name of scorn », G 622) que sa stature et sa piété. Son profil pourrait se trouver sur une pièce de monnaie : elle est passée de figure clandestine à celle d'autorité, prenant ainsi le relais d'Arthur. Elle n'a, dirait-on, cessé de verser des larmes depuis le départ de son dieu, d'où son visage particulièrement marqué. Le crucifix accroché en hauteur derrière elle confirme cette perception. Elle pleure la figure christique, le fils plutôt que le mari. Curieusement, Guinevere apparaît comme un personnage plus humain que le roi par ce biais. C'est d'ailleurs bien cette impression qui est quelque peu dérangeante pour John Rosenberg. Arthur ne se détache pas de son aura « semi-divine » même s'il apparaît comme un personnage blessé, si bien qu'il ne parvient pas tout à fait à émouvoir le lecteur¹. Ce dernier, auparavant confronté à un personnage éthéré, méditatif ou lointain, ne peut être convaincu par sa déclaration d'amour. Arthur n'est parfois qu'une présence fugace, énigmatique, qui quitte la scène ou reste muet devant une situation qui lui semble troublante : lorsque Vivien tente de le séduire (« the King / Had gazed upon her blankly and gone by », MV 158-159) et lorsque Lancelot décline sa participation au tournoi (« and the King / Glanced first at [Lancelot], then [Guinevere], and went his way », LE 94-95). Dans cette illustration, Guinevere devient l'héroïne malheureuse. Une question subsiste cependant : malgré ses déclarations, aurait-elle pu se hisser au niveau de ce roi ? Si le poids de la morale religieuse édouardienne fait toujours de Guinevere une femme charnelle, les illustrations défendent un personnage fait de chair et de sang, tout aussi, voire plus émouvant dans sa contrition qu'Arthur dans sa disparition.

4.2.2.2. Le soulagement des âmes dans les images

Le poids d'une culpabilité judéo-chrétienne présente dans le texte est bel et bien transposé en image. Pourtant, motivées par leurs propres croyances, Eleanor Fortescue Brickdale et Jessie M. King véhiculent d'autres valeurs chrétiennes en présentant un visage apaisé de l'épouse devenue religieuse.

Une différence de taille entre les deux reines réside dans la perception de leur rachat. Rebecca Cochran note que dans « King Arthur's Tomb » de William Morris,

¹ Rosenberg, *The Fall of Camelot*, 127-28.

Guenevere se repent non par culpabilité mais par crainte de l'enfer¹. Elle est déchirée entre le salut de son âme et ses sentiments : « If even I go to hell, I cannot choose / But love you, Christ, yea, though I cannot keep / From loving Launcelot » (KAT 173-175). Guenevere entre dans les ordres sans conviction, mue par le besoin de sauver son âme. Elle ne trouve pas d'apaisement dans sa condition, ce que Launcelot remarque : « Yea, she is mad: thy heavy law, O lord, / Is very tight about her now, and grips / Her poor heart » (KAT 198-200). À l'inverse, la Guenevere d'Alfred Tennyson prend le voile dans l'intention de se racheter et ainsi reconquérir son mari, mais de même que pour son double « morrissien », son entrée dans les ordres est vécue comme un acte de contrition sévère : « shut me round with narrowing nunnery-walls » (G 665).

Eleanor Fortescue Brickdale rejette l'idée de voir la conversion de l'héroïne comme la réclusion d'une criminelle, ce que l'on avait déjà repéré précédemment². Cette prise de position s'explique peut-être par les convictions d'une femme croyante et pratiquante. Ses productions religieuses constituent une part non négligeable de son œuvre. Aux côtés de livres illustrés comme *The Story of Saint Elizabeth of Hungary* (1912), on recense la conception de vitraux dès 1912 et de monuments aux morts après la guerre, ainsi que l'exécution de plusieurs retables³. En outre, l'artiste fit don de certaines de ses pièces à l'Église⁴. La religion a aussi pour but d'apporter du réconfort et de soutenir les âmes en détresse, un point de vue qui transparaît dans « The sombre close » (EFB G6, fig. 37). Comme Barbara Tapa Lupack et Alan Lupack le remarquent, Guenevere continue d'exister au couvent ; elle va distribuer du pain, symbole de vie, mais on hésitera à s'accorder sur l'atténuation de l'élément religieux au profit du miracle de la vie que les deux critiques perçoivent⁵. On avancera l'idée que la religion joue un rôle salutaire sur la reine. Elle n'est certainement pas emmurée dans sa cellule, à la différence de l'abbesse de John Byam Shaw (JBS G4, fig. 31). Bien que son horizon se limite désormais au couvent, elle passe sans crainte devant la croix au centre du cloître. C'est d'ailleurs vers la sortie qu'elle se dirige pour aller distribuer les vivres. Elle reste au contact du monde, et même du monde vivant, en passant près du jardin du cloître pour aller apporter du pain aux plus pauvres. La lumière tombe sur elle, se reflétant sur sa main, son visage et sa guimpe immaculée. Son visage est à la fois grave et serein : elle aborde le Jugement Dernier avec confiance, car ce juge suprême ne doit pas être redouté. Cette vision apaisée de la vie religieuse contredit la reine, et rejoint la position du

¹ Cochran, « William Morris: Arthurian Innovator », 90.

² Voir à ce propos 2.2.3.2. Eleanor Fortescue Brickdale : la célébration des personnages plutôt que l'accusation de faute, p. 206.

³ Nunn, *A Pre-Raphaelite Journey*, 25, 28 et 29.

⁴ Jan Marsh et Pamela Gerrish Nunn, *Pre-Raphaelite Women Artists* (London : Thames and Hudson, 1998), 152.

⁵ Lupack et Lupack, *Illustrating Camelot*, 135.

narrateur, qui, pour rappel, est la voix la plus empathique envers l'héroïne. Ainsi, il indique que Guinevere a trouvé le repos éternel dans l'ultime vers déterminant du récit, « where beyond these voices there is peace » (G 692). En dépit de ses actes, Guinevere est parvenue à sauver son âme.

Jessie M. King prend la défense de Guinevere, non parce qu'elle refuse le sermon condescendant d'Arthur, mais parce qu'elle rejette toute forme de confrontation en guise de conclusion à une histoire d'amour, aussi désastreuse soit-elle. Ses croyances sont synonymes de compassion et teintées de magie. De même qu'Eleanor Fortescue Brickdale, l'illustratrice écossaise fait partie de ces personnes pour qui la religion ne s'exprime pas uniquement à travers le culte ou les associations de bienfaisance. Comme le font remarquer Norman McCord et Bill Purdue, la religion est aussi une affaire personnelle¹. Fille de pasteur, Jessie M. King ne peut être qu'au fait des pratiques et des textes religieux ; mais sa foi s'exprime sous forme d'expériences mystiques², qui transparaissent dans ses illustrations évoquant la religion.

Pour elle, le réconfort et la réconciliation doivent triompher de l'animosité, en particulier dans un couple. Ainsi, les illustrations de « Guinevere » et de « King Arthur's Tomb » ont un point commun notoire : une ultime réunion dans une atmosphère religieuse certes lourde mais propice à l'apaisement. Dans le cas de l'idylle, Guinevere en larmes (JMK G1F, fig. 24) s'apaise lorsque le roi lui offre son pardon et reprend contact physique avec elle dans « Golden Hair » (JMK G3, fig. 26). Ce contrepoint que l'on sait déterminant n'est pas une rébellion envers un texte moralisateur. En effet, on retrouve une divergence similaire dans « He did not hear her coming as he lay » (fig. 60), qui reconstitue la dernière entrevue des amants sur la tombe du roi, imaginée par William Morris. Dans « King Arthur's Tomb », la reine cherche à sauver l'âme de son amant en lui faisant prendre conscience que leur trahison a dépassé leur amour. Elle s'insurge donc à la vue de Launcelot endormi sur la tombe du roi trahi : « Well done! To pray / For Arthur, my dear lord, the greatest king / That ever lived » (KAT 188-190). La reine est la figure centrale de l'image ; sa silhouette noire imposante, de profil, s'inscrit dans une croix d'épines qui surgit derrière elle. Ce signe fait explicitement référence à la douleur de l'adultère qui la torture. Launcelot est assis au pied du gisant qu'il enlace. C'est une image de deuil : le recueillement du chevalier, le mort presque encore vivant (car hormis son auréole, rien ne le différencie vraiment de son frère d'armes), la grande silhouette sombre de la reine tenant un chapelet, et pour finir, le vol d'oiseaux noirs dans l'angle

¹ « Many individuals in many different social contexts were guided in their conduct by personal religious faith ». Les auteurs citent en exemple le prospère T.H. Bainbridge, qui cherche à encourager l'esprit de fraternité chrétienne entre ses employés et qui, malade, confie dans son journal espérer le salut de son âme. McCord et Purdue, *British History, 1815-1914*, 515.

² White, *The Enchanted World of Jessie M. King*, 18.

supérieur gauche, qui suggère l'âme rejoignant le ciel. L'image respecte la bienséance religieuse. Face à leur victime, les deux amants accablés doivent expier leur faute.

Toutefois, plutôt que de l'accabler, Jessie M. King montre que la Guenevere de William Morris va consoler Launcelot en portant la main à son épaule, de même que le roi Arthur d'Alfred Tennyson prend une mèche de cheveux de la reine dans « Golden Hair » (JMK G3, fig. 26). Dans l'illustration de « King Arthur's Tomb », cette mise en scène est un contrepoint flagrant au texte, puisque la reine de William Morris poursuit ses accusations à l'encontre de son ancien amant (« fair Launcelot! / Fair serpent mark'd with V upon the head ! », KAT 209-210) au point qu'il s'effondre (« Now I have slain him », KAT 388). La reine de Jessie M. King, au contraire, va aider le chevalier à se relever grâce à la religion. D'ailleurs, Guenevere porte un halo, indiquant qu'elle est sur le chemin de la rédemption.

Les étoiles sont un motif récurrent lorsqu'il est question de religion dans ses illustrations. Elles transforment la compassion et l'amour chrétien en une expérience magique. Dans la page de titre consacrée à « King Arthur's Tomb » (fig. 59), la reine et le roi sont tous les deux auréolés d'étoiles. Un cierge à la main, Guenevere veille désormais sur la tombe de son mari. Toute de blanc vêtue, sa silhouette est contenue dans une spirale d'étoiles. On retrouve le flot de lumière céleste dans « None with her » (JMK G1F, fig. 24). Certes, Guenevere n'est pas coiffée de cette fameuse auréole, mais elle est accompagnée d'une novice qui est présentée sous son meilleur jour. Cette dernière ne condamne pas Guenevere, mais chante et reconforte la reine qui se trouve sous un flot de lumière étoilé.

Guenevere a perdu un mari, mais elle a gagné une spiritualité tout à fait louable dans les illustrations de nos illustrateurs. Elle n'a rien à voir avec le personnage dépeint par Aubrey Beardsley dans « How Queen Guenever [*sic*] Made Her a Nun »¹. Ce portrait d'un artiste iconoclaste fait voler en éclat l'imagerie arthurienne de la reine contrite². La souveraine est penchée sur une bible dans un jardin monacal qui a plutôt des allures de forêt. Son petit visage, qui ne communique aucune tristesse ou aucun repentir, est noyé dans une tenue noire qui rappelle la silhouette d'un oiseau, peut-être un corbeau. Elle ressemble indubitablement plus à une sorcière consultant un grimoire qu'à une femme cherchant son salut dans les Saintes Écritures. Cette image mit peut-être mal à l'aise certains Britanniques qui virent en Guenevere une femme défiant encore les hommes.

¹ Malory, *Le Morte Darthur* [1485], illustré par Aubrey Beardsley.

² Chez Malory, le repentir de la reine est sincère : « for as well as I have loved thee, mine heart will not serve me to see thee, for through thee and me is the flower of kings and knights destroyed ». Livre XXI, chap. 9. Malory, *Le Morte D'Arthur*, 2:523.

4.2.3. Une rébellion justifiée contre la justice des hommes

L'adultère est une question de droit public, car Guinevere et Guenevere sont face à la justice pour avoir failli dans leur rôle de souveraine et d'épouse¹. La reine de William Morris est traduite devant une cour dans laquelle Gawaine fait office de procureur, tandis que celle d'Alfred Tennyson encourt la mort, peine commuée en bannissement. Contrairement à la Guenevere de William Morris, qui se rebelle contre la loi patriarcale, la Guinevere du poète lauréat, condamnée par son mari, accepte la sentence. Pourtant cette dernière est défendue par ses illustratrices. Pour comprendre leurs motivations et leur stratégie, il faut d'abord revenir sur le cas de la reine de William Morris. Le développement d'illustrations consacrées à cette héroïne coïncide avec les revendications croissantes pour une justice plus égalitaire à l'égard de la femme. La différence de stature entre les deux souveraines est flagrante : on retrouve dans les illustrations édouardiennes de « Guinevere » l'imagerie d'une condamnation toujours en vigueur au début du siècle. Toutefois, Eleanor Fortescue Brickdale imagine une héroïne qui n'a pas à répondre à la justice des hommes.

4.2.3.1. Un monde d'hommes

Le féminisme prend forme en Grande-Bretagne à la charnière des XIX^e et XX^e siècles. Par son attitude rebelle, la Guenevere de William Morris est le personnage arthurien le plus apte à évoquer le statut inégal de la femme. Les illustrations qui la représentent apparaissent justement à une période de revendications ; elles retiennent d'elle la femme affranchie d'une justice masculine défaillante et tyrannique.

En 1858, Guenevere, l'héroïne de William Morris, est un personnage hors norme dans la poésie victorienne. Elle n'a rien de l'ange du foyer modeste et discret. Elle évoque sa beauté pour étayer sa défense (« upon my beauty », « being so beautiful », DG 120 et 224) et lève la voix contre ses juges (DG 49-52). La coupable se montre rebelle en refusant de poursuivre son témoignage : « By God! I will not tell you more today, / Judge any way you will—what matters it? » (DG 277-278). En conservant ses secrets, elle échappe à l'emprise masculine. En d'autres termes, Guenevere fait voler en éclat de nombreux clichés féminins victoriens ; mieux encore, William Morris innove en donnant la parole à une femme face à un jury silencieux². Pour Florence Boos, elle est un exemple

¹ D'ailleurs, le terme de « co-respondent » utilisé par Algernon Charles Swinburne pour décrire Lancelot est celui employé dans le domaine légal lors d'une procédure de divorce : « [...] Mr. Tennyson has lowered the note and deformed the outline of the Arthurian story, by reducing Arthur to the level of a wittol, Guenevere to the level of a woman of intrigue, and Launcelot to the level of a 'co-respondent.' Treated as he has treated it, the story is rather a case for the divorce-court than for poetry. » Swinburne, *Under the Microscope*, 36.

² Bruckmuller-Genlot, *Les Préraphaélites*, 277.

de résistance¹. On comprend pourquoi, à la différence des *Idylls*, la publication des poèmes arthuriens de William Morris n'a pas été immédiatement suivie de transpositions visuelles. Il propose une vision peu orthodoxe d'un monde médiéval et d'une héroïne fautive par tradition. La situation est évidemment différente à la fin du XIX^e siècle. L'artiste polyvalent, initiateur et défenseur du mouvement *Arts and Crafts*, devient un écrivain réputé (notamment grâce à *The Earthly Paradise*), dont le nom est évoqué pour le poste de poète lauréat à la mort d'Alfred Tennyson en 1892². C'est aussi durant cette ultime décennie que sont publiées les premières illustrations de *The Defence of Guenevere and Other Poems*, et plus particulièrement celles de son héroïne arthurienne. « Nevertheless you, O Sir Gawaine, lie, / Whatever happened on through all those years, / God knows I speak truth, saying that you lie » par Sidney Harold Meteyard paraît dans la revue *The Quest* en 1895, un an avant la mort du poète. Il faut toutefois attendre l'édition de John Lane pour que le recueil soit enfin illustré dans son intégralité en 1904 par Jessie M. King³. Vient ensuite l'ouvrage de Florence Harrison, le dernier livre illustré contenant l'intégralité des poèmes contenus dans le recueil⁴. Si ces publications tiennent très certainement de l'hommage à l'auteur disparu, tout porterait à croire que la mise en image tardive d'une femme atypique et contestataire soit aussi à replacer dans le contexte des revendications féminines et féministes entre 1890 et la fin de la période édouardienne.

Déjà dénoncé dans *Vindication of the Rights of Women* (1792) de Mary Wollstonecraft, le statut inférieur de la femme est à nouveau évoqué en 1869 dans *The Subjection of Women*, l'essai de John Stuart Mill qui, deux ans auparavant, avait échoué dans sa tentative d'inclure les femmes dans la *Reform Act* de 1867 révisant l'accès au suffrage. Néanmoins, « l'autre moitié » est, on le sait déjà, progressivement reconnue politiquement et légalement, avec la création de branches féminines dans les partis politiques majoritaires et la reconnaissance des droits de l'épouse. En parallèle, les contribuables femmes obtiennent le droit de vote aux élections locales (grâce au *Municipal Franchise Act* de 1869 et au *Local Government Act* de 1894) si bien qu'au début du siècle, elles sont un million à pouvoir s'exprimer par le vote. L'égalité est pourtant loin d'être atteinte. Comme le dit Paul Thompson, c'est encore un « monde d'hommes » fait par et pour les hommes à tous les égards⁵. La représentation citoyenne de la femme n'est pas satisfaisante. En 1897, une motion en faveur du droit de vote est

¹ « Morris's rare combination of anti-puritanism, contempt for hypocrisy, and temperamental identification with victims of oppression helped him create one of the century's better vindications of a heroine's right of self-determination. » Florence S. Boos, « Justice and Vindication in William Morris's 'The Defence of Guenevere' », in *King Arthur through the Ages*, éd. par Valerie M. Lagorio et Mildred Leake Day, vol. 2 (New York : Garland, 1990), 102.

² MacCarthy, *William Morris*, 632.

³ Coupé, *Illustrated Editions of the Works of William Morris in English*, 33.

⁴ *Ibid.*, 51.

⁵ Thompson, *The Edwardians*, 52.

adoptée par la Chambre des Communes ; les *National Union of Women's Suffrage Societies* (NUWSS) présidées par Millicent Garrett Fawcett voient le jour, suivies quelques années plus tard par la plus radicale *Woman's Social Political Union* (WSPU) d'Emmeline Pankhurst en 1903. Les mouvements féministes sont désormais en marche et se font connaître par des actions de plus en plus spectaculaires. Aussi, Guenevere devient une héroïne acceptable, car son franc-parler et ses idéaux sont aussi ceux de femmes désireuses de remettre en question la société dans laquelle elles évoluent.

Guenevere ne cherche pas à cacher sa faute, établie selon la loi des hommes : « God wot I ought to say, I have done ill, / And pray you all forgiveness heartily ! » (DG 13-15). Sa défense ne repose pas sur les actes, car elle admet sans retenue sa relation avec le chevalier. En revanche, elle refuse de jouer le rôle que Gawaine et ses autres juges lui ont attribué¹. Son comportement ne relève pas d'une trahison abjecte, car jamais sa relation n'a eu pour objectif de mettre en péril la royauté : « God knows I speak truth, saying that you lie » (DG 144). La vérité et le mensonge sont au cœur de sa dialectique : Gawaine est à son tour accusé de mensonges. Cette allégation devient le refrain qui rythme sa défense (DG 48, 144, 285). La reine demande des preuves aux accusations qu'il profère (DG 167) et lui fait remarquer l'absurdité de la loi : « is there any law / To make a queen say why some spots of red / Lie on her coverlet? » (DG 174-176). Ainsi, en revendiquant ses amours et en rejetant la justice des hommes, Guenevere arrive à point nommé pour devenir la mascotte d'une féminité désireuse de s'affranchir du système patriarcal.

Sydney Harold Meteyard, Florence Harrison et Jessie M. King ont illustré la défense de cette reine. Tous montrent une femme prête à affronter une assemblée patriarcale qui lui est hostile. Ces images sont inédites dans l'imagerie arthurienne. Chez Sidney Harold Meteyard (1895), la reine debout tient tête à Gawaine lisant les chefs d'accusation. Elle est entourée d'hommes antipathiques qui médissent sur elle et sont même prêts à l'exécuter sur le champ : une épée pendue à la table où sont assis les jurés est dirigée vers la coupable. Florence Harrison montre l'accusée se confronter à ses jurés d'égal à égal dans « Nevertheless you, O Sir Gauwaine, lie » (fig. 62). Dans cette illustration en noir et blanc, Guenevere se tient sur la gauche ; sa silhouette blanche se détache de la foule spectatrice et de ses juges. Gawaine, l'air peu commode, marque son antagonisme par sa silhouette sombre placée à droite de l'image. Il est habillé en gentilhomme, suggérant que l'affaire relève du droit civil. La stature de Guenevere est égale à celle de son accusateur, et sa tenue ample, qui ne laisse deviner aucune forme, relègue la femme sensuelle au profit de l'avocate. De même, dans le bandeau de « The

¹ Laura Struve, « The Public Life and Private Desires of Women in William Morris's 'The Defence of Guenevere' », *Arthuriana* 6, n° 3 (1996) : 22.

Defence of Guenevere » illustré par Florence Harrison (fig. 61), la reine se tient debout, prête à affronter ses accusateurs. Libre de ses mouvements, elle se différencie de la Guinevere d'Alfred Tennyson, représentée prisonnière de son amour dans le bandeau de « Guinevere » (fig. 55). Chez Jessie M. King, l'illustration « She threw her wet hair backward from her brow » (fig. 57) expose une héroïne expressive qui communique sa souffrance la tête baissée, la main portée à sa joue, « As though she had had there a shameful blow » (DG 4). Les juges, dessinés les uns au-dessus des autres, apparaissent en arrière-plan, en armures, comme pour combattre le mal, mais la situation est sur le point de se renverser. L'héroïne malmenée envahit l'image par son imposante silhouette blanche qui dépasse celle de juges presque en miniature. La Guenevere de William Morris est une femme imposante même dans l'adversité.

À sa parution, le poème de William Morris propose une image de la féminité iconoclaste mais aussi romantique, qui s'avère être dans l'air du temps à l'époque édouardienne ; mais de la même manière, l'idylle d'Alfred Tennyson l'est à plusieurs titres. Elle véhicule des valeurs morales qui restent encore la norme.

4.2.3.2. Guinevere la coupable

La sentence proférée à l'encontre de Guinevere, sévère et sans appel, est un curieux amalgame de justice médiévale et victorienne. La reine a échappé au bûcher, « the doom of treason and the flaming death » (G 535), mais aussi au bannissement en acceptant de finir ses jours en pénitence dans un couvent. Alors que « The Defence of Guenevere » et ses illustrations évoquent la lutte contre le pouvoir patriarcal, « Guinevere » et ses transpositions suggèrent la soumission. L'image d'une reine qui accepte sa condamnation fait partie d'une imagerie résistant au courant progressiste.

En guise d'introduction à son discours, Arthur déclare à Guinevere qu'elle a failli dans son rôle de fille et de mère : « Liest thou here so low, the child of one / I honoured, happy, dead before thy sin? / Well is it that no child is born of thee » (G 419-421). Le nom « child », employé pour d'abord désigner la reine ainsi que la descendance qu'elle n'a pas eue, appartient à la rhétorique patriarcale « fille de/mère de » tant dénoncée par Cicely Hamilton. Arthur poursuit en déclarant que Guinevere a avant tout échoué dans son rôle d'épouse :

I hold that man the worst of public foes
Who either for his own or children's sake,
To save his blood from scandal, lets the wife
Whom he knows false, abide and rule the house:
For being through his cowardice allowed
Her station [...]. (G 509-514)

Sa perception du foyer est éminemment victorienne : c'est encore et toujours le sanctuaire où règne l'épouse (« abide and rule », « station »). Dans cet extrait, Arthur prend ses

distances avec son cas personnel. Il se place à un niveau supérieur, celui d'un juge, car il réaffirme la place de l'époux en tant que garant de l'ordre public. Il va de son honneur et de la sûreté de la nation de répudier une femme « fausse », c'est-à-dire infidèle, perfide et souillée. Un homme complaisant est un ennemi de la nation, « the worst of public foes », un lâche complice de son épouse qui pervertit le noyau social primaire qu'est la famille. Mettre à mal la première des relations de confiance, qui plus est la plus intime, c'est laisser la porte ouverte à d'autres trahisons. Il n'y a alors qu'une solution très victorienne, aussi radicale soit-elle, répudier la femme adultère. Le célèbre triptyche d'Augustus Egg, *Past and Present* (1858, Tate Gallery) met en image la déchéance sociale d'une bourgeoise infidèle. Dans une maison cossue, le mari, abasourdi par une lettre dénonciatrice, ne regarde même pas son épouse qui implore son pardon, consciente du sort qui l'attend. Chassée de la maison, elle vit sous les ponts avec son enfant illégitime ; mais aucun membre de la famille n'en sort indemne, ce qui rend la solution très contestable : les deux enfants du couple vivent désormais dans des conditions plus précaires. Elles ont non seulement perdu leur mère, mais aussi leur père, probablement mort de chagrin. Dans ce cas précis, le comportement volage d'une femme a brisé le destin de plusieurs personnes (incluant le sien). L'adultère, surtout s'il provient de la femme, est considéré comme une faute impardonnable, ce qui est bien l'avis de la novice : « she is woman, whose disloyal life / Hath wrought confusion in the Table Round » (G 217-218). En pratique toutefois, ni le bannissement, ni le divorce ne s'annoncent comme des solutions viables à l'époque victorienne et édouardienne, qui repose avant tout sur l'art d'éviter le scandale et le divorce, ce que rappelle Susan Buckley¹. Les apparences sont donc plus fortes que l'idéologie du foyer synonyme de sanctuaire.

« The King's Farewell »² de Gustave Doré rappelle fortuitement le premier tableau qui compose le triptyche d'Augustus Egg. L'image de l'illustrateur français montre l'ultime rencontre entre la reine et son époux. Dans l'immensité d'un cloître désert, Guinevere, pieds nus, les cheveux détachés, est prostrée de tout son long aux pieds de son mari, un vénérable patriarche lumineux qui ne peut qu'observer avec consternation son épouse déçue, l'ombre d'elle-même. L'image rappelle que l'adultère d'une reine à l'époque médiévale est un crime de haute trahison passible de la peine capitale. Le châtiment énoncé, le bûcher, est cohérent avec le crime, puisqu'il est aussi réservé à l'être de sexe féminin le plus puissant et le plus malveillant de la culture populaire, encore et toujours la sorcière. Par ailleurs, le pardon accordé par Arthur n'est pas seulement une preuve d'amour. Il est aussi un rituel de majesté qui grandit le monarque. En pardonnant

¹ Buckley, « The Family and the Role of Women », 139.

² Tennyson, *Guinevere* [1859], illustré par Gustave Doré.

aux rebelles, le roi lave l'affront qu'il a subi, car Guinevere est bien un sujet du roi insoumis. Bien qu'elle n'ait pas cherché à détruire le royaume, la reine est allée à l'encontre de l'ordre patriarcal. D'ailleurs, pour Linda Hughes, l'adultère constitue l'un des maillons d'une forme de résistance féminine dans une société où la femme joue un rôle de subordonnée¹. Lynne Pearce dresse même un parallèle entre le sort de Guinevere et celui de la Dame d'Escalot, la recluse arthurienne ayant trouvé la mort en transgressant l'interdit². La brodeuse n'avait jamais mis son confinement en question jusqu'à ce qu'elle cesse de regarder le monde à travers un miroir pour voir Lancelot de ses propres yeux. Elle a payé de sa vie l'éveil du désir.

La reine félonne écoute silencieusement la sentence d'Arthur énoncée à huis clos avant de présenter son pardon seule, puis devant une communauté de femmes. Ses remords montrent qu'elle finit par revenir aux valeurs de la société en acceptant la sentence du roi³ : « Blessed the the King, who hath forgiven / My wickedness to him » (G 629-630). En dépit de leur sens caché, « A darkness », « We needs must love the highest » et « Golden Hair » (respectivement FH G5, G7 et JMK G3, fig. 42, 44 et 26) perpétuent cette tradition visuelle. Toutes font état de la soumission de Guinevere à Arthur en tant que roi défenseur de la foi et de la loi. « We needs must love the highest » (FH G7, fig. 44) restitue cette reddition en exposant l'héroïne terrassée, laissée à elle-même à l'instar de l'épouse d'Augustus Egg, regrettant amèrement de ne pas avoir rempli son devoir d'épouse.

Les reines de William Morris et d'Alfred Tennyson, si opposées par nature, deviennent les championnes crédibles du mouvement progressiste et traditionnaliste, un mouvement de balancier caractéristique de la période édouardienne que l'on observera à nouveau à propos de la figure du chevalier.

4.2.3.3. La défense de Guinevere

Lynne Pearce remarque que l'ultime confrontation éprouvante entre les époux orchestrée par Alfred Tennyson n'a pas éveillé chez les disciples du mouvement préraphaélite de réponse en image⁴. Avec leurs illustrations, Florence Harrison et Jessie M. King dérogent à la règle, mais il existe deux raisons à cela. D'une part, les artistes, des professionnelles, s'adaptent à un moment fort de l'ouvrage qu'elles illustrent ; d'autre part, représenter cette scène ne signifie pas qu'elles considèrent l'héroïne comme une

¹ Hughes, « Victors and Victims », 424.

² Lynne Pearce résume le portrait de Guinevere en ces termes, « a woman split apart, and punished for her interpellation by competing and conflicting ideologies ». Pearce, *Woman, Image, Text*, 114.

³ Sylvia, « Sexual Politics », 27.

⁴ « Despite their evident penchant for passivity, sickness and dementia, the humiliation Guinevere suffers as she grovels at Arthur's feet—though graphic, has elicited no visual response of which I am aware. » Pearce, *Woman, Image, Text*, 124.

simple traîtresse. Bien évidemment, les illustrateurs de « Guinevere » peuvent difficilement échapper à la condamnation de la reine puisqu'elle constitue la trame narrative du poème. Néanmoins, ils savent la nuancer par le biais des épisodes et des personnages à exposer. Bien qu'Eleanor Fortescue Brickdale n'ait jamais illustré les poèmes de William Morris et que Florence Harrison ait exécuté les illustrations de « The Defence of Guenevere » deux ans après *Guinevere and Other Poems*, l'atmosphère de revendication ainsi que leur connaissance probable du poème de William Morris contribuent à remettre en question la culpabilité de la reine tennysonnienne. En d'autres termes, Guenevere se superpose à Guinevere : l'autorité du roi est remise en question, l'amour de la reine est légitimé, si bien que la souveraine d'Alfred Tennyson devient un être aussi singulier que l'héroïne de William Morris.

Aucune des quatre voix de « Guinevere » ne lève entièrement le voile sur l'adultère de la reine. Pareillement à la novice qui ne connaît de l'affaire que ce que son père a bien voulu lui dire, le roi semble ignorer le rôle déterminant joué par Vivien, la seule femme véritablement désireuse de détruire ses idéaux. Par conséquent, les accusations partiales et incomplètes du roi à l'encontre de sa femme peuvent paraître tout à fait contestables. Comme le narrateur compatissant du poème, Eleanor Fortescue Brickdale rappelle l'influence déterminante de la courtisane malveillante en la dépeignant aux côtés de la reine dans « Betwixt her best Enid, and lissome Vivien » (EFB G1, fig. 32). De plus, tout porte à croire que sa reine n'a pas de compte à rendre avec la justice des hommes, ni même d'un homme, tout roi et mari soit-il. Un premier indice a déjà été donné en première partie de cette étude ; l'artiste ne représente pas le père de la novice, le premier détracteur de la reine. De plus, Arthur est absent de la séquence en tant que juge ou mari.

Le personnage de Guinevere n'est pas seulement associé à une iconographie religieuse du péché originel ou du Jugement Dernier, comme le démontre « As in the golden days » (EFB G5, fig. 36). Il s'agit d'un portrait de la femme à l'oiseau, tout autant qu'un *locus amoenus*. La plus belle femme du royaume profite avec ses dames du jardin dans l'enceinte du palais. À l'inverse, on pourrait se faire l'avocat du diable : ne serait-il pas possible de voir là les prémices de la femme traîtresse dans le saint des saints, le palais royal, la résidence des époux, mais aussi et surtout le lieu où s'exerce le pouvoir ? Après tout, la femme à l'oiseau peut aussi se lire comme l'allégorie de la femme volage¹. Aux pieds de la reine se trouve un rosier rouge, un symbole de corruption chez certains auteurs décadents², qui occupe plus de place que le lys blanc, symbole de virginité. D'une

¹ Bruckmuller-Genlot, *Les Préréphaélites*, 137.

² Constance Classen fait ici référence à l'œuvre d'Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1891). Classen, *Worlds of Sense*, 20 et 34.

certaine façon, Guinevere signale déjà son comportement déviant. De même que la femme du potentat, elle va magnétiser non pas tous les hommes du royaume mais un seul, le bras droit militaire d'Arthur, pour engendrer le chaos. C'est toutefois oublier que la reine, à la différence de la sultane, ne joue pas, ni ne manipule son époux symbolisé par le jeu d'échecs dans « The charm » (EFB MV3, fig. 12). C'est bien une colombe blanche qu'elle tient dans sa main, et la rose est également un symbole courant de l'iconographie chrétienne. Autrement dit, l'amour qu'elle porte à Lancelot est sain, authentique sans être blasphematoire, même s'il s'épanouit dans les lieux du pouvoir.

Alors que Florence Harrison fait de Guinevere une victime du destin dans le paratexte, Eleanor Fortescue Brickdale la transfigure en héroïne prenant sa vie en main. L'artiste apprécie ce personnage singulier. Dans tout l'ouvrage, l'histoire de la reine bénéficie de six illustrations contre cinq consacrées aux autres idylles. Bien qu'il soit possible que ce choix relève de l'éditeur, l'héroïne est à nouveau dépeinte dans une illustration du *Golden Book of Famous Women*¹, un ouvrage conçu par l'artiste à la demande des *Leicester Galleries* à l'occasion de sa dernière exposition en 1920. Elle fournit une sélection de textes et d'images de femmes célèbres², dont le premier poème arthurien d'Alfred Tennyson, « [Sir Launcelot and] Queen Guinevere: A Fragment ». Il évoque la promenade à cheval des deux amants qui ne se sont pas encore déclarés. Ce qui frappe n'est pas tant l'image de la reine accompagnant le texte, mais sa légende, tirée des vers 376-378 de l'idylle, et *non* du fragment : « Her memory from old habit of the mind / Went slipping back upon the golden days / In which she saw him first, when Launcelot [*sic*] came ». L'artiste revient donc sur un souvenir cher à la reine dans le cadre d'un poème évoquant le désir que suscite Guinevere chez les hommes :

A man had given all other bliss,
And all his wordly worth for this,
To waste his whole heart in one kiss
Upon her perfect lips. (SLQG 42-45)

Intitulée « Guinevere » (fig. 63), l'image de 1920 présente donc un curieux cas d'illustration où un poème se retrouve mis en image par l'intermédiaire d'un autre grâce à leurs points communs, deux êtres qui tombent amoureux, et la description d'une nature luxuriante, d'abord dans l'idylle...

¹ Brickdale, *Golden Book of Famous Women*, illustré par Eleanor Fortescue Brickdale.

² Marsh et Nunn, *Women Artists and the Pre-Raphaelite Movement*, 148.

[...] they,
 Rapt in sweet talk or lively, all on love
 And sport and tilts and pleasure (for the time
 Was maytime, and as yet no sin was dreamed),
 Rode under groves that looked a paradise
 Of blossom, over sheets of hyacinth
 That seemed the heavens upbreking through the earth,
 And on from hill to hill [...]. (G 382-389)

... puis dans le premier poème :

The maiden Spring upon the plain
 Came in a sunlit fall of rain.
 In crystal vapor everywhere
 Blue isles of heaven laugh'd between,
 And far, in forest-deeps unseen,
 The topmost elm-tree gather'd green
 From draughts of balmy air. (SLQG 3-9)

On retrouve la même saison, les fleurs odorantes (les jacinthes et l'air parfumé), le paysage qui s'étale à l'horizon (les collines et la plaine). Plus important, les deux extraits font apparaître la pureté des sentiments et les références au paradis. Dans l'idylle, la reine a la sensation d'être au milieu du jardin d'Eden. Dans le poème antérieur, le paysage est tout en transparence (« cristal vapour », « blue isles of heaven »). Peut-être Alfred Tennyson a-t-il pensé à ce fragment lorsqu'il composa l'idylle des années plus tard ?

En dépit de ce rapprochement, l'illustration soulève plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. Pourquoi l'artiste a-t-elle décidé d'illustrer ce passage dans cet ouvrage plutôt que dans les *Idylls* ? Avait-elle envisagé d'incorporer une image similaire dans l'ouvrage de 1911 mais, faute de place, y a renoncé ? Souhaitait-elle laisser parler la reine dans un rare moment où le lecteur a enfin accès à ses pensées ? Puisque « [Sir Launcelot and] Queen Guinevere: A Fragment » évoque le charme irrésistible de la reine, est-ce un moyen de suggérer que Guinevere est victime de sa beauté ?

Du reste, cette illustration, qui montre Guinevere à l'aube de sa vie, semble répondre à « The sombre close » (EFB G6, fig. 37). L'artiste a su capter la personnalité singulière de la reine. Bien que les deux poèmes mentionnent la présence de son futur amant, Eleanor Fortescue Brickdale se limite à un portrait en pied de la reine. C'est une toute jeune fille aux longs cheveux blonds nattés, portant une somptueuse robe blanche ornée de broderies vertes et dorées, une palette de couleurs que l'on retrouve dans la campagne printanière environnante : elle est le joyau de cette nature. L'héroïne évolue seule dans la campagne et aucun détail ne rappelle la proximité du chevalier. Guinevere présente une autre facette de sa personnalité, une héroïne qui avance seule avec assurance vers son destin. Elle n'est ni la femme d'Arthur, ni l'amante de Lancelot. Cette héroïne indépendante, au regard qui hésite entre inquiétude et défiance, ne pouvait qu'interpeller une artiste tout aussi singulière et remarquable. Eleanor Fortescue Brickdale connaît le

succès jeune en se voyant accorder sa première exposition en 1901. Célibataire, elle pratique librement son art, sans contraintes familiales¹, et voyage régulièrement en Europe. Peut-être l'artiste octroie-t-elle aussi à son personnage un dernier moment de liberté avant d'être rattrapée par les hommes qui détermineront son existence – une thématique qui s'avère, on le verra prochainement, chère à l'artiste.

« Guinevere » et « The Defence of Guenevere » fonctionnent sur une thématique très proche. Alfred Tennyson, préoccupé par le comportement humain, offre des modèles d'hommes (mais surtout de femmes) à suivre ou à éviter, sous l'étiquette « true » et « false ». À l'opposé, « The Defence of Guenevere » démontre que de telles définitions, ou plutôt de telles étiquettes, ne sont pas stables et ne permettent pas d'apprendre l'entière vérité sur une personne. La justice des hommes s'arrête aux faits sans tenir compte de l'origine du crime, sans doute aussi capitale que ce dernier. La norme s'établit de façon arbitraire, ce que la Guenevere de William Morris dénonce à travers la parabole des couleurs. La reine demande à ses juges d'imaginer un ange les sommant de choisir entre deux étoffes, l'une rouge, l'autre bleue. En dépit de sa symbolique, le choix le plus évident, le bleu, la couleur traditionnellement céleste, précipite sa victime en enfer². Nul ne saurait se reposer sur les apparences, les étiquettes ou les croyances populaires. Les illustrateurs de Guinevere, la femme « fausse » parce qu'adultère, n'ont d'autre choix que d'entretenir en apparence l'image d'une femme condamnable, et qui, comme de nombreuses édouardiennes, se soumet à son mari justement parce qu'il est son mari³. Néanmoins, qu'il s'agisse d'un point de vue intime, religieux ou politique, la culpabilité est toujours à juste titre nuancée, signe de l'évolution de la société et des positions tenues par les artistes.

Par sa capacité à inculquer une certaine morale, la poésie d'Alfred Tennyson a régulièrement été mise en image dans les livres destinés au jeune public⁴. « Queen

¹ Elle vécut trente ans avec sa sœur. Nunn, *A Pre-Raphaelite Journey*, 25.

² Ce choix crucial est un passage fondamental du poème illustré par Florence Harrison et Jessie M. King. « 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 » de Florence Harrison, tirée des vers 34-36 de « The Defence of Guenevere », revient sur cette décision arbitraire : un homme qui semble être Gawaine est pris au dépourvu par l'ange imposant (son épée est accrochée au lit). Le choix est d'autant plus ardu que le bleu et le rouge des étoffes se retrouvent dans les plumes de l'ange. Du reste, Jessie M. King s'intéresse moins à la portée de cette démonstration qu'à l'apparition extraordinaire dans « A great God's angel, standing » (DG 28). La puissance de l'être éthéré se révèle par les nuées d'étoiles qui émanent de sa personne. Seul un cœur en flammes à ses pieds rappelle que la passion amoureuse consume les âmes.

³ Ann Sumner Holmes évoque les nombreux cas de femmes qui se refusent à demander le divorce même si elles sont sous le joug d'un mari violent, parce qu'elles sont animées d'un esprit de sacrifice et de tolérance. Holmes, « The Double Standard in the English Divorce Laws, 1857-1923 », 607.

⁴ En revanche, à notre connaissance, il n'existe pas d'édition de *The Defence of Guenevere* destinée au jeune public, peut-être un signe que William Morris véhicule des valeurs considérées comme trop scandaleuses.

Guinever [sic] went to Almesbury, and there she made herself a nun », une illustration de William Henry Margetson tirée de *Legends of King Arthur and His Knights* de Janet Macdonald Clark (1914), montre la reine en religieuse agenouillée près de son pupitre lisant la Bible, le regard hagard, sur le point de pleurer. Derrière elle se trouve un siège curule, symbole du rang de reine qu'elle a tenu avant de chuter. Dans le même esprit, « Yea, Little Maid, for Am I Not Forgiven? », une illustration de Maria Louise Kirk tirée de *The Story of Idylls of the King Adapted from Tennyson with the Original Poem*, dépeint la reine pleurant auprès de la novice juste après le départ d'Arthur. L'image ressemble plus à une confidence entre femmes à la lueur d'une bougie. Guinevere, quittée par son mari, accablée, veut cependant croire au pardon du roi. Dans ces deux exemples, qui évitent la rude confrontation entre les époux, la reine accepte d'expié sa faute. Aucune suggestion de circonstance atténuante ne s'y glisse. L'adultère, d'un point de vue religieux ou public, y est logiquement condamné, pour donner l'exemple. Les ouvrages destinés aux enfants entretiennent donc l'idéologie, toujours prégnante, de cette faute. De la même manière, ils mettent à l'honneur deux modèles masculins et féminins, qui définissent les attitudes attendues pour chaque sexe à l'époque édouardienne, le chevalier et la demoiselle vertueuse, eux aussi pourtant sujets à controverse.

4.3. La femme libre, une vraie menace ?

« You seemed that wave about to break upon me / And sweep me from my hold upon the world, / My use and name and fame » (MV 300-302). Il y a fort à parier que la crainte de Merlin, de perdre son utilité, son nom et sa renommée face à Vivien, résonnerait aux oreilles de tout Édouardien nostalgique d'un passé où la femme ne revendiquait pas sa place dans la gestion patriarcale de la société. L'acceptation graduelle des femmes dans les différents domaines de la sphère publique tout au long du XIX^e siècle ne signifie pas qu'elles sont perçues comme les égales des hommes. Au contraire, la gent masculine éprouve le besoin de réaffirmer sa masculinité synonyme d'autorité, un phénomène dont Linda Zatlín explique la logique :

In levelling their charges against women and using these charges as a basis for systematically depriving women of their rights, men find themselves in the unusual position of having to prove with increasing vigour and rapidly shrinking moral capital they are worthy of their claim to superiority. That is, the legitimacy of their images of themselves depends entirely on pointing a finger at their inferiors. The Victorian definition of masculinity had a symbiotic, even sycophantic, relation to the Victorian definition of femininity, and the masculine image could exist only at women's expense.¹

¹ Zatlín, *Aubrey Beardsley*, 61.

Le chevalier s'avère être le personnage le plus apte à veiller sur le sexe faible. À travers leurs illustrations des *Idylls*, les artistes remettent en question cette philosophie de vie. Le modèle de virilité choisi leur semble tout à fait démodé à une époque où les artistes femmes subissent le poids d'une critique condescendante sur leur pratique artistique. Chez Eleanor Fortescue Brickdale, le savoir et le pouvoir à portée de main « féminine » sont évoqués à travers Elaine et Vivien. Les désirs et choix de vie de ces deux célibataires volontaires se superposent à ceux des femmes contemporaines à l'artiste.

4.3.1. La légitimité du chevalier, modèle de masculinité, remise en cause

Dans les années 1830-1840, le mythe du patriarcat prévaut. L'accession de la jeune Victoria au trône, les tensions religieuses, le chartisme et l'emploi de femmes dans le secteur industriel ravivent le désir d'imposer un modèle masculin et conservateur afin de garantir de la bonne marche du pays¹. Malgré les apparences, le mythe de l'homme fort est ébranlé dans les *Idylls*, qui mettent en scène le pouvoir des femmes et l'impuissance des hommes². Tandis qu'Enid trouble involontairement Geraint, Vivien fait chuter Merlin. Lancelot est gouverné par un amour qui le déshonore et, par la faute d'une épouse trop légère, Arthur voit s'effondrer son idéal de gouvernement. Pour Alfred Tennyson, la femme ne peut être réduite aux rôles subalternes qui lui sont attribués, au risque qu'elle ne se détruise ou ne détruise autrui. Au contraire, elle pourrait avoir une influence bénéfique sur la bonne marche de la société si l'homme lui octroyait davantage de liberté. Le propos est d'actualité dans les années 1900-1910. Comme on va le montrer, l'aura du chevalier n'a jamais été aussi grande. Toutefois, les illustrateurs s'appliquent à démontrer que non seulement le personnage est un modèle dépassé, mais que les héroïnes arthuriennes ont pris le relais.

4.3.1.1. Le garant de l'ordre social ?

À la charnière des XIX^e et XX^e siècles, le royaume est confronté à des difficultés économiques et coloniales, qui font craindre aux Britanniques la fin de leur suprématie sur le monde. Elles ravivent ainsi le souvenir de la faillite d'Arthur, épisode qui est alors régulièrement décliné dans les arts à cette même époque³. Cependant, le chevalier reste un modèle de masculinité en vigueur à l'époque édouardienne, modèle pourtant mis à mal chez John Byam Shaw et Eleanor Fortescue Brickdale.

¹ Shires, « Patriarchy, Dead Men, and Tennyson's *Idylls of the King* », 403.

² *Ibid.*, 408.

³ Mancoff, *The Return of King Arthur*, 132.

De la figure historique de Guillaume le Maréchal, premier comte de Pembroke (1146-1219), aux légendaires membres de la Table ronde, le chevalier britannique exalte un idéal masculin de bravoure et d'efficacité qui stimule l'imagination de Gustave Doré. Outre sa représentation élogieuse de Geraint (pourtant éloignée du poème), l'illustrateur français évoque les prémices de la glorieuse et combative Table ronde dans « The Knights Pursue the Hart with Golden Horns » et « The Knights Carouse » (MV 403-435)¹. Au XIX^e siècle, dans le sillon de la Renaissance gothique, le chevalier connaît un regain de popularité, aussi bien pour ses qualités humaines que pour son rôle d'intermédiaire stratégique dans la bonne marche du pays :

They inspired very large numbers of men of the upper and middle classes with the resolve to think of something other than themselves. [...] They helped keep England free from political rancour and war between the classes. They were inextricably bound up with the concept of a ruling class; but the ruling class which they produced was, on the whole, brave, honest, honourable and self-controlled.²

Comme le résume Mark Girouard, il est désormais du devoir des classes moyennes et supérieures, celles qui détiennent les rênes du pouvoir, de protéger une société prospère, quoiqu'inégalitaire, contre toute forme d'instabilité interne (le chartisme par exemple) ou extérieure (les révolutions de 1848 sur le continent par exemple).

Un demi-siècle plus tard, l'idéal masculin a peu changé. Les hommes des classes moyennes et supérieures se considèrent toujours comme les piliers de la nation³. La montée des impérialismes stimule la volonté anglocentriste de défendre la nation⁴. D'ailleurs, les écoles pour garçons fonctionnent sur le modèle des institutions militaires, afin que leurs élèves gagnent en pugnacité⁵. Le code d'honneur de la chevalerie trouve son expression dans le scoutisme, le mouvement de jeunesse fondé par Robert Baden Powell en 1907. L'illustration qui orne la couverture de *The Young Knights of the Empire* (écrit par ce dernier) est éloquente⁶. Le « scout » est l'avatar de Saint Georges surveillant le dragon. Les barreaux de la cage qui retient le monstre sont gravés d'inscriptions comme « Honour God and the King », « Courtesy », « Purity » ou encore « Do a good turn to somebody every day ». Le discours d'Arthur pourrait tout à fait être le serment de ces petits chevaliers des temps modernes :

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,

¹ Tennyson, *Vivien* [1859], illustré par Gustave Doré.

² Girouard, *The Return to Camelot*, 270.

³ Gray, « The Edwardians », 39.

⁴ Harris, *Private Lives, Public Spirit*, 6.

⁵ Colin Nicolson, « Edwardian England and the Coming of the First World War », in *The Edwardian Age: Conflict and Stability, 1900-1914*, éd. par Alan O'Day (London : Macmillan, 1979), 165.

⁶ Reproduit dans Ortenberg, *In Search of the Holy Grail*, 156.

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 [...]. (G 464-471, nos italiques)

Avoir conscience d'agir en bien et respecter sa parole constituent les deux piliers sacrés du serment. Il est solennellement formulé à travers le chiasme du roi, l'autorité suprême sur terre, et la comparaison avec le Verbe de Dieu (nos italiques). Être chevalier est un état d'esprit qui s'inculque dès le plus jeune âge, à l'heure où l'hégémonie de la Grande-Bretagne est remise en question.

John Byam Shaw et Eleanor Fortescue Brickdale insinuent que le chevalier, cet homme fiable sur lequel la communauté et la faible femme peuvent se reposer, appartient au passé. Dans « It was their last hour » (JBS G1F, fig. 28), Lancelot, l'incarnation de la chevalerie par excellence, n'est plus dans sa prime jeunesse et semble très abattu. Au premier abord, « Yniol's rusted arms » (EFB GE3, fig. 7) vante le code d'honneur de la chevalerie. Sur son imposant destrier, Geraint, lourdement armé, est prêt à en découdre avec Edyrn. Il vole au secours de la famille d'Enid, injustement réduite à la pauvreté. Derrière lui se trouve le château, l'institution qui écrase les opprimés. Dans le poème, le redresseur de torts porte les armes rouillées du comte, mais celles-ci ne l'avilissent pas : « Yniol's rusted arms / Were on his princely person but through these / Princelike his bearing shone » (GE 543-545). Le fer se transforme en or sur la personne prestigieuse du prince. En pratique, c'est un chevalier rouillé qui se présente au lecteur. Sur l'illustration, il paraît bien difficile de se mouvoir dans cette armure. Les jambes rigides, le casque qui semble rendre impossible tout mouvement de la tête, on se demande bien comment Geraint pourra porter assistance à Enid. Le modèle est bel et bien dépassé. Rappelons aussi que Geraint ne tient jamais sur ses pieds : il est confortablement assis dans « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5), abattu dans « They rode » (EFB GE4, fig. 8) et à terre dans « And many past » (EFB GE5, fig. 9). À la fin de la séquence, Geraint a perdu de sa superbe. À terre, il semble avoir été déchu de son trône et de son autorité. Il n'est pas loin d'incarner l'esprit chevaleresque de pacotille dénoncé par Cicely Hamilton :

Modern chivalry, then, has been narrowed down, if not in theory, at any rate in practice, to a code of deferential behaviour affecting such matters and contingencies as the opening of doors, the lifting of hats, and the handing of teacups; but not touching or affecting the pre-eminence or the predominance of man in the more important interests of life.¹

Le personnage invoqué par les Édouardiens est perçu comme un prétexte à asseoir une autorité dont la légitimité est désormais révolue, ce que semble bien suggérer ces deux artistes. Ici, l'image du chevalier est démythifiée.

¹ Hamilton, *Marriage as a Trade*, 130.

4.3.1.2. Le bienfaiteur de ces dames ?

Tandis que les femmes donnent à certains le sentiment qu'elles se virilisent parce qu'elles envahissent la sphère publique masculine, les hommes ne cessent de revendiquer leur masculinité. Comme l'indique Linda Shires, chaque sexe entretient une relation intrinsèque à l'autre régie par un mouvement d'oscillation : « The history of one part of the nineteenth-century gender ideology, that is the history of masculinity as it depends on its relations with femininity, is a history of oscillation¹. » Les illustrations de John Byam Shaw et d'Eleanor Fortescue Brickdale sont le reflet des rôles changeants attribués à chaque sexe. Fruit de son temps, « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5) véhicule une image réprouvée par la société édouardienne, l'homme efféminé. À l'inverse, les illustrations de John Byam Shaw consacrées à Enid rappellent que les femmes sont aussi en mesure d'assurer leur existence sans l'homme viril à leurs côtés.

Plus que l'admiration d'un époux pour sa femme, « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5) aborde la dévirilisation de Geraint, symbolisée par deux sujets mécontents que leur souverain ne se joigne pas à eux pour la chasse. Alfred Tennyson évoque la crainte de l'efféminement à travers l'exemple de Geraint, que le peuple voit comme « a prince whose manhood was all gone / And molten down in mere uxoriousness » (MG 59-60). Cette crainte hante Enid : « how men slur him, saying all his force is / Melted into mere effeminacy » (MG 106-107). L'efféminement est réprouvé par les hommes et les femmes de la société arthurienne, victorienne, mais aussi édouardienne. Il est clairement défini comme contraire à la norme. Cette crainte prend davantage de vigueur à l'ère de la Décadence avec l'apparition du dandy et du *New Man*, l'*alter ego* de la *New Woman*. Talia Schaffer les définit en ces termes : « While New Women were accused of excessive unwomanliness, New Men were condemned for excessive effeminacy; contemporary critics coupled them as the twin extremes of ordinary gender identity². » L'homme esthète complète ce tableau. De même que la femme prend place dans la sphère publique, l'homme investit la sphère privée afin de la diriger selon ses goûts³. De la même manière, Eleanor Fortescue Brickdale représente un Geraint très coquet, confortablement cloîtré dans sa chambre, une image que désapprouve l'opinion publique édouardienne. D'une manière générale, l'idéologie voulant qu'un homme rapporte la paie, tandis que l'épouse s'occupe des enfants et gère le foyer reste le modèle

¹ Shires, « Patriarchy, Dead Men, and Tennyson's *Idylls of the King* », 404.

² Talia Schaffer, *The Forgotten Female Aesthetes: Literary Culture in Late-Victorian England* (Charlottesville : University Press of Virginia, 2000), 19.

³ « The emergence of male artistic professionals in the 1870s constituted a significant historic shift, not only within domestic arts, but also within gendered relations. Just as women moved out into the male-oriented public sphere, demanding employment and education, men were shifting into the female-associated private sphere, re-examining bodies and homes. » *Ibid.*, 85.

dominant¹ : l'homme oisif est mal vu². Plus que jamais, le royaume est en demande de sujets virils et responsables, prêts à faire la guerre ou à tenir leurs engagements.

Le chevalier servant est mis à mal par John Byam Shaw dans « Enid ». Derrière la séquence visuelle qui aboutit sur le rapprochement heureux des époux³ se cache le portrait peu flatteur d'un homme inefficace. Geraint est absent des deux premières illustrations au profit de ses adversaires et d'Enid. Dans les deux dernières images, il apparaît partiellement, relégué à l'arrière-plan, puis blessé dans la pénombre de « Kiss'd her climbing » (JBS GE4, fig. 4). Absent, invisible et physiquement inapte, le chevalier s'affiche comme un modèle défaillant. Enid pourrait tout à fait subsister par ses propres moyens, à l'image des Édouardiennes qui se prennent en charge. La tendance démographique joue en leur faveur et elles ne sont plus perçues comme des fardeaux. Faute de trouver un mari qui les place à l'abri du besoin, les célibataires ont besoin de travailler. L'idée qu'une femme fasse son entrée dans le monde professionnel devient acceptable et même difficilement contestable⁴. « So Enid took his charger » (JBS GE2, fig. 2) montre Enid seule, s'occupant tranquillement du destrier. Dans « In mild obedience » (JBS GE3, fig. 3), elle mène avec maîtrise trois chevaux chargés de trois armures vides. Enid passerait facilement pour le nouveau chevalier des temps modernes, à l'image des femmes qui occupent la sphère publique et défendent les droits de leurs sœurs d'infortune. L'artiste semble donc tourner en dérision le chevalier en montrant que la vie continue sans son intervention. Surtout, ce ne sont ni les talents artistiques, ni le statut de victime, ni la beauté, ni les tenues somptueuses, ni l'amour d'Enid qui sont mis en avant dans ces images. L'artiste se pose en contrepoint de tous les personnages du poème occupés à admirer sa beauté : le mari (MG 9), la mère et le peuple (MG 719-721), Guinevere (MG 17), Doorm (MG 681), mais aussi Limours (GE 330). L'héroïne, qui ne bénéficie jamais d'un portrait suffisamment rapproché pour que le lecteur puisse profiter de sa grâce, est tout simplement affairée et n'a que faire d'être admirée. Elle est occupée à prendre soin du destrier, à faire les provisions, à servir et préparer le repas. Enid a tout de la femme active qui se prend en main, non un objet de contemplation.

Derrière le masque de la respectabilité, les illustrations de ces deux derniers artistes remettent en question la figure du chevalier. S'évertuer à conserver des modèles du passé dans une société que les Édouardiens considèrent moderne n'a plus de sens. Plus

¹ « This essentially middle-class ideology of family respectability was accepted by many members of the working classes as well, so that the pinnacle of satisfaction for the male-head of a working-class family was to be able to boast that his wife did not work (other than housework!) and that his own earnings were sufficient for the family's needs. » Powell, *The Edwardian Crisis*, 73.

² Lewis, *Women and Social Action*, 46.

³ Voir 1.1.2.2. La concrétisation sensuelle du couple chez John Byam Shaw, p. 106.

⁴ Powell, *The Edwardian Crisis*, 70-71.

encore que dans l'œuvre d'Alfred Tennyson, la femme qui s'impose irrésistiblement dans la société n'est pas une invasion, mais un atout pour assurer la vitalité du pays.

4.3.2. Une vision la femme honorable toujours traditionaliste

Lorsqu'il est question de l'émancipation de la femme, chaque avancée idéologique est accompagnée d'un retour en force d'une pensée traditionaliste. Alors même que l'Édouardienne prend davantage d'importance en tant que participante à la vie civique et économique du pays, un courant de pensée diffuse une image plus désirable et plus laudative des qualités naturelles de la femme et de l'ange du foyer. Affirmer le rôle de chaque sexe revient implicitement à réaffirmer une suprématie masculine. En pratique, les illustratrices se voient attribuer l'exercice d'un art féminin et leurs illustrations s'accordent visuellement aux théories traditionalistes remises au goût du jour : l'ange au foyer passif jouit désormais un rôle majeur dans la destinée du royaume.

4.3.2.1. Dictier les qualités d'une « vraie » pratique artistique féminine

À l'époque édouardienne, les arts restent un milieu professionnel synonyme de génie masculin. L'affirmation d'un art féminin, le rapprochement systématique avec un homme, mais aussi l'encouragement à une pratique « inférieure » (ici l'illustration) sont autant de moyens d'affirmer la complémentarité des sexes plutôt que leur égalité.

La critique rédigée par Walter Sparrow à l'occasion de la première exposition d'Eleanor Fortescue Brickdale est particulièrement éclairante sur la perception d'une pratique féminine de l'art. Le discours, pourtant élogieux envers l'artiste, est pétri de stéréotypes. Walter Sparrow se voit en chevalier pour défendre Eleanor Fortescue Brickdale et ses consœurs qui promeuvent un art féminin, affirmant : « they stand in need of pen-knights »¹. En effet, il déplore que les artistes femmes cherchent à viriliser leur production : « There is at the present time very little recognition for any lady of artistic genius who does not aim at becoming *un homme manqué* »². » Atteindre l'égalité en matière de pratique ou de style revient donc à compromettre sa nature. Walter Sparrow défend un art sexué, « a gracious daughter of what men have achieved; charmed with true womanliness, it is complementary to the masculine arts out of which it grew »³. On retrouve dans ses propos tous les éléments du discours patriarcal condescendant : le refus du mélange des genres, la tutelle masculine et la nature féminine tout en délicatesse. Une œuvre réussie possède d'ailleurs les qualités victoriennes attendues, « womanly grace,

¹ Walter Shaw Sparrow, « On Some Watercolour Pictures by Miss Eleanor Fortescue Brickdale », *Studio* 23 (1901) : 33.

² *Ibid.*, 32.

³ *Ibid.*

fancy, waywardness, tenderness, and intuition »¹. Pour finir, Walter Sparrow énonce que les meilleurs guides d'une femme artiste ne sont autres que la nature et son intuition, deux éléments qui entretiennent le cliché de la femme en opposition à l'homme cérébral et cultivé². Autrement dit, en dépit de sa volonté à consacrer le talent de l'artiste, le critique confirme par sa rhétorique qu'il est impossible de mettre les œuvres des hommes et des femmes sur le même plan, celles des femmes restant tributaires de leurs confrères et prédécesseurs. L'artiste est une « dame de génie » (« a lady of real genius » est le titre de son article), non une artiste de génie.

Quand elles ne sont pas les championnes d'un art spécifique à leur sexe (la broderie par exemple), les artistes femmes doivent régulièrement composer avec l'attribution d'une filiation masculine. Par ses dessins à l'encre en noir et blanc, Jessie M. King n'échappe pas à la comparaison avec Aubrey Beardsley, dont elle est supposée être une disciple. Son époux, Ernest Archibald Taylor, prit sa défense dans le *Booklovers' Magazine* : « But the critic who sees in the work of Miss King the same personality as in Beardsley is only a superficial observer, he neither knows the one nor the other³. » La limite entre l'affiliation et l'héritage est parfois ténue. Pamela Gerrish Nunn regrette ainsi que certaines critiques adressées aux femmes préraphaélites mettent en exergue ce qu'elles doivent à leurs maîtres au détriment de leur propre individualité⁴. Dans le cas d'Eleanor Fortescue Brickdale, c'est la rareté avec laquelle elle est mentionnée dans la biographie consacrée à John Byam Shaw rédigée par Rex Vicat Cole qui surprend, lorsque l'on sait que l'artiste fut sa camarade, sa collègue et son amie⁵. De la même façon, Pamela Gerrish Nunn remarque que son implication au sein de l'école fondée par John Byam Shaw a été occultée dans les documents évoquant l'établissement⁶. Enfin, être une artiste mariée signifie aussi être « la femme de » au XX^e siècle. Une nouvelle fois, le cas de l'artiste écossaise est édifiant. L'auteur de la rubrique nécrologique qui lui est consacrée indique que Jessie M. King fut « l'épouse du peintre E.A. Taylor »⁷. Avec un tel commentaire, c'est tout simplement sa carrière nationale et internationale qui est jetée

¹ *Ibid.*, 34.

² Le critique d'art déclare : « her best guides in art were Nature and her own intuitive delight in the best work ». *Ibid.*, 38.

³ Taylor, « Miss Jessie M. King », 41.

⁴ Pamela Gerrish Nunn, « A Pre-Raphaelite Sisterhood? », in *Pre-Raphaelite Women Artists*, par Pamela Gerrish Nunn et Jan Marsh (New York : Thames and Hudson, 1999), 90.

⁵ L'auteur la cite simplement pour son commentaire élogieux de la toile *The Queen of Hearts*. Cole, *The Art and Life of Byam Shaw*, 68.

⁶ Nunn, *A Pre-Raphaelite Journey*, 25.

⁷ White, *Guide to the Printed Work of Jessie M. King*, 10.

aux oubliettes. Depuis, les études consacrées à cette artiste ont réhabilité sa place en tant qu'illustratrice de premier rang au début du XX^e siècle¹.

L'illustration a été un formidable tremplin pour les femmes souhaitant se lancer dans les arts, mais leur reconnaissance dans cette spécialité a aussi été à double tranchant. Si faire carrière dans l'illustration est tout à fait acceptable, c'est aussi parce que la technique peut se pratiquer à la maison et ne requiert pas nécessairement de studio, alors synonyme d'indépendance familiale et de professionnalisme. De plus, elle reste moins prestigieuse que la peinture à l'huile ou la sculpture. Parce que le sexe est un facteur encore déterminant dans les pratiques artistiques, les illustratrices se retrouvent cantonnées aux mêmes types de sujets² : les contes de fées, les histoires pour enfants, les *romances*... autrement dit, tout ce qui a trait aux histoires sentimentales ou à la vie domestique³. Le témoignage de l'écrivain et éditeur Frank Swinnerton résume parfaitement son agacement, si ce n'est son mépris, envers les aspirantes illustratrices. Lorsqu'il évoque le nombre impressionnant de femmes candidates frappant à la porte des maisons d'édition comme Dent et Bell, il décrit comment les vigiles barrent l'entrée à ces « lady art students in long cloaks and eccentric hats who brought so many hopeless children's books for consideration »⁴. Il est vrai qu'au regard de ces éléments, les trois artistes étudiées ont bien produit des illustrations se rapportant à ces domaines, Florence Harrison avec les *Children's Annuals* de Blackie, Jessie M. King avec *Andersen's Fairy Tales*, et Eleanor Fortescue Brickdale avec *Child's Life of Christ* (1906). Avec leurs intrigues sentimentales, les *Idylls* n'échappent pas, à vrai dire, à la règle. Certaines illustrations du corpus tombent dans le sentimentalisme apparent : « It was their last hour » (EFB G2, fig. 33) avec son couple d'amoureux qui se sépare face aux forces du pouvoir ; « Kiss'd the hand » (JMK LE3, fig. 17), qui dépeint Elaine rejetant Gawain ; ou bien encore « We needs must love the highest » (FH G7, fig. 44), scène dans laquelle la reine se désespère d'avoir perdu l'homme idéal. Seul John Byam Shaw, un homme, y échappe. Chez lui, il n'y a pas d'effusions dans la séparation des amants (JBS G1F, fig. 28). Dans « Kiss'd her climbing » (JBS G4, fig. 4), Geraint, en vrai chevalier, vient de sauver Enid.

¹ On renverra le lecteur aux deux ouvrages écrits par Colin White consacrés à l'œuvre de l'artiste dans la bibliographie.

² Kooistra, *The Artist as Critic*, 7.

³ Ruth Copans, « Dream Blocks: American Women Illustrators of the Golden Age, 1890-1920 », in *Book Illustrated: Text, Image, and Culture, 1770-1930*, éd. par Catherine Golden (New Castle : Oak Knoll Press, 2000), 243-45.

⁴ Frank Swinnerton, *Autobiography* (London : Hutchinson, 1937), 80, cité dans Felmingham, *The Illustrated Gift Book*, 26. Cette remarque est d'autant plus frappante que Jessie M. King était connue pour son apparence excentrique, si bien qu'elle était surnommée « the kenspeckle ». White, *Guide to the Printed Work of Jessie M. King*, 2.

À notre connaissance, il n'existe pas de documents publics ou privés faisant état des réactions des artistes au sujet de leur prétendue « féminité artistique », mais les images de Jessie M. King et d'Eleanor Fortescue Brickdale mettent en évidence une sorte de compromis. Conscientes du public qu'elles touchent, sans oublier l'œuvre sur laquelle elles travaillent, elles n'ont d'autres choix que de véhiculer des images attendues, et attendues d'elles.

4.3.2.2. Perpétuer une race forte : le rôle prédestiné de la femme

Dans les *Idylls*, le chevalier arthurien est plus qu'un simple redresseur de torts. Il a pour mission de créer une race d'êtres supérieurs et de débarrasser le pays, la terre même (« cleanse the land »), de ses parasites, afin que les lumières atteignent les lieux de perdition, ce que l'antithèse « cleared the dark places » met en valeur :

And in their chairs [Arthur] set up a stronger race
With hearts and hands, and sent a thousand men
To till the wastes, and moving everywhere
Cleared the dark places and let in the law,
And broke the bandit holds and cleansed the land. (GE 939-943)

Pour assurer la pérennité du travail accompli, la dame arthurienne doit remplir le rôle qui lui est assigné, perpétuer la nouvelle race. Les Édouardiennes entendent un discours similaire. À une époque où leur rôle dans la société ne cesse d'être redéfini, un courant conservateur en lien avec le sentiment anglocentrisme les incite à revenir à leur mission première : rester au foyer pour enfanter et élever les Britanniques de demain, deux valeurs qui transparaissent dans les illustrations.

« Elaine », « To her tower » (EFB LE1 et 2, fig. 19 et 20) et « stript off the case » (JMK LE1F, fig. 15) véhiculent une image rassurante d'une jeune fille prête à embrasser la « carrière » louable de femme au foyer. L'image ne serait pas nécessairement perçue comme rétrograde dans une société qui considère l'éducation des filles comme essentielle mais adaptable à leur nature. José Harris s'est ainsi aperçu que les programmes éducatifs en vigueur trahissent un retour en force de l'idéal de l'ange du foyer :

And though the need for women's education was widely accepted by the 1900s, rising concern for empire, family, and general biological improvement meant that gender divisions in programmes of learning were in certain respects more pronounced than they had been a generation before. Boys needed instruction in 'courage, self-control, hard work, endurance and protection of the weak', wrote one prominent educationist in 1911; girls, by contrast, needed to be taught 'gentleness, care for the young and helpless, interest in domestic affairs, and admiration for the strong and manly character in men.'¹

Le modèle a peu évolué depuis le siècle précédent, si on le compare avec l'idéal éducatif envisagé quelques décennies plus tôt par John Ruskin :

¹ Harris, *Private Lives, Public Spirit*, 27.

[A] girl's education should be nearly, in its course and material study, the same as a boy's; but quite differently directed. A woman, in any rank of life, ought to know whatever her husband is likely to know, but to know it in a different way. His command of it should be foundational and progressive; hers, general and accomplished for daily and helpful use.¹

Le mot « domestique » n'apparaît pas, mais il est bien sous-entendu dans l'accomplissement du travail quotidien et du désir de rendre service. « Elaine » ne véhicule donc pas une image d'un autre temps, à la différence de la figure du chevalier.

Enid, par son apparence mariale (EFB GE2, fig. 6), et Elaine, par sa présence dans la tour, le symbole de la vertu², sont les gardiennes du temple victorien et édouardien : le foyer. Les deux héroïnes sont à même de perpétuer la race d'êtres de grande valeur. La première va engendrer des « Enids and Geraints / Of times to be », (GE 964-965). La seconde offrait à Lancelot la promesse d'une descendance pour honorer son nom : « [Elaine] might have brought thee, now a lonely man / Wifeless and heirless, noble issue, sons / Born to the glory of thy name and fame » (LE 1359-1361). Il ne manquait qu'une progéniture au chevalier pour assurer sa postérité, une conception très victorienne de la famille. Ingrid Ranum, s'appuyant sur l'étude de Peter Tosh, *A Man's Place*³, rappelle que le succès d'un Victorien se mesure certes à sa réussite dans la sphère publique, mais que seul le mariage lui permet de jouir pleinement des avantages de son sexe⁴. Cette conception est toujours valable à l'heure édouardienne ; derrière une famille peu nombreuse plane parfois le doute que l'homme ne soit pas assez viril et fertile⁵.

Outre ce point de vue intime, il y a aussi la question de la race, exacerbée par la montée des impérialismes. Dans les toutes premières années du XX^e siècle, le *National Efficiency Movement*, une école de pensée économique et sociale, prône la perpétuation d'une race britannique pour assurer la pérennité de l'empire, qui souffre d'un ralentissement démographique. La maternité devient une valeur à défendre au moment même où des carrières alternatives s'offrent aux femmes de la nouvelle génération⁶. L'eugénisme est présenté sous son meilleur jour. La femme victorienne était réduite au rôle peu gratifiant de simple génitrice ; désormais, son homologue édouardienne se retrouve activement impliquée dans la noble entreprise de produire une lignée d'êtres toujours plus performants⁷. Les féministes peuvent difficilement attaquer une telle

¹ Ruskin, *Of Queens' Gardens*, 128.

² Le Lan, *La Demoiselle d'Escalot*, 76.

³ John Tosh, *A Man's Place: Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England* (New Haven : Yale University Press, 1999).

⁴ Ranum, « An Adventure in Modern Marriage », 242.

⁵ Buckley, « The Family and the Role of Women », 137.

⁶ Powell, *The Edwardian Crisis*, 95.

⁷ Une autre explication démographique est à fournir. En dépit d'une population toujours plus nombreuse, la croissance démographique ralentit, avec une baisse du taux de natalité, un phénomène typique des pays industrialisés. McCord et Purdue, *British History, 1815-1914*, 488.

démarche, d'autant que le rôle de mère est communément accepté par les femmes¹. À l'exception notable des amants illustrés par John Byam Shaw ainsi que de Merlin et Geraint chez Eleanor Fortescue Brickdale, tous les autres personnages des quatre illustreurs respirent la santé et la grâce, loin des personnages ombrageux ou voûtés d'Aubrey Beardsley. Ils communiquent tous instinctivement cette idée de race supérieure qui préoccupe encore et toujours leur public.

Bien qu'il soit plus question d'amours déçues ou de trahison dans les *Idylls*, la nature des personnages, l'ange du foyer et le chevalier valeureux, et toutes les références victoriennes auxquels ils sont rattachés, sont respectés, du moins au premier regard. Néanmoins, John Byam Shaw et Eleanor Fortescue Brickdale proposent de réfléchir au rôle attendu de la femme. Certes, il ne s'agit pas du type de critique ouverte dans laquelle Aubrey Beardsley excelle, mais elle est bien présente lorsqu'il est question de la fonction que le genre féminin est amené à occuper dans la société.

4.3.3. Savoir et pouvoir : l'émergence des femmes redoutée

En pratique, la théorie rêvée de la séparation des sphères et des sexes est déjà progressivement mise à mal dès la seconde partie du XIX^e siècle. L'artiste Julia Margaret Cameron incarne ce changement. L'appareil photographique qui lui permet d'atteindre la renommée est à l'origine un cadeau de ses enfants, afin de contrecarrer son ennui, un mal typique de la femme au foyer victorienne². La vente de ses photographies, dont elle-même assure la promotion, finance les études de son fils³.

L'assurance d'une éducation solide, l'acceptation de leur participation dans la vie publique et quelques droits civiques acquis témoignent du début de crédit enfin accordé aux femmes en tant qu'individus. Le combat est pourtant loin d'être gagné, notamment sur le plan juridique, professionnel et politique. Le savoir et le pouvoir restent largement aux mains des hommes. Pour certaines, l'égalité est une lutte ; pour d'autres, elle doit être synonyme d'harmonisation. Ces deux points de vue se reflètent dans les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale et, dans une moindre mesure, celles de Jessie M. King, grâce à des poèmes dont les thématiques sont justement d'actualité au moment de leur réédition. Chez la première illustratrice, le savoir est l'objet d'un paradoxe : il permet d'accéder à l'indépendance, mais les préjugés sur les conséquences d'un savoir féminin restent tenaces : le pouvoir aux mains des femmes est une menace et il corrompt sa

¹ Lewis, *Women and Social Action*, 82.

² Colin Ford, « Geniuses, Poets, and Painters: The World of Julia Margaret Cameron », in *Julia Margaret Cameron: The Complete Photographs*, éd. par Colin Ford et Julian Cox (Los Angeles : The J. Paul Getty Publishers, 2003), 25.

³ Joanne J. Lukitsh, « Julia Margaret Cameron's Photographic Illustrations to Alfred Tennyson's *Idylls of the King* », in *Arthurian Women: A Casebook*, éd. par Thelma S. Fenster (New York : Garland, 1996), 248.

nature. Toutefois, la seconde illustratrice projette une vision apaisée des relations entre les genres, dans laquelle le respect devient la norme.

4.3.3.1. Outrepasser la sphère domestique

À l'opposé d'Enid et de Guinevere se trouvent deux femmes qui ne sont pas mariées et qui refusent de se plier à la norme, Elaine et Vivien. La première rêve certes d'avoir un époux, mais aussi de vivre comme bon lui semble. En cela, elle pourrait se rapprocher de l'Édouardienne moderne désireuse de se saisir de toutes les opportunités qui lui sont offertes. La seconde héroïne est une femme libre et dangereuse qui veut s'approprier le savoir de Merlin afin d'être crainte des hommes. L'attitude de ces jeunes femmes reflète les enjeux de l'éducation au début du XX^e siècle. Eleanor Fortescue Brickdale signale que la jeune fille vertueuse passe à côté de sa vie, mais en contrepartie l'image de Vivien qu'elle véhicule est foncièrement négative.

Les héroïnes d'« Elaine » et de « The Lady of Shalott » ont de nombreux points communs. Les deux femmes vivant à l'abri du monde tombent sous le charme du même chevalier. Elles meurent d'amour et se présentent sur une barque à l'homme qui les a ignorées. Grâce leur est rendue. Dans les arts visuels, leurs mésaventures suscitent un incroyable engouement qui va plus loin que la simple empathie. Avec plus de 80 représentations d'Elaine entre 1850 et 1915, le poème éponyme bat tous les records de popularité¹. Le lys d'Astolat et la Dame d'Escalot offrent des exemples de femmes qui n'auraient pas dû transgresser les lois les assignant à leur domicile, ce qu'explique Christine Poulson :

When these paintings are set against the background of the changing female roles of the 1880s and the 1890s it seems legitimate to conjecture that part of their function was to suggest the vulnerability of women who step out of their appointed sphere, and the judgement and punishment to which they are then exposed.²

Autrement dit, elles ne peuvent prétendre à d'autres missions que celles inhérentes à leur sexe. La situation change peu à l'époque édouardienne. Tant que les femmes sont célibataires, elles peuvent exercer une activité professionnelle, un privilège néanmoins temporaire qui leur est souvent retiré si elles décident de fonder une famille. Les *marriage bars*, ces lois qui interdisent aux femmes de poursuivre leur activité professionnelle une fois mariées³, renforcent l'idéologie patriarcale. L'épouse est rappelée à l'ordre sur la priorité à donner dans sa vie ; ses capacités biologiques sont

¹ Le Lan, « Ombre et lumière », 71.

² Christine Poulson, « Death and the Maiden: The Lady of Shalott and the Pre-Raphaelites », in *Re-Framing the Pre-Raphaelites: Historical and Theoretical Essays*, éd. par Ellen Harding (Aldershot, England ; Brookfield, Vermont, USA : Scolar Press ; Ashgate Pub. Co., 1996), 184.

³ Lewis, *Women and Social Action*, 102.

inaliénables et prioritaires sur toute autre activité. Le célibat des jeunes filles correspond donc à un moment de liberté décisif.

À une époque où les femmes repoussent autant que possible les limites d'une société patriarcale, Elaine pourrait être le porte-étendard des Édouardiennes décidées à prendre leur vie en main. Son père s'accorde à dire qu'elle est obstinée (« Father, you call me wilful », LE 745). C'est un personnage actif, qui chaque jour va procurer les soins nécessaires au chevalier pour le tirer d'affaire (LE 773-898). Son désir de voir le monde, avec l'homme qu'elle aime sans lui être nécessairement mariée (« I care not to be your wife, / But to be with you still, to see your face, / To serve you, and to follow you through the world », LE 932-934), laisse apparaître un point de vue visionnaire caractéristique du début de siècle d'après Jane Miller : « Dissatisfaction with traditional feminine roles and the desire for autonomy were no longer seen as the purview of New Women, but as almost obligatory rites of passage for all young women¹. » Si Alfred Tennyson ne cherchait probablement pas à dépeindre une féministe d'avant-garde, mais une jeune fille qui veut décider de son destin sentimental, les projets peu orthodoxes d'Elaine interpellèrent Henrietta Rae, artiste féministe victorienne reconnue. Celle-ci n'hésita pas à défier ses homologues hommes en ayant recours aux supports et aux genres traditionnellement réservés à la gent masculine, la peinture d'histoire à l'huile, exécutée sur de grandes toiles. Son *Launcelot and Elaine* (1884, localisation inconnue) fut même exposé à la très conservatrice *Royal Academy*. Dans une mise en scène où les héros semblent sortir de la mythologie nordique (les longs cheveux blonds du héros sont nattés et il porte un casque ailé), Elaine déclare son amour, un acte impensable de la part d'une jeune fille victorienne selon l'étiquette en vigueur. Implorante par le regard, Elaine est pourtant sûre d'elle, dirigeant ses bras paumes ouvertes vers le bas, geste qui invite au constat. Sa toile fait figure d'exception : rares sont les tableaux qui mettent en avant la personnalité volontaire et dynamique d'Elaine². La norme visuelle la montre passive, dans l'attente de Lancelot, mourante ou morte dans quatre scènes-clés : Elaine s'occupant du bouclier, Lancelot prenant congé d'elle pour le tournoi, puis pour retourner à Camelot ; enfin la jeune fille flottant vers Camelot³.

La version de la déclaration d'amour par Eleanor Fortescue Brickdale laisse une impression différente. Dans « But to be with you » (EFB LE3, fig. 21), la jeune fille de

¹ Miller, *Rebel Woman*, 110.

² D'après l'inventaire de Christine Poulson, lorsque les titres sont suffisamment explicites pour repérer le passage dépeint, on relève deux tableaux évoquant la déclaration d'Elaine et un seul illustrant la jeune fille aux côtés du malade (mais elle ne le soigne pas, elle lui donne le diamant). Poulson, « Arthurian Legend in Fine and Applied Art: A Subject Index », 114-16. On signalera aussi l'illustration de Gustave Doré qui présente Elaine en route pour soigner Lancelot dans « Elaine on the Road to the Cave of Lancelot ». Quant à Amy Butts et Paolo Priolo, ils montrent bien Elaine auprès du blessé, mais pour lui remettre le diamant, non pour venir à son secours.

³ Poulson, *The Quest for the Grail*, 205.

dos lève les bras au ciel pour atteindre les épaules du chevalier avec l'énergie du désespoir. Si dépeindre la déclaration d'amour permet d'afficher le caractère original de l'héroïne, cette dernière n'est pas non plus perçue comme une rebelle. L'artiste transpose à sa façon le paradoxe d'Elaine évoqué dans le poème : intégrer le modèle de l'épouse (vouloir se marier à Lancelot) et s'en écarter (le suivre sans même être mariée).

Certains éléments au cours de la séquence suggèrent aussi que la jeune fille passe à côté d'autres opportunités en décidant de se sacrifier pour Lancelot. À l'instar de la vertueuse Enid, la Demoiselle d'Astolat s'épanouit à l'abri du monde en attendant l'homme qu'elle aime. Comme l'épouse de Geraint, Elaine se détourne du monde extérieur, appliquée à broder dans sa chambre (EFB LE1, fig. 19), une image plaisante pour un lectorat conservateur. Dans « To her tower » (EFB LE2, fig. 20), elle tourne le dos au monde en allant rejoindre sa tour pour aller vivre par procuration la vie de Lancelot à travers le bouclier :

[...] [Elaine] 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 Caerleon; this at Camelot [...]. (LE 18-23)

Elaine parcourt le royaume dans l'espace et le temps, assiste à ce qu'aucune femme ne voit, à la guerre à Caerleon ou aux tournois donnés à la cour. Pourtant, dans l'image, l'héroïne encore célibataire jouit d'un horizon plus large qu'Enid. Au-delà des murs d'enceinte, on peut apercevoir les chemins qui mènent à d'autres horizons, ceux qu'elle souhaite tant découvrir. Elle a quitté la cour du château, qui fait office de sas, pour s'enfermer dans la forteresse déserte et froide. Dans l'encadrement de l'arche, à l'ombre des pierres et des dalles rectilignes, Elaine semble s'être constituée prisonnière. « But to be with you » (EFB LE3, fig. 21) tend à confirmer cette hypothèse. L'héroïne prend son courage à deux mains pour s'adresser à Lancelot, mais elle tourne le dos au puits, qui constitue un obstacle au lecteur autant qu'un indice d'interprétation. Au fond du puits se trouve la vérité, l'amour que Lancelot voue à la reine, à laquelle la jeune fille n'a pas accès ; mais il est aussi source de connaissances. Elaine tournerait-elle alors le dos à la vie et au savoir, en étant obnubilée par la passion amoureuse au point de sacrifier sa vie pleine de promesses ? Eleanor Fortescue Brickdale, une artiste foncièrement indépendante, marque peut-être ici son désaccord avec la jeune fille, et invite à ne pas rejeter les opportunités de la vie qui se présenteraient à elle.

Ramené à son époque, le propos est d'autant plus valable que les écolières édouardiennes jouissent d'un espace de liberté en dehors du foyer¹ et se retrouvent face à de nouveaux modèles féminins, ce que rappelle Carol Dyhouse :

School or college life supplied girls with role models very different from their mother; there they came into contact with women who had forged new lifestyles for themselves outside 'the family circle', and a code of values which generally legitimated intellectual purpose.²

C'est de cette façon que Jessie M. King imposa sa passion pour le dessin à sa famille. Ses professeurs parvinrent à persuader ses parents, qui craignaient que leur fille ne mène une vie de bohème, de la laisser poursuivre des études dans ce domaine³. On connaît la suite de son parcours brillant. En revanche, Eleanor Fortescue Brickdale eut un itinéraire plus classique, typique d'une aspirante artiste de la seconde moitié du XIX^e siècle. Le soutien financier et moral d'une famille encourageante, les liens d'amitié tissés avec des compagnes de fortune, mais aussi les sociétés d'artistes exclusivement féminines étaient autant de facteurs favorables à l'établissement d'une renommée. La situation avait peu évolué à l'époque édouardienne : les femmes artistes étaient généralement issues de la classe moyenne⁴ ou travaillaient au sein de cercles féminins. Eleanor Fortescue Brickdale ne dérogea pas à la règle. Elle était issue d'un milieu bourgeois ; son frère avait suivi les conférences de John Ruskin (son père était d'ailleurs l'un de ses camarades à Oxford). Elle intégra la *Crystal Palace School of Art* non loin de la maison familiale⁵. Son rayonnement s'étendit au-delà de son cercle amical, même si elle ne côtoyait pas les artistes les plus en vogue. Elle enseigna et assura la production d'affiches pour le magazine édité par le *Maternity and Child Welfare Department*⁶. Avec une telle reconnaissance dans une époque plus ouverte, le rôle d'épouse au foyer semblait peut-être peu stimulant aux yeux de l'artiste. Bien évidemment, il est toujours très délicat, voire hasardeux de vouloir tirer des conclusions sur une œuvre à partir d'une biographie somme toute assez parcellaire. Cependant, de nombreux éléments portent à croire que le regard qu'Eleanor Fortescue Brickdale jette est quelque peu critique à l'égard d'Elaine, de même qu'elle laisse apparaître son empathie envers Guinevere, ou sa compassion teintée d'amertume pour Enid. Elle illustre les aspirations sentimentales de la Demoiselle d'Astolat, tout à fait légitimes du reste, avec, peut-être, une pointe de regrets.

¹ Carol Dyhouse, *Feminism and the Family in England, 1880-1939* (New York : Basil Blackwell, 1989), 28.

² *Ibid.*, 29-30.

³ White, *The Enchanted World of Jessie M. King*, 7.

⁴ Leurs familles constituaient alors un soutien financier. Gray, « The Edwardians », 66.

⁵ Nunn, *A Pre-Raphaelite Journey*, 12.

⁶ *Ibid.*, 25 et 28.

S'instruire à outrance, c'est courir le risque de ne pas pouvoir faire d'enfant ou de ne pas être capable d'allaiter¹. La femme savante de la fin de siècle est régulièrement ridiculisée dans le portrait récurrent d'une créature décharnée à la chevelure clairsemée². Son apparence physique malingre et peu séduisante indique qu'elle a corrompu sa nature. Autrement dit, elle ressemble à une sorcière. Le savoir d'une femme, même à l'aube d'un nouveau siècle, provoque toujours de la méfiance, car il pourrait être employé pour renverser les hommes. Dans les arts, mais aussi dans la culture populaire, les représentations des sorcières et des enchantresses expriment une opposition à la femme érudite qui menace de prendre le pouvoir³. Toutefois, les Préraphaélites font de ces créatures au savoir extraordinaire des êtres résolument attirants⁴, un point de vue dont Beverly Taylor explique le mécanisme :

[T]hese painters used images of female savants to express the excitement of discovery and experimentation, the erotic charge of mystery and of mastering the difficult. They inscribed in the bodies of the woman savant or prophetic femme fatale not so much a fear of sexuality as a recognition of the beauty, seductive appeal and simultaneous danger of the unknown, uncharted and uncontained.⁵

Pour leurs admirateurs, ces femmes sont l'inconnu, l'aventure accompagnée de ses risques. Avec Eleanor Fortescue Brickdale, on le sait, il n'est pas question d'ensorcellement délicieux quand Merlin se laisse piéger. De plus, ce ne sont pas ses nouvelles connaissances livresques qui ont contribué à ses méfaits ; Vivien a seulement transmis une information capitale. Dans les illustrations, il est clairement question de spolier Merlin de son savoir, faisant de la femme ambitieuse et mal intentionnée une menace.

Vivien mène un combat acharné pour avoir accès au savoir, et donc au pouvoir : qui connaît le charme détient les hommes. Le sort est écrit dans un livre que l'héroïne ambitieuse cherche à obtenir :

Ye have the book: the charm is written in it:
Good: take my counsel: let me know it at once:
For keep it like a puzzle chest in chest,

¹ Lewis, *Women and Social Action*, 84.

² « From periodical essays discussing formal education for women, to cartoons lampooning the New Woman's reincarnation of the bluestocking, to medical discussions of the effect of study on the female body's reproductive capacities, the dominant social discourse defined the bookish woman as a plain, desiccated spinster with withered reproductive organs and thin, lank hair. » Harris, *Private Lives, Public Spirit*, 123-24.

³ Deborah Cherry, *Beyond the Frame: Feminism and Visual Culture, Britain 1850-1900* (London ; New York : Routledge, 2000), 162.

⁴ « Yet Pre-Raphaelite painting canvases repeatedly depict women learned in the abstruse sciences as embarrassingly healthy. » Beverly Taylor, « Female Savants and the Erotics of Knowledge in Pre-Raphaelite Art », in *Collecting the Pre-Raphaelites: The Anglo-American Enchantment*, éd. par Margaretta Frederick Watson (Aldershot : Ashgate, 1997), 124.

⁵ *Ibid.*, 134.

With each chest locked and padlocked thirty-fold,
 And whelm all this beneath as vast a mound
 As after furious battle turfs the slain
 On some wild down above the windy deep;
 I yet should strike upon a sudden means
 To dig, pick, open, find and read the charm:
 Then, if I tried, who should blame me then? (MV 650-659)

La perfide jeune femme donne ses ordres qui sont retranscrits par les deux points, le style bref et les verbes d'actions. L'injonction ferait tressaillir tout Édouardien craignant d'être aux ordres d'une femme. La référence au champ de bataille (MV 655) confirme bien qu'une guerre est déclarée¹. En retour, elle n'obtient que le mépris de Merlin, dans une métaphore filée ayant justement pour thème l'enseignement du professeur :

And smiling as a master smiles at one
 That is not of his school, nor any school
 But that where blind and naked Ignorance
 Delivers brawling judgments, unashamed,
 On all things all day long [...]. (MV 660-664)

Le sage lui précise qu'il est le seul à avoir percé le secret du charme :

But every page having an ample marge,
 And every marge enclosing in the midst
 A square of text that looks a little blot,
 The text is no larger than the limbs of fleas;
 And every square of text an awful charm,
 Writ in a language that has long gone by.
 [...]
 And every margin scribbled, crost, and crammed
 With comment, densest condensation, hard
 To mind and eye; but the long sleepless nights
 Of my long life have made it easy to me. (MV 667-678)

Merlin répond à la détermination de Vivien, suggérée par l'acharnement physique (déterrer le livre), par la complexité du charme enchassé dans une écriture minuscule, inconnue, illisible, un véritable obstacle transmis par l'allitération « scribbled, crost and crammed ». Beverly Taylor note que le poème fait ressurgir le fameux antagonisme attribuant à l'homme la sagesse et à la femme la sensualité. Néanmoins, la critique voit là le signe qu'Alfred Tennyson dénonce l'égoïsme de l'homme excluant la femme de la sphère publique, si bien que l'histoire se termine très mal pour tous les deux : « Vivien's contest for possession of the ancient book's knowledge ends with a disastrous, inverted reinscription of the separate spheres, with Merlin confined, useless to the world, and Vivien mobile, empowered, but debased². » Toujours pour Beverly Taylor, il est évident que l'accès au savoir refusé aux femmes les incite à commettre des actions répréhensibles

¹ Catherine Harland note par ailleurs que la jeune fille emploie un vocabulaire volontairement phallogocentrique tout au long de son discours. Harland, « Interpretation and Rumor », 64.

² Taylor, « Re-Vamping Vivien », 71-73.

pour qu'elles puissent enfin s'en emparer¹. La leçon est d'autant plus amère que le charme se résume par quelques pas et gestes de la main (MV 965-966).

Le savoir est bien au cœur du pouvoir si l'on étudie « At which the King had gazed » (EFB MV1, fig. 10). Le pommier fait certes référence au péché originel, mais il est aussi et surtout l'arbre de la connaissance que l'héroïne perfide convoite. Dans « My tender rhyme » (EFB MV2, fig. 11) le renversement tant redouté a lieu. Vivien surplombe un vieil homme affaibli. La femme, au contraire, se tient droite et détient entre ses mains la barbe du sage. Très à l'aise, elle s'accapare la connaissance. Transposée à l'époque édouardienne, cette image ferait mouche. L'éducation joue un rôle fondamental dans les ambitions professionnelles et civiques des femmes. Depuis l'*Education Act* de 1870, garçons et filles bénéficient progressivement d'une instruction gratuite et obligatoire, si bien qu'à la fin du siècle, les femmes commencent à être intellectuellement considérées comme les égales des hommes, une reconnaissance qui les légitime dans leurs demandes de changements². Néanmoins, les jeunes femmes instruites sont obligées de se montrer modestes afin de ne pas heurter les hommes³. Ces derniers ne doivent pas se sentir intellectuellement menacés ; or, dans le cas du poème, la défaite de Merlin est confirmée dans « Hollow Oak » (EFB MV5, fig. 14). Le vieux maître n'est plus, la main posée sur sa barbe, symbole d'une sagesse qu'il a protégée en vain. Vivien évolue désormais avec un semblant de connaissance usurpée. On la retrouve bien lisant un innocent *romance* à la reine et Enid (EFB G1, fig. 32), mais le pire est à venir. Il est probable que l'artiste mette en image une peur sournoise des partisans du système patriarcal. Cette peur est-elle fondée ? Il est difficile de répondre. Dans l'image, voir Vivien parler rappelle qu'elle va transmettre des informations capitales à Modred. Toutefois, son isolement indique qu'elle ne parviendra pas à influencer d'autres personnes de son sexe. Sans le texte, l'image ne fait plus d'elle une menace, mais une simple dame de compagnie divertissant la reine. Quelle est l'opinion de l'artiste à ce propos ? Il est difficile de répondre. Par son parcours professionnel, l'artiste ne pourrait s'opposer à une meilleure reconnaissance intellectuelle de ses congénères ; et si l'on se fie à ses convictions religieuses et personnelles, elle pourrait bien tout simplement suggérer que le savoir est dangereux à partir du moment où il est détenu par un être nuisible.

¹ « Vivien's spite and wiles, her reliance on deceit, flattery and seduction, may be seen as results of separate spheres which have reduced women's opportunities to be useful to the world, opposed women and men, and made sexual attraction a source of danger. » Taylor, « Female Savants and the Erotics of Knowledge in Pre-Raphaelite Art », 125.

² Powell, *The Edwardian Crisis*, 74-75.

³ Harris, *Private Lives, Public Spirit*, 26.

4.3.3.2. Les femmes en politique : une revendication contre-nature et dangereuse ?

Si toutes les femmes ne sont pas féministes, toutes les féministes ne sont pas suffragistes. En 1889, un appel contre un droit de vote est lancé par des militantes qui le considèrent contre-nature : arguant que les différences physiques sont immuables, elles partent du principe que la femme est faite pour enfanter et non pour gouverner¹. D'autres s'y opposent car elles préfèrent mettre la priorité sur une éducation solide et une meilleure intégration dans la vie locale². Pour les défenseurs du vote, au contraire, la symbolique obtention du suffrage ouvre la voie à d'autres droits favorisant l'égalité des femmes dans le monde du travail ou dans le domaine de la famille³. Partisans ou adversaires se déchirent entre 1908 et 1909⁴. Cette complexité se reflète également dans le domaine des arts. Certaines artistes utilisent leur popularité et leur image afin de promouvoir les idées féministes dès les années 1860, telle Evelyn De Morgan qui signe la *Declaration in Favour of Women's Suffrage* publiée en 1889, ou encore Henrietta Rae qui accorde son soutien au *Women's Suffrage Movement* de 1897⁵. Une telle démarche est aussi à double tranchant, car elle nuit potentiellement à la crédibilité d'une artiste dont le militantisme est perçu comme pouvant empiéter sur son professionnalisme⁶. Eleanor Fortescue Brickdale et Jessie M. King représentent deux parcours différents de la femme artiste et, par le biais des *Idylls*, deux points de vue divergents sur les femmes et leurs relations aux hommes. La première aborde la question du pouvoir à travers Vivien et la sultane, non sans une pointe d'ambiguïté, tandis que la seconde offre une troisième voie, qui transmet un souci d'harmoniser les relations entre les sexes.

L'artiste se moque-t-elle des suffragettes, ou bien de la crainte ambiante d'une prise de pouvoir par les femmes ? S'il est à nouveau difficile de voir une opinion clairement définie de la part d'Eleanor Fortescue Brickdale, notamment en raison de son parcours professionnel, l'épineuse question inhérente à « Vivien » se retrouve d'actualité dans un contexte de revendications féministes.

En règle générale, choisir de ne pas se marier est un signe de rébellion envers le rôle que la société attribue aux femmes, mais la décision n'est pas non plus une preuve de féminisme⁷. En effet, Eleanor Fortescue Brickdale, qui est restée célibataire, n'est pas connue pour son engagement. Son nom n'apparaît pas dans les ouvrages consacrés aux artistes dites « féministes ». Pamela Gerrish Nunn, auteur de sa biographie la plus récente,

¹ Lewis, *Women and Social Action*, 96.

² *Ibid.*, 97.

³ Miller, *Rebel Woman*, 127.

⁴ Powell, *The Edwardian Crisis*, 84.

⁵ Cherry, *Beyond the Frame*, 144.

⁶ *Ibid.*, 150.

⁷ Lewis, *Women and Social Action*, 76.

explique qu'il n'existe aucun document éclairant le sentiment de l'artiste à l'égard du droit de vote des femmes, des réformes entreprises par le gouvernement libéral ou d'autres événements majeurs vécus au cours de sa vie¹. Son point de vue critique sur le chevalier et l'ange du foyer laisse envisager une forme de progressisme qui est pourtant contenue, en raison du public qu'elle touche. Son préraphaélisme plaît à ceux qui apprécient les images chatoyantes d'un passé médiéval idéalisé reposant sur un ordre bien établi. Artiste conforme aux attentes de son public, anti-conformiste sur son mode de vie, elle sait glisser quelques détails troublants dans des images lisses. Pourtant, elle est aussi plus difficile à cerner sur la question du pouvoir susceptible d'être dévolu aux femmes.

Le premier portrait de Vivien, profondément (ou excessivement ?) négatif, se concentre sur la violence du personnage misandre qui, certes présente dans le poème, n'est peut-être pas fortuite au regard des méthodes employées par les militantes du droit de vote les plus zélées. Vivien est un peu à Merlin ce que les suffragettes sont aux Britanniques les plus réfractaires au droit de vote, un cauchemar que Jane Miller décrit en ces termes : « they were destroyers, not nurturers; they were physically violent, rather than pacific and passive; they acted collectively and publicly, rather than individually and domestically »². La prise du pouvoir par la femme est au cœur de « At which the King had gazed » (EFB MV1, fig. 10). Vivien s'agrippe au simulacre de trône. Le gant qu'elle a jeté sur celui-ci montre qu'elle est prête à s'en emparer. Laisser le pouvoir à un être de son genre, c'est mener le royaume à sa perte, et si Vivien tourne le dos au paysage derrière elle comme Enid (EFB GE2, fig. 6), c'est parce qu'elle vise le roi qui a pris congé d'elle. La période 1909-1911, celle où furent commandées les *Idylls* à Eleanor Fortescue Brickdale, est celle de la lutte pour le droit de vote des femmes. La *Woman's Social Political Union* (WSPU) se distingue des autres associations militant pour le droit de vote des femmes par ses activistes, les suffragettes, qu'il convient de distinguer de leurs homologues moins radicales, les suffragistes. Créée par Emmeline Pankhurst en 1903, la WSPU s'illustre par ses militantes vindicatives. La WSPU emploie des méthodes radicales et controversées, en ayant recours aux destructions de vitrines ou à l'occupation de bâtiments publics. Son action s'intensifie après les législatives de 1906 et l'arrivée au pouvoir des Libéraux, mais faute d'avancées décisives de la part du gouvernement, ses membres durcissent le mouvement sans forcément s'attirer la sympathie de l'opinion publique. Jusqu'en 1910 la lutte est relativement pacifique, dans l'espoir que le gouvernement vote le *Conciliation Bill* qui octroierait un suffrage limité aux femmes ; mais lorsqu'il devient évident que le parlement va reporter son examen, une manifestation organisée devant le Parlement le 18 novembre de la même année dégénère et se solde par

¹ Nunn, *A Pre-Raphaelite Journey*, 25.

² Miller, *Rebel Woman*, 155.

des heurts avec la police. Dès lors, les manifestations deviennent violentes. On retrouve justement cette violence dans l'illustration de 1911. Vivien, qui a cherché à faire tomber le roi, est vêtue d'une peau de tigre, symbole de cruauté et de férocité et ennemi du noble lion. Le félin menaçant gravé dans la pierre est l'autre visage de l'héroïne dont les mains crispées suggèrent qu'elle est prête à sortir ses griffes. Une nouvelle fois, tout lecteur offusqué par le comportement agressif et acharné de certaines militantes pourrait trouver en Vivien leur portrait.

De même, « The charm » (EFB MV3, fig. 12) aborde la lutte pour le pouvoir. Le personnage secondaire de la sultane n'est peut-être qu'une simple mise en abyme de l'emprise de la courtisane sur l'homme de pouvoir, mais l'influence et les ambitions de la créature exotique sont explicitement néfastes. Pareillement à « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5), l'illustration fonctionne de façon à ce que le regard du lecteur soit guidé de l'intérieur. L'attention se porte évidemment immédiatement sur la sublime femme. Un esclave lui présente un plateau de fruits frais. Il s'agit d'un eunuque, l'un des rares hommes encore autorisés à s'approcher d'elle. Par sa déférence, sa proximité et son dénuement, il incarne l'état de soumission dans laquelle la fascinante beauté de la sultane plonge la gent masculine :

[...] *all the youth*, they sickened; *councils* thinned,
 And *armies* waned, for magnet-like she drew
 The rustiest iron of *old fighters'* hearts;
 And beasts themselves would worship; camels knelt
 Unbidden, and the brutes of mountains back
 That carry kings in castles, bowed black knees
 Of homage, ringing with their serpent hands,
 To make her smile, her golden ankle-bells. (MV 570-577, nos italiques)

Les individus disparaissent au profit de masses anonymes (« all the youth », « councils », « armies » et « old fighters »). La description paratactique indique que l'ensemble de la population, les jeunes et les plus âgés, les personnages d'action comme les têtes pensantes, et même les bêtes ne peuvent résister à la jeune femme. Le poème réveille ici fortuitement la peur édouardienne de l'émasculatation des dirigeants du royaume. Dans un pays obnubilé par la belligérance étrangère et une identité masculine forte, accorder le vote aux femmes signifierait porter atteinte à la sûreté de l'État¹. Toléré au niveau des affaires locales, le pouvoir des femmes ne doit pas s'étendre au pouvoir central, qui est l'exclusivité des hommes, car il est la garantie d'un état viril et capable de résister à l'ennemi interne ou étranger². Dans l'illustration, la reine a momentanément mis tous les hommes à ses pieds, des plus humbles aux plus puissants, de l'esclave au potentat. À la

¹ « Hostility to women's suffrage, which in the 1860s had emphasized mainly their lack of property rights, by the 1900s concentrated much more upon the notion that a female-dominated electorate would subvert military security. » Harris, *Private Lives, Public Spirit*, 27.

² Lewis, *Women and Social Action*, 96.

gauche de l'eunuque, à l'arrière-plan, on trouve la tête de ceux qui ont voulu s'approcher de la sublime créature sous prétexte de pouvoir la maîtriser. La sultane émascule et décapite les hommes, les prive de leur virilité et de leur sagesse. Allongée sur son moelleux divan, oisive, elle attend le retour du roi pour poursuivre sa partie d'échecs. Jouant les pions blancs, elle ose un geste interdit, retirer le roi de l'échiquier, car la partie s'arrête toujours avant de le tuer. Elle s'est momentanément emparée du pouvoir en son sein, le palais, un palais qui rappelle certes qu'il est une résidence privée (on retrouve les colombes domestiquées) mais surtout un lieu ouvert sur le royaume. Autrement dit, la sultane cherche à mettre le monde à ses pieds. Ses projets sont pourtant voués à l'échec, car ils sont contrecarrés par les hommes de pouvoir et de savoir. À l'arrière-plan, le sultan et le sage dominant symboliquement l'épouse du potentat, qui sera bientôt neutralisée. Doit-on en conclure que la femme ne représente pas en définitive la menace que l'on se figure, ou bien au contraire que lui accorder toute forme de pouvoir mettrait en péril la bonne marche de la société ? On penchera vers une autre hypothèse. Vivien et la sultane sont expressément dépeintes comme deux femmes fausses qui se complaisent dans le conflit, alors que cette deuxième héroïne n'est peut-être ni innocente, ni perfide, selon que l'on s'appuie sur la version de Merlin ou de la courtisane. L'artiste réitère peut-être sa désapprobation envers toute forme de violence, pour faire entendre une cause, ou, profitant du texte, fait un simple clin d'œil à la guerre des sexes qui sévit à son époque. Face à toutes ces hésitations, Jessie M. King semble plus facile à cerner. L'artiste écossaise se montre partisane de relations plus harmonieuses entre hommes et femmes.

Jessie M. King entretient une image classique et rassurante de la chevalerie qui permet d'asseoir le preux et sa dame dans leurs rôles. Pareillement à Gustave Doré, elle rend hommage à l'esprit de camaraderie et d'entre-aide dans « Then came the hermit out » (JMK LE2, fig. 16), scène durant laquelle Lavaine et l'ermite portent secours au combattant. En dépit de la visible désapprobation d'Elaine, l'image de Gawain prenant congé de la jeune fille offre le parfait exemple du chevalier courtois (JMK LE3, fig. 17). L'illustratrice surprend quelque peu lorsqu'elle dessine la demoiselle agenouillée pour remettre à Lancelot son écu (JMK LE4, fig. 18). Au-delà de la dévotion portée au héros, l'image communique une autre perception de la chevalerie conventionnelle reposant sur la défense du sexe faible et l'obéissance à une dame. La relation s'établit ici sur une entraide mutuelle, qui n'est pas si éloignée des nouvelles conceptions du mariage, une sorte de partenariat, à une époque où les Édouardiennes attendent de leurs futurs époux qu'ils comprennent leur personnalité et respectent leur autonomie¹.

¹ Dyhouse, *Feminism and the Family in England, 1880-1939*, 40.

Ce nivellement est peut-être à mettre directement en relation avec l'éducation artistique de Jessie M. King. Glasgow était alors l'endroit idéal pour les femmes souhaitant pleinement exploiter leurs capacités artistiques. Précurseur, la *Glasgow School of Art* se distingue des écoles anglaises en recrutant son premier professeur femme dès 1855. L'école a pour ambition de s'assurer que toutes ses étudiantes sortent qualifiées afin de subvenir à leurs besoins¹. Elle entretient un partenariat avec la *Glasgow Society of Lady Artists*², fondée en 1882 en réaction à l'exclusion des femmes du *Glasgow Art Club*³. Jessie M. King incarne la réussite de cette politique d'ouverture. La *Glasgow School of Art* oriente l'artiste vers la voie dans laquelle elle excelle, et la récompense d'un poste d'enseignante. L'illustratrice travaille également en collaboration avec d'autres femmes et participe activement à la vie de la *Glasgow Society of Lady Artists*, tout comme elle connaît la renommée internationale à l'exposition internationale de Turin. Dans un environnement qui l'a encouragée en tant qu'artiste de talent, Jessie M. King ne peut qu'envisager l'égalité entre les sexes, mais celle-ci ne doit pas être le fruit d'un conflit.

Dans le monde de Jessie M. King, les hommes ne sont pas laissés pour compte. À première vue, les chevaliers androgynes de l'artiste pourraient remettre en question cette virilité qui est inhérente à leur fonction. L'illustration d'Aubrey Beardsley, « How Morgan le Fay Gave a Shield to Sir Tristram »⁴ fait voir une scène similaire à celle de « And gave the naked shield », avec des personnages tout aussi androgynes. L'impression sur le lecteur est très différente. La demi-sœur d'Arthur remet un bouclier au valeureux chevalier. La similitude des personnages est frappante : le même profil, la même masse de cheveux, le même costume, robe ou armure, élaboré. Le noir remplit le paysage. L'écu reste blanc, comme si aucune action valeureuse ne pouvait y être inscrite. La femme est perfide et l'homme résolument méfiant. Il existe un écart considérable entre cette scène et celle de l'idylle, même si, bien évidemment, le texte et les personnages sont différents. Dans l'illustration édouardienne, il n'y a aucune malveillance, le blanc n'est importuné que par le trait fin qui se contente de définir les personnages et non de les remplir de noirceur. L'atmosphère est moins pesante, les personnages transparents laissent voir leur pureté et leur sincérité. Par ailleurs, Aubrey Beardsley impose une femme menaçante comme l'égale de l'homme ; elle possède encore le bouclier protecteur alors que Tristram, démuni, tend les mains pour le récupérer. En revanche, Elaine s'agenouille en respect et rend l'arme défensive qui a assuré la renommée du chevalier.

¹ Janice Helland, *Professional Women Painters in Nineteenth-Century Scotland: Commitment, Friendship, Pleasure* (Aldershot, England ; Burlington, Vermont : Ashgate, 2000), 27-29.

² Helland, « King, Jessie M(arion) », 781.

³ Cherry, *Painting Women*, 71.

⁴ Malory, *Le Morte Darthur* [1485], illustré par Aubrey Beardsley.

Effacer les stéréotypes propres à chaque sexe n'équivaut pas à renverser le pouvoir patriarcal, mais bien à harmoniser les relations entre les hommes et les femmes. Certes, la période édouardienne est caractérisée par ses tensions sur la question du mariage, du divorce, du vote, mais Jessie M. King rappelle que nombreux sont les couples aspirant d'abord à des relations paisibles. Ainsi, David Powell invite à relativiser la question du mariage :

The vast majority of men and women lived in the centre of the contested territory rather than at either of its extremes. They married, raised families, made ends meet (or not) without taking much notice of the fads and fancies of intellectual or journalistic debate. They were more interested in day-to-day concerns than in schemes of restructuring society, regardless of whether the rebuilding was carried out in accordance with feminist ideas or the nostrums of the 'neo-traditionalist' lobby.¹

Le monde médiéval apaisé de Jessie M. King repose sur une relation de confiance qui, loin du tumulte du monde, s'établit et se propage à toutes les illustrations des deux idylles. « Elaine » célèbre la mémoire honorée, l'assistance à une personne en danger, l'admiration et la dévotion. Dans « Guinevere », la compassion, la courtoisie et l'écoute, le pardon et l'accompagnement sont mis à l'honneur. L'incompréhension qui accentue le déchirement entre les couples a visuellement disparu, neutralisant par ce biais le fossé volontairement creusé par certaines écoles de pensée édouardiennes. Affirmer les différences revient à séparer les êtres et à engendrer l'incompréhension, mais aussi les conflits. Jessie M. King croit en la voie du rapprochement, sans qu'aucun parti ne soit lésé.

Au-delà de la mise en image du texte, les illustrations affichant des héroïnes en position d'agir rappellent que la question féminine est éminemment d'actualité à l'époque édouardienne. De même que dans la « vraie » vie, les relations entre hommes et femmes sont systématiquement sources de tension, parfois contenues, parfois criantes, dans les *Idylls*. Les personnages féminins qui enfreignent la loi des hommes ne sont pas tous perfides ; leur comportement pointe les défaillances d'un système qui gagnerait à les prendre en considération. En ce sens, le texte d'Alfred Tennyson, jugé traditionnellement conservateur, propose un espace de réflexion propice au débat. Au début du XX^e siècle, l'irrésistible avancée des femmes dans la sphère publique est perçue comme une vague qu'il faut endiguer, par des barrages symboliques (glorifier la maternité) et concrets (les *marriage bars*). D'apparence lisses et conformes au texte, les illustrations cernent des modèles d'hommes et de femmes qui nécessitent d'être revus avec l'évolution de la société. Reliées à leur texte, elles entretiennent une conception conservatrice de la femme

¹ Powell, *The Edwardian Crisis*, 96.

« vraie », loyale et dévouée. Reliées à leur contexte, elles s'analysent différemment. Les *topos* révèlent un second sens très opposé au premier. Certaines images restent délicates à analyser au regard du cadre historique dans lequel elles ont été produites. Elles sont caractérisées par leur sens ambigu. Elles entretiennent volontairement un certain flou, peut-être justement afin que le lecteur puisse réagir aux événements qu'il observe en image et dans la société. Enfin, déceler la critique de la norme passe par la comparaison avec d'autres productions. Confronter les illustrations d'Aubrey Beardsley à celles de Jessie M. King est assez éloquent à ce propos. Le style propre à chacun, mais aussi le contexte dans lequel les ouvrages ont été publiés (la période fin de siècle pour le premier artiste, les années 1900 pour la seconde), font émerger une nouvelle vision des relations sociales beaucoup moins traditionaliste qu'il n'y paraît dans les illustrations de Jessie M. King. Du reste, le texte de Tennyson et ses transpositions édouardiennes ont la même fonction, réévaluer la place de chaque sexe afin de leur éviter un conflit néfaste.

Conclusion de la deuxième partie

Illustrer la norme arthurienne qui définit l'erreur et la faute revient à accepter ou refuser de transposer une norme victorienne qui veut réguler la sexualité féminine ainsi que les relations entre les hommes et les femmes. Certes, une illustration n'est pas un document historique transparent permettant de déceler les opinions de chaque artiste sur un thème particulier. Ainsi, « It was their last hour » (JBS G1F, fig. 28) ou bien encore « At which the King had gazed » (EFB MV1, fig. 10) restent ambigus sur la question de l'adultère et du pouvoir accordé aux femmes. À défaut de donner un point de vue explicite, elles engagent une réflexion chez le lecteur. Toutefois, d'autres images font assez explicitement référence aux préoccupations de deux époques qu'un demi-siècle sépare. Les réflexions sur le rôle social de la femme, qui retiennent l'attention du poète, se retrouvent évoquées en images, avec le recul dont bénéficient les artistes. La représentation de Geraint et Guinevere en sont les meilleurs exemples. Le mari d'Enid perd davantage de sa superbe dans les images que dans le texte, en raison de son erreur de jugement et de son comportement odieux envers son épouse. Dans le contexte édouardien, le personnage du chevalier est encore le modèle masculin dominant, mais il est mis à mal dans une société où les femmes affirment leurs droits en tant qu'individus à part entière. Quant aux représentations de la reine, elles rappellent la complexité des mœurs édouardiennes. La souveraine n'appartient plus explicitement à la catégorie des femmes fausses à cause de son adultère, mais son personnage est tiraillé entre une morale patriarcale victorienne et une compassion édouardienne encore hésitante.

Les illustrations édouardiennes des *Idylls* sont donc les témoins des évolutions de la société. Les Britanniques sont passés d'un ordre établi pour imaginer garantir la paix sociale et conjugale, en déterminant les rôles propres à chaque sexe, à une société ouvrant ses portes, parfois avec réticence, aux Édouardiennes. Les *Idylls* véhiculent-elles une norme dépassée ? Sur certains points, les illustrateurs l'affirment, mais le texte aborde aussi des questions plus intemporelles : comment, par exemple, trouver l'amour et l'entretenir ? L'autre est-il en mesure de combler nos attentes ? Par ailleurs, les personnages des illustrations ne sont jamais rabaissés (à l'exception de Geraint) et sont dotés d'une grande sensibilité. La légende arthurienne d'Alfred Tennyson touche encore le lecteur et fait rêver. L'imaginaire, le monde créé par l'imagination, fera justement l'objet de la troisième partie.

**PARTIE III : IMAGINAIRE, LA
TRANSPOSITION DU MONDE DE
L'IMAGINATION**

À ce stade de l'étude, il semble nécessaire de faire un point sur ce qui a été démontré jusqu'à maintenant. Ce travail défend l'idée que l'illustration donne à voir des phénomènes difficiles à représenter. Comment, en effet, transposer la vérité et ses thématiques sous-jacentes, telles que la perception sensorielle, la sensibilité, la notion de norme et de rectitude ? Dans la première partie, la transposition de la vérité et de ses obstacles passe par la représentation des sens, par des motifs évocateurs et des détails révélateurs, au cours de séquences visuelles dans lesquelles les images répondent les unes aux autres. Elle passe également par le choix réfléchi des moments à illustrer quand il est question d'évoquer les différents points de vue développés dans les poèmes. Dans la seconde partie, la norme est transposée par la représentation des sens, qui définissent les relations entre les êtres. Le contexte socioculturel s'avère déterminant pour définir ce qu'est un être conforme aux attentes de la société. Les désaccords avec la norme s'expriment à l'aide de contrepoints, à travers la représentation de certains personnages-clés, mais aussi grâce à des images qui sont polysémiques.

Examiner ce qui est vrai, c'est aussi évoquer ce qui est conforme à la vérité, mais aussi à la réalité. Le réel est le corrélat du vrai¹. Par exemple, Elaine se trompe sur Lancelot, car elle est victime d'une illusion. Elle croit à tort que le chevalier ne lui est pas indifférent. Son image de Lancelot est erronée, car elle ne reflète pas la réalité. Au réel s'oppose l'irréel, ce qui échappe aux faits avérés, au rationnel ou au concret. Il existe de nombreux synonymes d'« irréel » ou d'adjectifs rattachés à ce terme : « abstrait », « intangible », « imaginaire », « surnaturel » (par opposition à « naturel »)... Cependant, tous ne sont pas synonymes de « faux ». Par exemple, l'imaginaire d'une personne n'est ni vrai, ni faux par définition.

Une nouvelle fois, les illustrateurs doivent s'attacher à figurer le non-figurable. Comment passe-t-on de l'illustration de la vérité, de la norme, ou d'un savoir à celle de l'irréel et l'intangible ? Les arts, les images du passé, les rêves et rêveries sont tout autant de pistes à explorer, car ils sont le fruit de l'imaginaire d'un individu. Dans les *Idylls*, ces créations issues de l'esprit des protagonistes révèlent les fautes, les erreurs, les illusions ou la duplicité de ces derniers. Certains produits de l'imaginaire sont perceptibles : les arts sont l'expression sensorielle d'une idée. Néanmoins, d'autres semblent impossibles à représenter en image. Comment montre-t-on la puissance d'évocation de la musique, l'image du passé et la construction mémorielle, ou encore le rêve et l'inconscience ?

Les illustrations étudiées relèvent le défi de représenter l'irréel et l'intangible. Non seulement elles parviennent à montrer l'imaginaire, mais aussi à convoquer celui du

¹ Françoise Dupeyron-Lafay, « Merveilleux et fantastique : en finir avec le réel, le possible et le vrai ? », in *Poétiques du merveilleux : Fantastique, science-fiction, fantasy en littérature et dans les arts visuels*, par Anne Besson et Évelyne Jacquelin (Arras : Artois Presses Université, 2015), 23.

lecteur. Pour démontrer notre propos, nous partirons des manifestations de l'imaginaire les plus concrètes pour finir par les plus intangibles. Ainsi, l'art est la matérialisation d'un esprit créateur. Il a une réalité, mais les sensations qu'il produit sont difficiles à mettre en image. Quant à l'image du passé (ce qu'on pourrait appeler le souvenir), elle se situe entre la réalité et la reconstitution imaginaire, car l'événement est revu et corrigé par l'individu. Enfin, le rêve est une représentation de la connaissance unique à celui qui le génère. Il est le produit immatériel de son imaginaire.

Chapitre 5 : Rendre hommage à l'art tout en évoquant son rapport à la vérité

En faisant de l'illustration une création artistique à part entière, les Préraphaélites ont contribué à conforter l'idée que le livre illustré est un objet d'art contenant une œuvre littéraire et une (ou des) œuvre(s) picturale(s). Les ouvrages étudiés n'ont donc jamais aussi bien porté leur nom, « idylle » désignant un poème ou un petit tableau¹.

Dans le recueil, le narrateur mentionne une variété d'œuvres d'art créées par les personnages. Elaine est une brodeuse et une conteuse, dont la muse est Lancelot. Vivien est une mauvaise actrice, mais une excellente chanteuse, lorsqu'elle cherche à séduire Merlin. Quant à ce dernier, il est le barde d'Arthur ; il est à la fois poète, musicien et chanteur. Il s'improvise aussi conteur lorsqu'il raconte la légende du charme à la perfide héroïne. En d'autres termes, les protagonistes déploient leurs talents d'artistes polyvalents. Bien qu'elles confèrent aux poèmes une dimension esthétique indéniable, les créations des héros révèlent concrètement leur sincérité, leur tromperie ou leur fourvoiement². Elles sont au service de la vérité ou de la fausseté dans le récit. Cette dimension n'est pas ignorée des illustrateurs, mais elle leur donne surtout l'occasion de mettre en abyme les différentes pratiques artistiques stimulant l'imaginaire de leur créateur ou de leur destinataire. Progressivement, les images faisant référence aux arts glissent de la représentation de la vérité à celle de l'imaginaire et de l'irréel. Le pouvoir d'évasion des histoires que l'on invente, écoute ou lit, est mis en évidence. Bien qu'immatérielles, les créations musicales, qui s'apprécient à l'oreille, ne sont pas dénuées d'effets puissants sur l'auditoire : leur magie est révélée en image.

5.1. « Raconter des histoires » : les contes

Les « histoires » incluses dans chaque poème requièrent l'attention du lecteur, car leur présence n'est pas seulement un exercice de style servant à embellir le récit, au contraire. Par exemple, les nombreuses analepses du recueil mettent en exergue les failles des personnages. Ainsi, de l'avis de William Buckler, l'analepse d'« Enid » ressemble à un conte de fées ridiculisé. Geraint s'affiche en sauveur qui se prend pour le « centre du monde courtois ». Quant à Enid, elle est une Cendrillon à l'heure de ses premiers émois.

¹ Louvel, *L'Œil du texte*, 117.

² William Buckler synthétise ces enjeux dans cette définition : « Art—as its best the quintessence of man's formal awareness—necessarily freezes time and threatens to induce a false perceptual reality. » Buckler, *Man and His Myths*, 115.

Si ces comparaisons prêtent à sourire, le critique attire l'attention sur les faux-semblants et l'absence de vérité dans le discours des personnages¹. Par exemple, Geraint se garde bien de dire à Yniol, son hôte admiratif, qu'il a été frappé par des inconnus rencontrés lors de la chasse royale qui l'a conduit jusqu'à Enid (MG 184-223). La révélation de cette humiliation pourrait porter atteinte à sa réputation. De même, le comte cache à son invité les vraies raisons qui l'ont conduit à sa déchéance, car ses explications restent superficielles². Il a peut-être provoqué la révolte de ses vassaux, ou s'est mal comporté envers eux. Enid se démarque donc par son humilité et son silence de son prétendant arrogant et de son père fuyant. Toutefois, l'analepse n'est pas la seule façon de « raconter une histoire ». Certains récits enchâssés prennent la forme d'une œuvre littéraire, car ils impliquent un public, un conteur ou un créateur. Ils montrent aussi la créativité de leurs auteurs, ou bien leur aptitude à stimuler l'imaginaire du lecteur ou de l'auditeur. Par exemple, Merlin raconte à Vivien la légende du charme, qui s'apparente à un conte. Elaine réécrit l'histoire de Lancelot en s'inspirant du bouclier de ce dernier. De même que les analepses, ces récits divertissants cachent des faits cruels ou des vérités dérangeantes. Néanmoins, la force évocatrice de la littérature d'imagination est continuellement mise à l'honneur dans les illustrations. Elles s'appliquent à représenter le pouvoir d'évasion qu'offrent les récits, ainsi que l'étendue des capacités créatrices de leurs auteurs. Elles évoquent donc des phénomènes difficiles en image, la vérité et l'irréel.

5.1.1. *Telling stories...*

Eleanor Fortescue Brickdale et Jessie M. King abordent la question de la vérité à travers les personnages de la sultane et de Lancelot. La première met en garde le lecteur contre l'aspect apparemment récréatif de la légende du charme, car elle annonce le sort cruel qui attend son conteur, Merlin. Quant à Lancelot, il retient l'attention des deux illustratrices, qui cernent les enjeux autour de son personnage : son histoire est effacée et redéfinie tout au long d'« Elaine ». Qui est donc alors le vrai Lancelot ?

5.1.1.1. *L'histoire du charme*

« The charm » (EFB MV3, fig. 12) joue avec la surface et la profondeur du conte oriental raconté dans « Vivien ». Pour mieux comprendre la puissance du sortilège que réclame la courtisane, Merlin se fait conteur de sa « légende » (MV 552), qui débute tel un conte : « There lived a king in the most Eastern East, / Less old than I, yet older » (MV 553-554). Ce roi prend pour femme la captive d'un pirate, une femme si belle et si singulière qu'elle en devient presque surnaturelle : « a light came from her when she

¹ *Ibid.*, 84.

² *Ibid.*, 84-87.

moved » (MV 565). Le récit se présente alors comme un moment d'évasion qui permet d'échapper à l'insistance pesante de Vivien. Au premier abord, « The charm » s'offre aussi comme une pause exotique par ses couleurs chatoyantes, son atmosphère oisive et son univers oriental très éloigné du monde médiéval européen dans lequel évoluent les héros arthuriens. Elle crée ainsi une rupture avec le reste des illustrations de la séquence. Insérée entre « My tender rhyme » et « Hollow oak » (EFB MV2 et 5, fig. 11 et 14) qui dépeignent la chute inexorable de Merlin, l'image s'apparente à une « oasis »¹ salutaire.

Très vite pourtant, l'histoire se révèle particulièrement sanglante : la captive est le prix d'une lutte (« fighting for a woman », MV 560). Le pirate qui l'a trouvée est empalé (MV 567). Les hommes du royaume, les animaux et les brigands périssent à son contact (MV 570-577). Le sultan jaloux part à la recherche d'un sorcier capable de trouver un sort pour que la belle soit exclusivement vue de lui. Ceux qui échouent ont leur tête tranchée exposée aux portes de la ville. Le vieux sage qui parvient à satisfaire le potentat jette un sort cruel à l'épouse, qui est plongée dans un état comateux : « she lay as dead, / And lost all use of life » (MV 642-643). Ces deux derniers vers constituent la chute de l'histoire, brève, sans détour. Autrement dit, le récit est une macabre histoire de destruction sous les apparences d'un conte. Cet aspect surgit au détour d'un détail dans l'image. Dans le jardin, les arbres fleurissent non loin des piques surmontées des têtes des prétendants :

Their heads should moulder on the city gates.
And many tried and failed, because the charm
Of nature in her overbore their own:
And many a wizard brow bleached on the walls:
And many weeks a troop of carrion crows
Hung like a cloud above the gateway towers. (MV 592-597)

La diphtongue de « moulder » suggère la décomposition. Aux armées efféminées qui avaient succombé au charme de la jeune femme succèdent une nuée (« a troop ») de charognards. Relégué à l'arrière-plan, ce détail pourrait échapper à un lecteur qui ne prend pas le temps d'observer la scène. Celle-ci met en image un principe qui guide les *Idylls* : il convient de rester attentif à chaque détail donné par les narrateurs. Ainsi, la séquence visuelle de « Vivien » est peut-être la plus sombre de tout l'ouvrage, puisque la mort, la disparition et la tromperie habitent chaque illustration.

5.1.1.2. L'histoire de Lancelot

Arthur a beau être le personnage le plus éthéré des *Idylls*, Lancelot est sans doute plus insaisissable que lui. Les tensions autour de son identité et de sa véritable histoire dans « Elaine » sont évoquées dans les illustrations. Celles-ci parviennent à mettre en

¹ Crane, *Of the Decorative Illustration of Books Old and New*, 17.

évidence le caractère fuyant du héros, mais aussi à suggérer qu'Elaine embellit le récit de la vie de Lancelot.

« Sir Lancelot » (EFB MV4F, fig. 13) est le frontispice des *Idylls* de 1911 qui introduit la légende d'Alfred Tennyson au lecteur. L'artiste fait du héros un personnage déterminant, une clé d'interprétation de l'œuvre : le chevalier incarne à la fois l'idéal chevaleresque arthurien et l'agent provocateur qui va déstabiliser les institutions du royaume. Toutefois, Eleanor Fortescue Brickdale s'applique aussi à rendre le personnage impénétrable. Par le plan rapproché, l'illustratrice fait comprendre au lecteur que Lancelot est déjà l'objet de toutes les attentions avant même le mariage d'Arthur : « A rumour runs, she took him for the King » (MV 774). Il est d'emblée pris pour un autre homme ; le mystère de son identité est au cœur des *Idylls*. Dans l'illustration, le lecteur a beau observer de près l'*alter ego* du roi, Lancelot ne se livre pas. Il est difficile de cerner sa véritable identité. De profil, en mouvement, il se dérobe aux regards. Cette fuite rappelle que sa vie ressemble à une quête d'identité qui débute dès les premiers vers d'« Elaine », puisque les femmes qui le côtoient s'efforcent de reconstituer sa vie. Dans un premier temps, la reine fait de Lancelot un chevalier anonyme pour lui permettre de participer au tournoi des diamants, un geste que William Buckler apparente à une « dé-création »¹ :

[...] we hear it said
That men go down before your spear at a touch,
But knowing you are Lancelot; your great name,
This conquers: hide it therefore; go unknown [...]. (LE 147-150)

Son nom importe plus que sa propre personne, si bien qu'il doit s'effacer physiquement pour s'imposer de nouveau. Cette quête s'achève pourtant amèrement à l'issue du poème :

For what am I? what profits me my name
Of greatest knight? I fought for it, and have it:
Pleasure to have it, none; to lose it, pain;
Now grown a part of me: but what use in it?
To make men worse by making my sin known? (LE 1402-1405)

La répétition du pronom personnel complément « it » suggère que son nom est devenu un fardeau qu'il rejette en vain, voire une tumeur (« grown a part of me »). Il est associé à une vile histoire d'adultère². Le frontispice, ce portrait en buste comme volé, rempli pourtant sa fonction représentative. À lui seul, il retranscrit le caractère et l'identité du héros, un homme insaisissable, qui se cherche et que l'on cherche à connaître.

¹ Buckler, *Man and His Myths*, 122.

² « [H]is own behavior now resembles a sordid romance, not a record of noble deeds ». Reed, « Tennyson's Narrative on Narration », 199.

Si Guinevere efface symboliquement le passé de Lancelot, Elaine le réinvente. Dans « Stript off the case » (JMK LE1F, fig. 15) la jeune rivale de la reine cherche à en savoir plus sur celui qu'elle aime. Elle est représentée « lisant » le bouclier, comme le titre et le vers l'indiquent : « Stript off the case and *read* the naked shield » (LE 16, nos italiques). Dans l'image, le geste accompagne le regard pour suggérer le processus qui se met en place dans l'esprit de la jeune fille : son imaginaire est en action. Elaine croit reconstituer les prouesses de Lancelot à travers une histoire qui n'est cependant valable que pour elle (« a pretty history to herself », LE 18). Aussi plaisante soit-elle, cette « lecture » du bouclier n'est pas une reconstitution historique : c'est une fiction. Par ailleurs, la jeune fille tente de percer la personnalité d'un homme à travers un objet hautement symbolique : le bouclier. Il révèle l'identité de son possesseur par son héraldique, autant qu'il le protège de toute intrusion par sa fonction défensive. D'ailleurs, Lancelot cherche plus tard à se défendre de la mort de la jeune fille : « I swear by truth and knighthood that I gave / No cause, not willingly, for such a love: / To this I call my friends in testimony » (LE 1288-1290). En dépit de ses efforts, Elaine ne pourra jamais atteindre son héros, ni connaître sa véritable identité. L'anecdote décrivant l'élaboration de la housse destinée à l'écu de Lancelot est, on va le voir, éclairante à ce propos.

L'héroïne malheureuse est une brodeuse accomplie dans le poème d'Alfred Tennyson et « Elaine » (EFB LE, fig. 19). Sa création artistique témoigne de la puissance de son imaginaire, mais aussi, et surtout, de ses croyances erronées. La jeune fille pense, à tort, connaître Lancelot. La première image de la séquence d'Eleanor Fortescue Brickdale et du poème mettent à l'honneur le travail d'une artiste en pleine création, puisqu'Elaine confectionne la couverture de soie destinée à protéger le bouclier de Lancelot :

Then fearing rust or soilure [Elaine] fashioned for it
 A case of silk, and braided thereupon
 All the devices blazoned on the shield
 In their own tinct, and added, *of her wit*,
 A border *fantasy* of branch and flower,
 And yellow-throated nestling in the nest. (LE 7-12, nos italiques)

Le narrateur décrit les « fantaisies » ajoutées à la housse. Ce qui n'était qu'une simple housse de protection devient une œuvre d'art créée par la jeune fille (« of her wit ») grâce aux ornements. Dans l'image (EFB LE1, fig. 19), Elaine, concentrée sur son ouvrage, brode à l'aide d'un fil d'or que le lecteur parvient à distinguer. Elle reproduit les motifs héraldiques de l'écu, qui « pose » pour elle dans l'angle inférieur droit. Le fil est son pinceau, l'arme son modèle. L'image insiste donc sur les capacités créatrices de l'héroïne en faisant allusion à une séance de pose. La description des motifs décorant le fourreau, sur lesquels le narrateur s'attarde au tout début du poème, ne confère pas une simple dimension esthétique au poème. Elle fait d'emblée référence aux embellissements qu'Elaine apporte à l'histoire de Lancelot. L'activité artisanale que la jeune fille pratique

est loin d'être anodine, puisque l'origine latine du mot « texte » n'est autre que *textus*, un tissu, décrit par Hubert Nyssen comme une trame « composée de phrases comme le tissage de fils »¹. Elle rappelle qu'Elaine écrit un nouveau récit embelli de la vie de Lancelot, comme l'indique le verbe « *braid* », qui signifie *tisser* ou *tresser*. L'héroïne ne se rapproche pas de son héros en composant cette œuvre. Au contraire, elle s'éloigne de la vérité. En représentant la jeune héroïne à l'ouvrage dans « Elaine » (EFB LE1, fig. 19), l'artiste met certes en évidence le pouvoir de l'imaginaire qui se matérialise à travers la broderie, mais elle montre que cette étoffe va agir comme un « voile », un écran, qui ne permettra pas à l'héroïne de percevoir la véritable identité du chevalier. Du reste, la séquence de Jessie M. King donne l'impression de résoudre le mystère autour de Lancelot, puisque l'homme se matérialise à l'issue du « récit » visuel et ne se dérobe pas. Cette fin heureuse, en raison du choix d'illustration, montre ainsi l'indépendance de la séquence visuelle. Peut-être aussi l'illustratrice accorde-t-elle plus d'importance à la question de la lecture qu'à celle des récits. Au seuil du texte, cette image met en abyme le moment d'évasion que propose la légende. Comme le lecteur, Elaine plonge dans un autre monde.

Au premier abord, les deux artistes ont une approche différente des enjeux de la lecture. Jessie M. King privilégie l'idée d'une échappatoire dans un extrait du poème qui pourtant s'attarde sur les conséquences des récits que l'on s'invente. Cependant, Eleanor Fortescue Brickdale n'a pas seulement à cœur de mettre en exergue la question de la véracité des récits ; elle accorde une importance particulière à la littérature d'évasion. L'intérêt que cette artiste porte à la prose et à la poésie se reflète dans les illustrations et le paratexte, mais aussi dans ses autres activités professionnelles.

5.1.2. ... and story-telling

Eleanor Fortescue Brickdale célèbre le pouvoir des récits dans « A naked child » (EFB G4, fig. 35). D'un point de vue narratologique, l'image filtre le récit biaisé du père de la novice, pour dégager la responsabilité de Guinevere² et se concentrer sur la légende du roi :

There came a day as still as heaven, and then
They found a naked child upon the sands
Of dark Tintagil by the Cornish sea;
And that was Arthur; and they fostered him
Till he by miracle was approven King [...]. (G 290-294)

Cet événement se présente sous la forme d'un conte en commençant par « There came a day » (G 290) et en mentionnant une découverte extraordinaire, un enfant né des eaux

¹ Nyssen, *Du texte au livre*, 15.

² Voir p. 206 et suivantes.

(« They found a naked child », G 291). Ce récit bascule même dans la légende en indiquant que l'avènement d'Arthur relève du miracle. Dans l'illustration correspondante, c'est l'ajout de petits êtres éthérés surnaturels derrière les personnages principaux qui la fait glisser le registre merveilleux. De cette manière, le lecteur ne retient qu'une image à la gloire d'Arthur, sa venue au monde miraculeuse¹. L'illustration exalte la rémanence des légendes. En effet, les origines d'Arthur sont relatées dans la chanson du barde (« sang the King, / As wellnigh more than a man », G 284-285) que le père de la novice a écoutée et qu'il a ensuite détaillée à sa fille sous forme d'un conte, avant que cette dernière ne la transmette à la reine. Le lecteur en prend connaissance grâce au narrateur des *Idylls*. Autrement dit, l'événement a traversé le temps et les modes de représentation pour parvenir au public édouardien. La légende du roi, racontée dans un chant, puis dans un récit, se concrétise sous les yeux du lecteur grâce à l'illustratrice, le dernier maillon de cette chaîne artistique. L'illustration restitue le cœur d'une légende millénaire, devenant l'aboutissement d'une histoire transmise oralement par le chant et le conte, puis par la poésie. Ce faisant, elle efface la dimension moralisante du récit de la novice pour proposer une célébration de la légende arthurienne, un aspect que l'on abordera plus en profondeur dans le chapitre suivant.

Cet intérêt pour la littérature se confirme dans une image telle que « Betwixt her best Enid, and lissome Vivien » (EFB G1, fig. 32), qui montre les différentes fonctions de la lecture. Le livre signifie d'abord la connaissance et le savoir. Il est l'objet d'une âpre bataille gagnée par la courtisane, bataille qui est rappelée par le rôle de conteuse tenu par Vivien. Ce rôle n'apparaît pas chez Alfred Tennyson mais est imaginé par l'artiste. L'image fait référence aux « intrigues » orchestrées par la traîtresse. À ceux qui veulent bien l'écouter, Vivien dissémine des ragots repris sous le terme « tale » (MV 711, 728 et 949). Cependant, la lecture a aussi des vertus plaisantes. Enid, tournée vers la jeune femme en vert, est manifestement divertie par le récit. Guinevere, au contraire, ne la regarde pas. D'une oreille plus distraite, humant sa rose, elle a le regard lointain. Peut-être songe-t-elle à Lancelot si le lai parle d'amour courtois. La lecture se prête à la réflexion, mais aussi à l'évasion, comme le visage des personnages le laisse voir.

De même, le paratexte d'Eleanor Fortescue Brickdale met à l'honneur la littérature d'évasion si l'on considère une autre couverture qu'elle a exécutée pour les *Idylls*². Le livre, toujours publié chez Hodder and Stoughton, ne comporte ni le nom de l'œuvre, ni celui de son auteur ou de son illustratrice (fig. 48). Seule est représentée en doré la silhouette d'une dame médiévale lisant un manuscrit. Le personnage est bordé d'un rosier

¹ Nous nous attarderons plus longuement sur cet aspect crucial des images et des poèmes au chapitre suivant.

² Il s'agit d'une édition dont la date de parution n'a pas pu être retrouvée avec exactitude. Cet octavo date probablement des années 1910.

d'où surgissent des roses Tudor. Un halo d'épines encadre son visage, qui ressemble à celui de Vivien en raison de sa coiffure. S'agit-il de la perfide héroïne ? Rien n'est moins sûr. Par sa présence et son occupation, la figure féminine symbolise le contenu de l'ouvrage. Il est question d'amours douloureuses, sans cesse racontées au fil du temps, dont les femmes sont les héroïnes. La légende arthurienne est ainsi mise en abyme par cet ornement.

L'intérêt de l'illustratrice pour la littérature se retrouve dans ses différents projets professionnels. En 1915, Hodder and Stoughton lui demande de sélectionner quelques textes tirés de classiques de la poésie britannique et de les illustrer. Les extraits sont publiés sous le titre *The Book of Old English Songs and Ballads*¹. Cinq ans plus tard, à la demande de la même maison d'édition, Eleanor Fortescue Brickdale renouvelle l'expérience avec *The Golden Book of Famous Women*, qui contient notamment « [Sir Launcelot and] Queen Guinevere : A Fragment ». L'artiste endosse ainsi plusieurs rôles valorisants : artiste, critique et même éditrice du texte, décloisonnant ainsi les domaines intellectuels et artistiques. Assurément, Eleanor Fortescue Brickdale n'est pas William Morris, qui fonda sa propre maison d'édition, la Kelmscott Press, en 1891. Toutefois, ses deux projets témoignent d'une tradition préraphaélite, celle des peintres-poètes. Par exemple, Dante Gabriel Rossetti allie les arts sœurs dans des toiles comme *Proserpine*. Dans ce tableau, il insère un sonnet de sa composition. Comme l'écrit Laurence Roussillon-Constanty, il « franchit constamment les frontières entre peinture et écriture et n'hésite pas à les unir pour mieux rendre les moments de rencontre et d'échange de regards qui en jalonnent le récit »². De la même manière, Florence Harrison et Jessie M. King appartiennent au milieu littéraire en tant qu'auteurs. Dès 1905, Florence publia des livres écrits et illustrés de sa main, tels que *Rhymes and Reasons* (1905) ou *Elfin Song, A Book of Verse and Pictures* (1912). Pareillement, Jessie M. King composa des textes qu'elle illustra, comme *How Cinderella Was Able to Go to the Ball* (1924) ou *Mummy's Bedtime Story Book* (1929). L'illustrateur est alors une voix d'autorité incontestable dans le livre quand il met en image l'œuvre qu'il a écrite. Il sait mieux que quiconque comment promouvoir son travail. Les artistes étudiées sont donc loin d'être des copieuses de texte en image, dépourvues de talent et d'imagination³. Elles accumulent les rôles valorisants de critique du texte, artiste et même auteur, décloisonnant les domaines intellectuels et artistiques.

¹ D'après Pamela Gerrish Nunn, l'artiste aurait eu des difficultés à choisir ses textes puis à les traiter, proposant différentes versions des illustrations. Nunn, *A Pre-Raphaelite Journey*, 26.

² Laurence Roussillon-Constanty, « Dante Gabriel Rossetti : "visible parlare" ou le pouvoir poétique des images », *Études anglaises* 57, n° 1 (2004) : 54.

³ Philippe Kaenel signale qu'au XIX^e siècle le graveur et illustrateur « se retrouvent dans la position déclassée et aliénée d'ouvriers ou d'artisans ». Kaenel, *Le métier d'illustrateur*, 201.

Grâce aux images évoquant la littérature d'évasion, le lecteur oublie pour un temps la portée sombre des récits des *Idylls*. Pour ce faire, les illustratrices étudiées montrent des personnages appréciant la lecture, souvent à des endroits stratégiques du livre (la couverture ou le frontispice). Cette « mise en abyme » visuelle rappelle que la littérature d'imagination transporte le lecteur ou l'auditeur. En outre, les artistes choisissent de mettre en images les récits s'apparentant à des contes ou des légendes, récits les plus aptes à émerveiller le lecteur ou l'auditeur. L'illustration s'avère alors aussi apte que le texte à suggérer les changements de registre dans le récit. L'insertion d'un élément non-réaliste dans l'image suffit parfois pour que l'effet opère. Dans le chapitre suivant, on verra que le surgissement du merveilleux dans les images des *Idylls* n'est pas sans conséquences sur le texte. En effet, elles offrent une vision très éloignée du monde arthurien créé par le poète lauréat.

5.2. Dissimuler ou informer : les chants et la musique

Le chant est toujours présent dans les poèmes, car les mots en musique¹ évoquent la vie cachée ou le destin des personnages : ils dévoilent la vérité sur les héros des *Idylls*. Ainsi, les bardes célébrant l'idéal de chevalerie à travers la dévotion de Lancelot pour la reine n'ont pas conscience qu'ils évoquent un amour interdit, comme le rappelle le chevalier à Guinevere :

But now my loyal worship is allowed
 Of all men: many a bard, without offence,
 Has linked our names together in this lay,
 Lancelot, the flower of bravery, Guinevere,
 The pearl of beauty: and our knights at feast
 Have pledged us in this union, while the King
 Would listen smiling. (LE 110-116)

Les pronoms à la première personne du pluriel (« our » et « us »), l'usage de la rime interne composée de « bravery » et « beauty », l'enjambement des vers 113-114 associant le nom de Lancelot à celui de la reine, ainsi que le recours au champ sémantique de l'union composé de « linked », « together », « pledge » et « union » signalent le lien puissant qui unit les amants : la vérité a été entendue de tous, mais elle n'a pas été perçue comme telle. La trahison est ironiquement devenue un hymne à la chevalerie.

Nos quatre artistes mettent en image la musique des *Idylls*. Afin de représenter une sensation auditive qui ne se voit pas, les illustrateurs ont généralement recours à des personnages ou des objets symboliques, placés de façon stratégique dans la composition. Ils relèvent donc le défi de représenter la synesthésie, l'association de sensations issues de différents organes sensoriels. Eleanor Fortescue Brickale illustre la chanson interprétée

¹ Reed, *Perception and Design*, 180.

par Vivien, qui vise à endormir la méfiance de Merlin envers la perfide héroïne. La question de la vérité et de l'illusion est bien apparente dans cette image. Toutefois, les autres illustrateurs s'attardent plutôt sur la musique comme moyen de communication magique, mystique, qui établit des passerelles entre les arts frères. Plus généralement, les images passent donc de l'illustration de la vérité à celle de la sensation et de l'irréel.

5.2.1. Le chant de la tromperie

Le chant agit tel un charme lorsqu'il émerveille et captive son auditoire. Dans « Enid » (EFB GE2, fig. 6), le lecteur découvre la jeune femme qui a enchanté Geraint, par hasard, grâce à sa voix : « Here, by God's grace, is the one voice for me » (MG 344). Dans l'illustration, le « rossignol » (MG 342) du poème a été remplacé par des colombes aux côtés de l'héroïne, car ces oiseaux font autant référence à sa bienveillance qu'à sa douce voix. La situation est évidemment très différente pour Vivien et sa victime. Le chant de la courtisane est celui de la duplicité, de la fausseté, car Vivien cherche à attendrir Merlin pour lui soutirer le charme. Le sage est lui aussi captivé par la voix de Vivien, mais il finit par devenir le captif de cette dernière. Le chant est tout simplement l'un des nombreux pièges tendus à Merlin par l'héroïne. Bien que l'image ne se concentre pas uniquement sur le chant, mais synthétise l'emprise de la courtisane sur le sage tout au long du poème, « My tender rhyme » (EFB MV2, fig. 11) présente Vivien comme une lamie plutôt qu'une sirène.

En guise d'introduction et de gage d'amour, la jeune femme rusée indique à Merlin qu'elle a entendu Lancelot chanter la chanson qu'elle s'apprête à interpréter : « I heard the great Sir Lancelot sing it once, / And it shall answer for me » (MV 383-384). Ce préambule la trahit pourtant, puisque J.M. Gray remarque que Vivien ne peut avoir entendu cet air qu'en épiant le chevalier¹. Le titre de la chanson, « trust me not at all or all in all » (MV 382), invite l'auditeur à considérer que les sentiments exprimés dans les paroles sont vrais, c'est-à-dire sincères. Merlin est sous le charme d'une sirène lorsqu'elle chante :

And Merlin looked and half believed her true,
So tender was her voice, so fair her face,
So sweetly gleamed her eyes behind her tears
Like sunlight on the plain behind a shower [...]. (MV 398-401)

La synesthésie opère. Subjugué par sa voix et sa beauté, l'enchanteur plonge dans les yeux de la jeune femme. La comparaison avec paysage scintillant émergeant du regard de Vivien montre la force évocatrice du spectacle auquel Merlin vient d'assister. Le sage fait part de son trouble à l'héroïne : « I felt as though you knew this cursed charm, / Were

¹ Gray, *Thro' the Vision of the Night*, 102.

proving it on me and that I lay / And felt them slowly ebbing, name and fame » (MV 433-435). Il sait qu'il aurait pu être anéanti par l'envoûtante mélodie. Lui aussi utilise le mot « charme », mais il s'agit d'un sortilège dangereux, qui plonge sa victime dans l'oubli. Dans l'illustration, le sens de l'ouïe est mis en exergue grâce au positionnement des personnages. Ce que dit Vivien arrive directement à l'oreille du sage qu'elle surplombe depuis la souche de l'arbre. En étant surélevée, près de sa victime, et représentée de profil, la vile héroïne donne l'impression que Merlin ne peut se défaire de l'emprise de cette voix. La victime reçoit les paroles en étant positionnée plus bas, la tête légèrement baissée et tournée vers la gauche, de sorte de les mots arrivent directement à son oreille droite. La traîtresse est installée telle une sirène dominant la mer depuis un rocher. Comme l'eau, la végétation luxuriante a déjà recouvert les pieds des héros. L'artiste a transformé la sirène en une maléfique lamie afin de mieux transposer la duplicité de la jeune femme.

Il est fort possible que ce portrait de Vivien s'inspire d'un extrait de « Lamia », un poème de John Keats publié en 1820¹. Le serpent est ainsi décrit :

She had a woman's mouth with all its pearls complete;
And for her eyes—what could such eyes do there
But weep, and weep, that they were born so fair,
As Proserpine still weeps for her Sicilian air.
Her throat was serpent, but the words she spake
Came, as through bubbling honey, for Love's sake [...]. (« Lamia » 60-65)

Toutefois, les rôles sont renversés dans les deux poèmes de John Keats et d'Alfred Tennyson. Le serpent qu'Hermès rencontre possède une bouche de femme et susurre des mots d'amour doux comme du miel. La synesthésie est convoquée par l'association du goût et de l'ouïe. En revanche, Vivien est sans cesse comparée au reptile (MV 236-240, 843, 889-890) et ses mots d'amour cèdent la place à des paroles venimeuses (« faintly-venomed points / of slander », MV 170-171). La lamie keatsienne, qui ne veut pas anéantir Lycius qu'elle aime, est devenue malfaisante dans le poème d'Alfred Tennyson. De plus, Merlin, le vieil homme vénérable et perspicace, aurait dû prendre le rôle d'Apollonius, le sage qui dénonce la véritable nature de la créature au jeune homme victime de Lamia. Merlin a toutefois pris la place de Lycius, qui est prisonnier du serpent-femme dans le poème keatsien. Le conseiller d'Arthur a donc échoué dans son rôle d'homme éclairé.

Le public était probablement familier des représentations de Lamia telle qu'elle fut dépeinte par John Waterhouse (en 1905 et 1909) et Herbert James Draper (1909) ou sculptée par George Frampton (1899-1900). Bien que séduisante, leur héroïne n'en reste

¹ John Keats, *The Complete Poems*, éd. par John Barnard, 3^e éd. (Hardmondsworth : Penguin Books, [1973] 1988).

pas moins inquiétante, cherchant à séduire sa victime ou admirant sa propre beauté. Eleanor Fortescue Brickdale semble exploiter ce modèle pictural en dépeignant une femme à demi-reptilienne grâce à sa robe moulante et à ses cheveux portés en macarons : les petites tresses de la coiffure élaborée suggèrent des serpents grouillant dans un nid. Aux pieds de la séductrice se trouve un serpent. Peut-être rappelle-t-il aussi le ver mentionné dans les paroles de la courtisane, « [the] little pitted speck in garnered fruit, / That rotting inward slowly moulders all » (MV 392-393). L'illustratrice adapte donc l'image de la sirène à la suggestion latente de la lamie, mais en lui confisquant ses dernières caractéristiques séduisantes. En effet, le sage n'est pas sous le charme de la prestation de Vivien ; il paraît même plutôt navré de ce qu'il a vu et entendu, puisqu'il détourne le regard, et sa main cache son visage enfoui dans sa barbe. Ainsi, l'image est plus sombre que le passage évoquant le chant troublant de la jeune femme. Elle anticipe le sort funeste qui attend Merlin. L'image permet donc de prendre de l'avance sur le texte.

5.2.2. De la transmission d'une information capitale...

Au charme surnaturel de la chanson de Vivien succèdent les paroles de vérité et de prophétie dans le chant composé et interprété par Elaine. Ainsi, la Demoiselle d'Astolat offre un véritable chant du cygne avec « The Song of Love and Death » (LE 997), dont voici un extrait : « 'Love, art thou sweet? Then bitter death must be: / Love, thou art bitter; sweet is death to me » (LE 1003-1005). Analysant la chanson dans son intégralité, J.M. Gray fait remarquer que les mots qui terminent le vers correspondant à la rime b forment le téléstiche « I die »¹. Les paroles annoncent la mort prochaine de la jeune fille. Chez Jessie M. King, les vertus séduisantes et apaisantes de la musique l'emportent sur les paroles de vérité. John Byam Shaw et Florence Harrison mettent en scène des épisodes dans lesquels la musique ou les interprètes annoncent une nouvelle cruciale à la population arthurienne. Toutefois, la dimension magique et transcendante de la musique l'emporte sur la transmission d'information dans leurs images.

« None with her » (JMK G1F, fig. 24) reprend le chant de la novice qui sert à soulager la reine. Réfugiée au couvent, Guinevere apprend que Modred a usurpé le trône, un malheur dont elle s'attribue la responsabilité. Elle demande à la novice de chanter l'air qu'elle fredonne afin de bénéficier des vertus libératrices de la musique (« unbind my heart that I may weep », G 164). La complainte met en abyme les regrets que la reine va exprimer plus tard dans le poème. Il s'agit d'une lamentation intitulée « Late, so late » (G 161). Le titre rappelle le désespoir de la reine juste après que Modred a découvert son adultère (« Too late, too late! », G 130), comme il annonce la révélation de l'amour que la

¹ Gray, *Thro' the Vision of the Night*, 104.

reine porte à son mari : « I love him though so late » (G 646). D'ailleurs, la chanson est un dialogue entre une épouse qui souhaite revenir au foyer familial et son mari qui la rejette. Les regrets exprimés par l'épouse qui a déserté, « we do repent » (G 169), sont repris par Guinevere : « surely I repent » (G 370). De plus, le personnage de la chanson souhaite embrasser les pieds de son mari et trouver la lumière (G 173 et 176). De la même manière, la reine se prosterne devant son époux (G 525) dont elle perçoit désormais la grandeur, « That pure severity of perfect light » (G 641). La chanson n'est pas seulement cathartique, elle est aussi prophétique. Toutefois, dans l'illustration, les effets bienfaisants de la musique l'emportent sur le contenu des paroles si l'on considère certains éléments de la composition précédemment étudiés. À cet instant précis du texte, la novice ne condamne pas la reine mais cherche à la reconforter. De plus, les scènes en rapport avec la religion sont toujours empreintes de compassion¹. Bien que la reine soit en pleurs dans l'image, la musique a bel et bien pour but d'adoucir les mœurs grâce au réconfort qu'elle procure. Surtout, les deux visages des héroïnes baignent dans une lumière délimitée par une pluie d'étoiles. Ce motif non réaliste permet d'attribuer une dimension magique à la chanson pour sa capacité à soulager les âmes. La musique est dotée d'un véritable pouvoir, presque surnaturel, et parfois mystique, que d'autres illustrations du corpus mettent en évidence.

Dans les images comme dans les *Idylls*, la musique est un moyen d'annoncer un événement capital. « From the sea » (JBS G2, fig. 29) met en scène le triton soufflant dans une conque aux côtés d'une sirène. C'est par ce biais que les êtres marins proclament l'arrivée d'Arthur, qui, dans le texte, est annoncée en cœur par des êtres surnaturels :

And strong man-breasted things stood from the sea,
And sent a deep sea-voice through all the land,
To which the little elves of chasm and cleft
Made answer, sounding like a distant horn. (G 244-247)

La voix des « puissants » tritons et le murmure des petits elfes surgissent des profondeurs de l'eau et de la terre, parlant d'une seule voix pour annoncer la venue d'un homme hors du commun. L'assonance en /i:/ de l'expression « deep sea-voice » et l'allitération produite par « chasm and cleft » donnent l'impression d'un écho qui se propage. Pour obtenir le même effet en image, l'image de John Byam Shaw choisit de mettre en scène les êtres de la mer plutôt que les elfes, car ces créatures symboliques, leurs attributs et leur environnement sont à même de suggérer des sons puissants et enchanteurs. L'image convoque autant de mélodies et de bruits que possible grâce à sa composition : le fracas des gigantesques vagues par l'écume qu'elles produisent ; le chant envoûtant de la sirène ;

¹ Cet aspect est développé dans 4.2.2.2. Le soulagement des âmes dans les images, p. 290.

et le son puissant de la conque signalant qu'une révolution est à venir. Le coquillage est aussi doublement symbolique. Il émet le message à relayer, tout comme il assure sa bonne réception, car il est aussi le symbole de l'oreille¹. La musique de la conque, qui rallie les hommes, tient le rôle de langage universel. Avant tout, l'image associe la musique au merveilleux en représentant des tritons et des sirènes. Comme dans l'image de Jessie M. King, l'illustration de John Byam Shaw attribue à la musique et au chant une dimension surnaturelle.

De même, le cul-de-lampe de Florence Harrison (fig. 56) montre que la musique n'est pas seulement un instrument de communication entre les hommes, mais aussi entre ces derniers et Dieu. Elle possède une dimension transcendante, presque divine. L'artiste donne comme ultime image de Guinevere celle d'une femme pieuse appelant ses sœurs à la prière en faisant retentir la cloche du couvent. Le tintement demande aux religieuses de se rassembler et de se recueillir. La reine se rapproche de son époux qui l'attend dans l'au-delà. Suspendue au-dessus du sol, la cloche suggère l'élévation de l'âme. Cette dimension contemplative s'exprime encore mieux dans « The spirits » (FH G4, fig. 41).

« The spirits » dévoile la source d'inspiration du barde qui chante la grandeur d'Arthur dans le récit de la novice. Cette image replace l'homme dans sa petitesse face aux puissances qui le dépassent. Les muses androgynes, mi-pythies, mi-anges, se penchent sur le poète-chanteur pour lui souffler l'avenir ou l'inspiration, tandis que le vent souffle dans leur chevelure : « And many a mystic lay of life and death / Had [the bard] chanted on the smoky mountain-tops, / When round him bent the spirits of the hills » (G 279-281). Les esprits sont descendus du ciel étoilé pour communiquer leur savoir sur la montagne, point de contact entre le ciel et la terre. En dépit de sa très petite taille, le barde, tout en noir, devient le point central de l'image. Les traits de son visage s'effacent pour le mieux réduire à sa fonction symbolique, son regard élevé faisant de lui un visionnaire. Le dessin en noir et blanc contribue à la solennité de la scène. Il immortalise la figure de ce poète-chanteur hors du commun, doté de pouvoirs magiques, presque divins.

5.2.3. ... à la célébration des arts frères (« *sister arts* »)

La figure du barde, poète et chanteur, rappelle aussi indirectement que la poésie et la musique sont des arts frères (« *sister arts* »). Certains paratextes du corpus mettent en exergue la musicalité des poèmes, tandis que Jessie M. King évoque la musicalité de l'image.

Le paratexte des ouvrages de John Byam Shaw et de Florence Harrison rappelle que poésie et musique sont liées. La page de titre dessinée par le premier artiste comporte

¹ Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 277.

une lyre, le symbole des poètes (fig. 46). D'ailleurs, le premier recueil d'Alfred Tennyson s'intitulait *Poems, Chiefly Lyrical* (1830). Dans l'ouvrage de Florence Harrison, face à la liste des illustrations en noir et blanc, l'illustratrice a dessiné une jeune musicienne jouant de la double-flûte (fig. 54). Ce personnage féminin fait référence à Euterpe, la muse de la musique, qui joue de l'aulos. La musique a des origines mythiques et divines. En outre, celle émise par la flûte a la réputation d'envoûter son auditoire, en témoigne par exemple la légende allemande du joueur de flûte de Hamelin, qui a notamment été reprise par les frères Grimm. Le joueur de flûte débarasse la ville de Hamelin de ses rats en envoûtant les rongeurs. Bercés par la mélodie, les animaux nuisibles suivent le musicien. En choisissant une joueuse d'aulos, Florence Harrison montre la dimension divine et magique de la musique : Vivien n'envoûte-t-elle pas le mage par sa voix ? Par ailleurs, la figure de la flûtiste rappelle que la poésie, établie par des règles prosodiques, est de la musique. De façon plus générale, les ornements employés par les deux illustrateurs signalent le lien intrinsèque entre les différents arts sœurs que sont la poésie, la musique et la peinture. La poésie offre non seulement une harmonie de sons, mais génère aussi des images que les illustrations matérialisent. D'une certaine façon, les symboles employés par les artistes représentent la puissance de la poésie, c'est-à-dire ses effets synesthésiques : la vue « interne » et l'ouïe du lecteur/auditeur est stimulée, afin de faire ressurgir une multitude de sensations plaisantes. Ces images repoussent leurs limites en illustrant métaphoriquement les pouvoirs, parfois magiques, parfois occultes, de la musique.

Inversement, les images de Jessie M. King suggèrent que l'art musical habite l'art pictural. Les monographies consacrées à l'artiste ne mentionnent pas d'impact particulier de la musique sur l'illustratrice. D'après Colin White, elle fit évoluer son style, plus coloré, après la Première Guerre mondiale, probablement sous l'influence des ballets russes de Serge Diaghilev¹. Pourtant, le critique E.A. Taylor a recours à cette comparaison pour distinguer le trait de son épouse de celui d'Aubrey Beardsley : « The instrument they play on may be the same, but one strikes the chord of a beautiful melody of soul, the other a beautiful soulless melody, which is perhaps more easily understood generally². » Par ailleurs, Janice Helland définit le style de l'artiste par le rythme qu'elle insufflé à ses compositions³. En effet, « Stript off the case » (JMK LE1F, fig. 15) est remarquable par la régularité de ses motifs : le damier du sol, les guirlandes de fleurs, les motifs des rideaux, les rubans de perles qui ornent la coiffure d'Elaine, ou encore le lion héraldique sur le bouclier. Cette euphonie visuelle peut suggérer l'aspect itératif du rituel

¹ White, *Guide to the Printed Work of Jessie M. King*, 10.

² E.A. Taylor, « Miss Jessie M. King », in *Edwardian Illustration: Reprinted Pieces of the Booklovers' Magazine*, éd. par Martin Steenson (London : Imaginative Book Illustration Society, 2005), 41.

³ Helland, « King, Jessie M(arion) », 781.

qui consiste à dévoiler quotidiennement le bouclier de Lancelot. Il structure alors la vie d'Elaine qui, à ce moment du récit, s'épanouit dans son rôle de gardienne. On comprend alors mieux ce qu'E.A. Taylor entend par « mélodie de l'âme », une mélodie propre à chaque être. Ces motifs sont uniformément répartis dans l'image. C'est une histoire d'amour plaisante à voir, qui ne reflète aucun déséquilibre, seulement l'amour sincère et profond de l'héroïne. On retrouve un rythme similaire dans « Under groves » (JMK G2, fig. 25) : la cadence des chevaux, la proximité des corps des futurs amants et leurs capes gonflant au vent. L'arbre en fleurs, dont la structure est celle d'une toile d'araignée harmonieuse, parachève la « ligne mélodique ». Telle une envolée lyrique, l'explosion de fleurs et de cœurs indique un instant déterminant dans la vie des protagonistes. L'être féérique au-dessus d'eux s'apparente ainsi au chef d'orchestre de cette composition.

La musique des *Idylls* fait irrésistiblement appel aux relations entretenues par les arts frères, relations auxquelles John Byam Shaw et Florence Harrison font régulièrement référence. Jessie M. King accorde aussi beaucoup d'importance à la musique. Pour elle, le rythme ne structure pas seulement la poésie, mais aussi l'illustration. En étant construits sur le même principe, le texte et l'image sont sur un pied d'égalité. Par ailleurs, toutes les images évoquant la musique insistent sur son pouvoir surnaturel. Un élément non-réaliste, merveilleux, mythique ou symbolique est systématiquement inséré afin de montrer que la musique possède une essence divine et magique. La représentation de la vérité ou de la fausseté en chanson a glissé vers celle du merveilleux, un aspect sur lequel nous nous pencherons plus particulièrement dans le chapitre suivant.

Les illustrateurs s'emparent de la thématique des arts pour mettre en évidence les effets puissants et magiques de la littérature d'évasion et du chant. Pour ce faire, ils ont recours à de nombreux symboles, à des scènes suggérant la sollicitation des sens, ou bien donnent à voir un monde imaginaire. Surtout, ils font régulièrement référence aux affinités entre les « arts sœurs », généralement au seuil de la lecture. Chaque art exalte explicitement les vertus de l'autre. Le trait de Jessie M. King est une ligne mélodique. Les illustrations de Florence Harrison matérialisent les images émergeant du récit. Les paratextes de John Byam Shaw et de Florence Harrison rappellent les qualités musicales de la poésie. Parce qu'elle fait du livre illustré une œuvre hybride, l'illustration s'ouvre à l'intermédialité.

Chapitre 6 : Forger une image du passé

Bien que les *Idylls* s'adressent au public contemporain d'Alfred Tennyson, elles s'ancrent dans un passé héroïque. Elles reviennent sur l'âge d'or du royaume britannique, le royaume arthurien. Les poèmes sont donc une reconstruction d'un passé mythique. En effet, Arthur n'est pas présenté comme un homme ordinaire. Sa naissance et sa disparition restent un mystère. Le roi est aussi un personnage éthéré, qui apparaît et s'exprime rarement. En outre, le surnaturel est accepté dans le recueil : Merlin est un sorcier qui succombe à un charme, tandis qu'Arthur sait que sa mort restera une énigme. Néanmoins, les *Idylls* font aussi du roi un héros tragique¹. C'est un personnage noble, un roi héroïque, qui mène un combat acharné contre la corruption des hommes. Lorsqu'il chute, le royaume plonge dans la violence et Arthur doit sacrifier sa vie pour sauver son peuple.

« La fabrication d'une image du passé en poésie et en image » est l'expression qui résume la ligne directrice de ce chapitre. De nombreuses traces du passé jalonnent l'ensemble des idylles, grâce, entre autres, aux analepses du narrateur et aux souvenirs des personnages. Cependant, celles de « Guinevere » méritent une attention particulière, car elles permettent de comprendre comment fonctionne le pouvoir de recréer des moments révolus et même de forger les images d'événements mémorables. Ce pouvoir prend des formes différentes, d'une part dans les témoignages ainsi que dans les souvenirs de la novice et du couple royal ; d'autre part, dans la description de la disparition du roi donnée par le narrateur. Dans le premier cas, les protagonistes font référence à un passé agréable et glorieux. Cependant, bien qu'elles s'apparentent à de précieux renseignements, ces remémorations ou ces allusions ne restent qu'une restitution des événements propre à chacun. La circonspection du lecteur est donc toujours de rigueur, la première partie de cette étude ayant montré que les témoignages du poème ne donnent que des explications partielles, et donc partiales, du comportement fautif de la reine. Dans le second cas, le lecteur assiste au passage à la postérité du roi ; la légende se construit sous ses yeux. Dans les deux cas, la même impression revient. Bien qu'elles fassent revivre une dernière fois ses heures de gloire, les images du passé confirment la chute de Camelot. De même, le départ d'Arthur entérine-t-il sa disparition et son entrée dans la mémoire collective. Il ne faudrait pourtant pas s'y méprendre : ces références au temps

¹ Pour Jerome Buckler, l'ultime idylle du recueil reprend les codes de la tragédie : « The classical unities are imposed with utmost severity: the focus is never removed from the issue of Guinevere's self-recognition; the events all take place in a single room of the nunnery at Almesbury; the action is completed in approximately the amount of time it takes to read the idyll itself. » Buckler, *Man and His Myths*, 126.

jadis et ce départ tiennent moins de la célébration d'une civilisation que d'une conclusion tragique aux *Idylls*. La visée de ces passés recomposés est eschatologique¹.

Les transpositions ayant trait aux grands moments de l'histoire de Camelot constituent une part non négligeable du corpus. Elles s'appuient sur la force évocatrice poétique de « Guinevere », car Alfred Tennyson utilise différents outils narratifs et différents registres littéraires, en particulier le surnaturel et le merveilleux. Les images sont donc variées, car tout dépend des mots que retient chaque illustrateur, notamment lorsque les souvenirs font basculer le poème dans le registre tragique, ou lorsque le narrateur évoque la disparition d'Arthur. De plus, les illustrateurs font du récit accusateur, biaisé et nostalgique de la petite religieuse leur (contre)point de départ pour célébrer la légende grâce au merveilleux, ou ce que la critique du XX^e siècle appelle également la *fantasy*², qui surgit lorsque « l'existence ou l'apparition de créatures ou d'événements inconnus de notre cadre cognitif s'y voient acceptées par le lecteur/spectateur au même titre qu'elles le sont au sein du monde fictionnel, sans prêter à la remise en question ou même à l'interrogation. » Les images passent de la représentation de la vérité dans un récit qui se veut le plus réaliste possible à celle de l'irréel et de l'imaginaire. Une autre version de la légende du poète lauréat émerge alors.

6.1. Les souvenirs au service d'un drame

Faire ressurgir le passé dans les *Idylls* a plusieurs utilités. Les souvenirs heureux mettent en exergue la détresse des personnages : les batailles d'Arthur racontées par Lancelot au comte d'Astolat montrent à quel point le chevalier admire son roi en dépit de sa trahison. L'évocation de la jeunesse des héros permet aussi d'en savoir plus sur leurs failles. Dans « Elaine », Lancelot dévoile son insécurité émotionnelle en se souvenant que la Dame du Lac l'a arraché aux bras de sa mère (LE 1398-1400). Les images du passé, qu'elles soient de l'ordre du souvenir, de l'anecdote ou de l'analepse, contribuent à mieux comprendre leur attitude, comme John Rosenberg l'explique :

¹ Les *Idylls* oscillent entre le cycle et la linéarité selon les critiques, mais ces derniers insistent tous sur la fin tragique de l'œuvre : John Rosenberg explique qu'il existe deux temps dans les poèmes, l'un apocalyptique et l'autre cyclique ; le cycle des saisons qui transparait dans les *Idylls* indique le passage du *romance* à la tragédie. Rosenberg, *The Fall of Camelot*, 28 et 37. Valerie Purton insiste sur le caractère éphémère du règne arthurien évoqué dans « The coming of Arthur » (« And Arthur and his knighthood for a space, / Were all one will », CA 514-515). Valerie Purton, « Darwin, Tennyson and the Writing of "The Holy Grail" », in *Darwin, Tennyson and Their Readers: Explorations in Victorian Literature and Science*, éd. par Valerie Purton (London : Anthem Press, 2013), 53. Enfin, Linda Shires note l'intérêt qu'Alfred Tennyson porte aux phases terminales dans ses compositions (il a d'ailleurs commencé l'ensemble de son œuvre arthurienne par « The Epic », qui décrit la disparition d'Arthur). Shires, « Patriarchy, Dead Men, and Tennyson's *Idylls of the King* », 406-7.

² Anne Besson, *La Fantasy* (Paris : Klincksieck, 2007), 17.

Building on the techniques of the classical idyll, with its intensification of mood, its highly allusive texture, its startling juxtapositions, flashbacks, and deliberate discontinuities, Tennyson creates an inclusive psychological landscape in which all the separate consciousnesses in the poem participate and in which each action is bound to all others through symbol, prophecy, or retrospect.¹

Par exemple, le lecteur apprend enfin comment la reine est tombée sous le charme de Lancelot dans la dernière idylle. Ces révélations, qui interrompent parfois le cours du récit, provoquent un sursaut émotionnel rendant le passage en question plus intense². La récurrence d'un passé toujours heureux intensifie le drame qui se joue dans le dernier acte des *Idylls* : le royaume est voué à sa perte en raison des agissements et des comportements fautifs de certains personnages. Le bonheur révolu s'écrit de différentes façons dans le poème : grâce aux changements de focalisation, aux récits métadiégétiques, mais aussi aux datations ou à de simples références au passé. Le temps jadis apparaît ainsi dans les évocations des personnages, entre les dialogues ou dans ceux-ci, mais il se fabrique aussi lorsque le narrateur raconte la disparition du roi, celle qui fait entrer Arthur dans la légende. La question de la restitution du passé est au cœur des illustrations de « Guinevere », car ces dernières fixent l'image d'un temps jadis dans l'esprit du lecteur. Pour ce faire, chaque illustrateur puise dans le texte des mots ou un passage imprégné d'un registre littéraire précis, insufflant à l'image son caractère propre. Par conséquent, les illustrations n'appréhendent pas de la même façon le passé arthurien. Du reste, elles parviennent à suggérer ce qui est difficile à représenter, à savoir l'antériorité, et même parfois les sensations que procure le souvenir.

6.1.1. Deux façons de représenter des souvenirs figés

Parce qu'elle est forgée dans l'esprit d'une personne, l'image du passé n'est pas une restitution fiable des événements. De même que l'image mentale³, l'image du passé n'est pas stable, car elle est le fruit de la perception partielle et partielle d'un individu. Elle est aussi susceptible d'évoluer avec le temps ou sous le coup des émotions. Les images du passé du couple royal en sont les meilleurs exemples, bien qu'elles ne soient pas de même nature. Le souvenir détaillé de Guinevere émane directement de sa mémoire synesthésique. S'il apparaît plus authentique, il contient de nombreux indices rappelant au lecteur qu'il s'agit d'une vision embellie du passé. En revanche, les images du passé d'Arthur tiennent en quelques références et datations glanées au long de son monologue. La vérité sur l'adultère de la reine n'est donc jamais rétablie. Néanmoins, les réminiscences des personnages permettent de confronter les styles de Jessie M. King et

¹ Rosenberg, *The Fall of Camelot*, 27.

² Emma Kafalenos, *Narrative Causalities* (Columbus : Ohio State University Press, 2006), 44.

³ Mitchell, *Iconology*, 13.

d'Eleanor Fortescue Brickdale. Muriel Whitaker remarque que le monde magique et stylisé de la première s'oppose au monde plus réaliste et figuratif de la seconde¹. Chacune interprète à sa façon les mots employés par le couple royal, confirmant ou infirmant la vision évoquée. Du reste, la transposition de ces évocations personnelles du passé montre la capacité des images à représenter l'intangible, à savoir la construction mémorielle.

6.1.1.1. L'évocation du bonheur passé dans le poème

Le poète n'évoque pas les souvenirs de la même façon selon qu'ils émanent de Guinevere ou d'Arthur. Tandis que l'image du bonheur révolu montre à quel point la reine aime toujours Lancelot, celle plus fugace d'Arthur indique que celui-ci se désole du chaos dans lequel il est plongé.

C'est après s'être sentie agressée par la novice que Guinevere se souvient de ses jours heureux en compagnie de Lancelot. En effet, elle congédie sans ménagement la jeune religieuse après que cette dernière l'a indirectement accusée d'être une femme pécheresse. La reine regrette alors d'avoir rudoyé l'enfant et se convainc de son repentir. Pourtant, ses réflexions trahissent son cœur :

And I have sworn never to see him more,
To see him more.'
And even in saying this,
Her memory from old habit of the mind
Went slipping back upon the golden days
In which she saw him first [...]. (G 372-378)

De même que la peinture est dotée d'un pouvoir divin en présentant les absents aux vivants², l'image mentale à laquelle la reine a recours lui permet de voir encore et toujours Lancelot, ce que la répétition de « To see him more » trahit. Le récit bascule alors dans la focalisation interne de façon à ce que le lecteur plonge dans le souvenir de Guinevere :

[...] they,
Rapt in sweet talk or lively, all on love
And sport and tilts and pleasure (for the time
Was maytime, and as yet no sin was dreamed),
Rode under *groves* that looked a paradise
Of blossom, over sheets of hyacinth
That seemed the heavens upbreking through the *earth*,
And on from *hill to hill* [...]. (G 382-389, nos italiques)

Cette description tient de l'hypotypose. Non seulement l'héroïne fait preuve d'une mémoire synesthésique remarquable, mais elle est aussi capable de restituer avec précision la topographie des lieux (nos italiques) ; le rythme régulier du pentamètre

¹ Whitaker, « The Woman's Eye », 267 et 276.

² David Freedberg, *Le Pouvoir des images* [*The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (Chicago : University of Chicago Press, 1989)], trad. par Alix Girod (Paris : Montfort, 1998), 59.

iambique du vers « And on from hill to hill and every day », répétant les consonnes /h/ et /d/ parachève l'impression de franchissement paisible des lieux. Cette image du passé pourrait s'assimiler à ce que Liliane Louvel appelle un « effet-tableau [qui] est alors de l'ordre de la réminiscence, de la trace mnésique [...], donnant ainsi accès au sens caché d'un souvenir »¹. Malgré la précision dont Guinevere fait preuve, il s'agit avant tout de ses sensations. Les deux termes hyperboliques « paradise » et « heaven » (G 386 et 388) ainsi que les verbes « looked » et « seemed », exactement employés aux mêmes vers, signalent une vision qui ne reflète pas la réalité de l'expérience.

Le narrateur signale que ce souvenir transporte Guinevere, évoquant un état de transe qui arrache l'héroïne à la réalité : « the Queen immersed in such a trance, / [...] moving through the past unconsciously » (G 398-399). Puis, le récit bascule à nouveau dans la focalisation interne afin de connaître la suite du souvenir. Guinevere a beau considérer ce voyage comme le temps de l'innocence, le lecteur comprend que c'est au cours de ce dernier que l'héroïne a développé des sentiments pour Lancelot. La reine révèle son irrésistible inclination pour le chevalier lorsqu'elle se souvient de sa rencontre avec le roi :

[Guinevere] came to that point where first she saw the King
Ride toward her from the city, sighed to find
Her journey done, glanced at him, thought him cold,
High, self-contained, and passionless, not like him,
'Not like my Lancelot' [...]. (G 400-404)

Les paroles closent cette reconstruction mémorielle. Grâce à la focalisation interne, le lecteur prend la mesure de la force du souvenir chez Guinevere, qui s'accroche au passé et à son amant.

La stratégie employée par le poète pour évoquer les jours heureux d'Arthur est radicalement différente. Le roi interrompt la reine plongée dans ses pensées nostalgiques, « half-guilty in her thoughts » (G 405), pour commencer un soliloque qui convoque immédiatement le passé : « Liest thou here so low, the child *of one / I honoured* » (G 419-420, nos italiques). À la différence de son épouse, qui livre avec détails et en un seul bloc son passé sentimental, Arthur effleure le sien par quelques références synthétiques dans son discours, comme le laconique « My pride in happier summers » (G 533). Le passé honorable et heureux est donc confronté à un présent chaotique (l'emploi du comparatif de supériorité dans ce dernier exemple). Ces renvois temporels appartiennent à une démonstration : pour le roi, la chute de Camelot est la conséquence dramatique du comportement de son épouse. En outre, ni le narrateur, ni le lecteur n'ont accès aux

¹ Louvel, *Texte/image*, 37.

pensées les plus intimes du personnage, puisque les brèves mentions d'un passé sont insérées dans ses paroles. Arthur reste ainsi une figure d'autorité mystérieuse.

Le roi, parlant de lui-même à la troisième personne, évoque le temps où le royaume était à son apogée :

[...] but rather think
 How sad it were for Arthur, should he live,
 To sit once more within his lonely hall,
 And miss the wonted number of my knights,
 And miss to hear high talk of noble deeds
 As in the golden days before thy sin. (G 492-497)

La référence à des jours heureux (« golden days ») est une nouvelle fois très brève. Cette datation est employée par Arthur pour faire prendre conscience à Guinevere que rien ne sera plus jamais comme avant. Le passé est bel et bien révolu, alors même que la reine se raccroche au sien.

Par ailleurs, Arthur utilise la même expression figée que Guinevere emploie pour parler du passé, à savoir « golden days ». Parmi les multiples effets employés par le poète, la répétition accentue les différences d'état d'esprit entre deux personnages en étroite relation¹. Ce réemploi trahit le gouffre qui sépare les époux. D'un côté, Guinevere évoque les plus beaux jours de sa vie avant d'être mariée, en compagnie de celui qui ne sera pas son époux. De l'autre, Arthur, le chef de guerre, se rappelle avant tout le prestige de ses hommes. Employé à deux reprises dans deux vers successifs, le verbe « miss » montre sans détour que le roi souffre de la perte de ses vassaux. Une telle information pourrait alors confirmer le ressenti de Guinevere, qui s'est sentie délaissée par son époux. Dans les deux cas, l'homme ou les hommes absents, en l'occurrence Lancelot et les chevaliers de la Table ronde, sont cruellement regrettés.

Ainsi, l'emploi de la focalisation interne permet de mettre en exergue toute la subjectivité et la puissance du souvenir de la reine, ainsi que la sensibilité de cette dernière. En revanche, les références synthétiques au passé d'Arthur suggèrent un homme dévasté par une situation irréversible et une dramatique réalité : le pays est désormais à feu et à sang. Son discours n'a d'autre objectif que d'ouvrir les yeux à une reine qui est jusqu'alors restée ancrée dans le passé.

6.1.1.2. La restitution des souvenirs en image

Jessie M. King et Eleanor Fortescue Brickdale proposent chacune une illustration tirée de ces réminiscences de nature très différente. Alors que le souvenir complet et synesthésique de la reine est transposé dans une image stylisée chez l'artiste écossaise, la

¹ Voir par exemple la métaphore du rouge-gorge, p. 114.

brève référence à l'âge d'or du pays évoquée par Arthur donne à la seconde illustratrice l'occasion d'enrichir l'image de détails.

Jessie M. King n'hésite pas à réinterpréter les passages mettant en scène les adieux d'un homme et d'une femme, à l'image de « And gave the naked shield » (JMK LE4, fig. 18) et « Golden Hair » (JMK G3, fig. 26). Cependant, dans « Under groves » (JMK G2, fig. 25), l'illustratrice ne modifie pas les premiers instants du couple adultère tels qui sont racontés par la reine. À la fois nette et évanescence, « Under groves » restitue bien la subjectivité du souvenir nostalgique. Le trait employé pour donner vie au couple et aux chevaux est précis. Toutefois, la végétation environnante et la caravane de la reine n'apparaissent pas ; le futur couple adultère est littéralement coupé du monde et de la réalité (« Rapt in sweet talk », G 383), en évoluant dans univers immaculé sous la protection d'un être féérique. Celui-ci vole devant un arbre stylisé chargé de fleurs. Ses branches sont des volutes qui se terminent par des cœurs. Les fleurs naturelles finissent par se confondre avec celles qui ornent la cape de la reine et de sa monture, brouillant davantage l'impression de réalisme. Enfin, bien que l'artiste se contente de montrer un seul arbre et un parterre de fleurs dans l'angle inférieur gauche de l'image, l'abondance et le mouvement des grelots (les jacinthes) suggèrent la saturation visuelle et olfactive (« a paradise / Of blossom, over sheets of hyacinth », G 386-387).

Jessie M. King ne cherche donc pas à restituer une image naturaliste du passé, mais plutôt l'émerveillement éprouvé par la reine. Il est très probable que l'illustratrice ait choisi ce passage pour mettre en lumière le bonheur ressenti par Guinevere et non les incidences désastreuses d'une telle sensibilité. En effet, les impressions de l'héroïne sont loin d'être fiables¹. Dans le poème précédent, « Elaine », la reine pensait que Lancelot l'avait trahie parce qu'il portait la manche d'une autre femme au tournoi des diamants, alors que les paroles prudentes du roi indiquaient qu'il s'agissait d'une supposition. Dans « Guinevere », le souvenir de l'héroïne, qui met en exergue le regard sans concession porté à son époux (G 402-403), rend la révélation des véritables sentiments d'Arthur plus dramatique. Guinevere découvre un homme aimant : « My love through flesh hath wrought into my life / So far, that my doom is, I love thee still » (G 555-556). La justice immanente frappe l'héroïne : c'est en se reposant constamment sur ses sens, en particulier la vue, qu'elle a enclenché un cycle d'erreurs et de fautes irréversibles. Le souvenir synesthésique de l'héroïne contribue à montrer à quel point celle-ci a été aveugle à la véritable nature de son mari.

¹ J.M. Gray rappelle qu'il n'existe aucune preuve attestant l'indifférence d'Arthur à l'égard de sa femme : « But what evidence do we have in the *Idylls* that Arthur is cold, passionless and unloving to Guinevere? Only Guinevere's own testimony, and she is a forsworn witness. » Gray, *Thro' the Vision of the Night*, 133-34.

En revanche, tout porte à croire que ce soit justement l'image subjective du passé créée par Guinevere qui ait incité Jessie M. King à illustrer ce passage. La reine et l'artiste partagent la même façon de ressentir le monde si l'on se fie à cette remarque de Walter R. Watson : « To this artist a rose bush is not a plant bearing flowers, but a bower whose green columns bearing coloured lights make a palace where bright beings walk dreamily about¹. » Les mots employés par Alfred Tennyson pour décrire le passé de Guinevere (« Rapt in sweet talk », « a paradise / Of blossom, over sheets of hyacinth », « the heavens upbreking through the earth », respectivement G 383, 386-387 et 388) offrent à l'illustratrice la possibilité de déployer son imaginaire. Autrement dit, le souvenir de Guinevere est le point de contact entre le texte et l'artiste. Le parallèle fructueux entre la peinture et la poésie formulé par Horace dans *Ars Poetica*, *l'ut pictura poesis*, « la poésie est comme la peinture », est ainsi réactivé². Il repose sur une émulation permettant d'« [i]déaliser le rapport entre les deux média, voir en l'autre le double qui permet d'exalter son propre travail »³. Le souvenir de Guinevere met ainsi en avant le « dialogue interartistique »⁴ entre les « arts sœurs » dans « Under groves ». Parce qu'elle est en adéquation avec la philosophie de l'artiste, la perception de la reine, plutôt que ses défaillances, est mise à l'honneur.

Là où Jessie M. King synthétise et stylise le souvenir de Guinevere, Eleanor Fortescue Brickdale développe visuellement les jours heureux d'Arthur évoqués en quelques mots dans « As in the golden days » (EFB G5, fig. 36). Comme on le sait déjà, Eleanor Fortescue Brickdale associe l'expression « golden days » à celle de « golden age ». Guinevere apparaît en majesté le jour de son mariage et de son couronnement. Elle et ses suivantes incarnent la promesse d'une société raffinée. Surtout, la brève référence au passé produit une multitude de détails : les fleurs, les animaux, les personnages et le cadre. Le passé reprend vie ; mais à qui appartient-il ? L'image entretient un certain flou à ce propos.

Le titre de l'illustration prête à confusion dans la mesure où l'expression « golden days » est reprise par chaque époux (« Her memory [...] / Went slipping back upon the golden days / In which [Guinevere] saw [Lancelot] first », « the golden days before thy sin », G 376-378 et 497) et mais elle est *a priori* celle du roi, car la scène se déroule à la cour. Pourtant, Eleanor Fortescue Brickdale ne restitue pas avec exactitude le souvenir

¹ Walter R. Watson, « Miss Jessie M. King and Her Work », *Studio* 26 (1902) : 177-88. Cité dans Felmingham, *The Illustrated Gift Book*, 60.

² Laneyrie-Dagen, *Lire la peinture. Dans l'intimité des œuvres*, 1:145. L'auteur propose la traduction suivante, « la poésie est semblable à un tableau ».

³ Fanny Gillet, « Saisie/dessaisissement: enjeux de l'unité texte/image chez Keats, Tennyson, Rossetti et dans l'art préraphaélite » (Toulouse Jean-Jaurès, 2008), 27.

⁴ « Le dialogue interartistique de *l'ut pictura poesis* [...] se modèle sur la synesthésie [...]. » Louvel, *Texte / Image*, 118.

d'Arthur. Les regrettés chevaliers de la Table ronde ont laissé place à Guinevere et ses suivantes. Si, à l'instar d'« Under groves » (JMK G2, fig. 25), l'image permet de convoquer les absents, l'illustration d'Eleanor Fortescue Brickdale renforce au contraire leur disparition : les hommes qui ont fait la gloire d'Arthur n'apparaissent pas. De plus, cette image du passé pourrait tout à fait être celle que se fait Guinevere, dans la mesure où tous les sens sont sollicités : la jeune femme regarde une colombe qui s'est posée sur sa main, tandis que des dames de compagnie nourrissent des oiseaux et discutent dans l'air parfumé du jardin. Le titre de l'image, « As in the golden days », est aussi amputé des mots « before thy sin ». Si l'on ignore qui de l'éditeur ou de l'illustratrice a choisi d'omettre ces mots, l'effet n'est pas sans conséquence sur le lecteur. L'expression accusatrice « before thy sin » est à l'évidence rejetée, soit parce qu'elle serait trop brutale à lire sous une si charmante illustration, soit parce que l'avis d'Arthur n'engage que lui. L'image invite donc à réfléchir sur les paroles sans concession du roi. Comment peut-il déterminer le moment où Guinevere a fauté alors qu'il n'a pas décelé l'infidélité de sa femme¹ ? De même que dans « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5), l'illustration annonce d'ailleurs l'amour passionnel que la reine va porter à Lancelot grâce au rosier rouge. Elle ne projette donc pas le passé idéalisé du roi, un homme pétri et même pétrifié par ses idéaux, ce dont convient Richard Sylvia :

Yet Tennyson's narratives always challenge the reader to respond to the indeterminate, not the obvious, to recognize in this case that the King is locked into attitudes he may only partially understand—that as storyteller, he, too, is 'closed in by narrowing nunnery-walls,' as both the product and producer of his culture's values and attitudes.²

L'illustration rompt avec l'image des jours passés glorifiés par Arthur autant que le roi rompt avec la vérité lorsqu'il déclare que Guinevere est la responsable de la chute de Camelot.

Cette illustration entretient donc une certaine ambiguïté, car les mots dont elle est tirée ont été employés par les deux protagonistes. Parce qu'elle est figée, l'expression « golden days » pourrait émaner du roi, de la reine, mais aussi de l'illustratrice, puisque cette dernière évoque la future infidélité de la reine. Le lecteur peut ainsi choisir d'attribuer cette image à Arthur, à son épouse ou à l'artiste, comme il peut aussi imaginer sa propre représentation de Camelot. Les mots du texte sont propices à donner libre cours à l'imaginaire.

Dans ces premières évocations du passé, les artistes affichent l'étendue de leur imagination et de leurs talents. L'image de Jessie M. King donne à voir ce qui est non

¹ D'ailleurs, le roi n'a-t-il jamais douté ? En revenant sur le précédent poème, le lecteur s'aperçoit qu'Arthur a été surpris du comportement étrange des amants à la veille du tournoi des diamants (« the King / Glanced first at him, then at her », LE 94-95).

² Sylvia, « Sexual Politics », 27.

figurable, à savoir l'impression que laisse le souvenir dans l'esprit d'un personnage. Elle se manifeste par une composition stylisée qui échappe au réalisme, par la présence d'un personnage féérique, mais aussi par l'omission de certains détails dans des espaces de la composition laissés volontairement vides. En ce sens, le pouvoir de l'image à restituer le souvenir subjectif équivaut celui du texte. Dans une stratégie différente, Eleanor Fortescue Brickdale montre toute la force évocatrice de l'illustration. Parce qu'elle s'appuie sur une mention très brève du passé qui est répétée, son image se distingue par sa polysémie.

6.1.2. Un monde irrémédiablement perdu

Dans « Guinevere », le passé surgit à des moments stratégiques du récit. Il interrompt les scènes de dialogues qui se succèdent, ou bien il est évoqué grâce à des récits métadiégétiques ou des datations floues, afin de suggérer que la civilisation arthurienne a définitivement disparu, laissant place à un monde marqué par la souffrance. Tandis que Jessie M. King accentue la dimension eschatologique contenue dans le poème, Eleanor Fortescue Brickdale privilégie l'âge d'or du royaume.

6.1.2.1. Le présent douloureux succède au passé heureux

Bien qu'il révèle des informations cruciales sur des épisodes fondateurs du mythe arthurien (les premières émois de la reine, l'arrivée d'Arthur, la fondation de la Table ronde), « Guinevere » s'ancre aussi dans le présent en incorporant la conversation entre Guinevere et la novice, le monologue d'Arthur, et enfin le *mea culpa* de son épouse. Le passé et le présent sont donc régulièrement confrontés. Le dialogue tendu entre la petite religieuse et la reine débute par les dernières nouvelles parvenues aux oreilles de l'enfant. Cette dernière évoque la guerre civile qui ronge le pays depuis la découverte de l'adultère (G 182-210). La conversation glisse néanmoins vers l'évocation du passé en revenant sur l'avènement d'Arthur (G 216-305) et s'achève sur une comparaison entre les hommes qui ont écrit l'histoire du royaume, Lancelot et Arthur (G 322-334). La conversation s'arrête brutalement : Guinevere a perdu patience à force d'entendre la novice l'accuser indirectement d'être une femme pécheresse. L'accusation n'a cessé de ponctuer les différents points du dialogue (G 207, 278 et 351). Elle poursuit Guinevere. C'est après s'être sentie agressée par la novice que la reine en détresse se rappelle de sa venue à Camelot : « Her memory from old habit of the mind / Went slipping back upon the golden days » (G 375-377). L'évocation des jours heureux lui offre un répit. En la coupant de la réalité, le souvenir puissant lui permet d'oublier momentanément la culpabilité qui la ronge, avant qu'elle ne soit brutalement tirée de ses pensées par la venue du roi :

—while she brooded thus
And grew half-guilty in her thoughts again,

There rode an armed warrior to the doors.
A murmuring whisper through the nunnery ran,
Then on a sudden cry, 'The King.' She sat
Stiff-stricken, listening [...]. (G 404-409)

Alors que Guinevere revit et se promène à nouveau dans les paysages du passé en compagnie de Lancelot (G 383-389), le présent incarné par son mari la pétrifie littéralement (« stiff-stricken »). Elle va entendre la sentence prononcée par ce dernier (G 419-577). Ainsi, le passé heureux de Guinevere intervient entre deux « scènes », lorsque le temps du récit d'Alfred Tennyson correspond au temps de l'histoire. Autrement dit, la novice et le roi mettent la reine face à ses responsabilités : elle semble bien responsable du malheur qui s'est abattu sur le royaume. Les jours heureux se sont évanouis pour toujours.

Jessie M. King a recours au même effet en établissant différents réseaux entre les images de la séquence de « Guinevere »¹. L'image du bonheur révolu auquel renvoie « Under groves » (JMK G2, fig. 25) est insérée entre deux moments de profonde tristesse, d'abord « None with her » (JMK G1F, fig. 24), qui montre Guinevere en pleurs, puis « Golden hair » (JMK G3, fig. 26), dans laquelle la femme adultère agenouillée prend conscience de la tristesse de son époux. Le roi évoque le passé, soupirant : « O golden hair, with which I used to play / Not knowing ! » (G 544-545). Arthur exprime ses regrets par une interjection, avant de les clore sur une exclamation : les paroles ne sont plus celles d'un personnage public mesuré, mais celles d'un mari en souffrance conscient que le temps du bonheur est révolu, comme l'indique l'emploi de « used to ».

Par ailleurs, la série est composée de deux illustrations statiques dont l'action se situe dans la cellule de la reine (JMK G1F et 3, fig. 15 et 17) et de deux images dynamiques en extérieur (JMK G2 et 4, fig. 16 et 18). Les premières représentent les face-à-face malheureux. De plus, les scènes dynamiques accentuent le contraste entre le bonheur passé de Guinevere et l'avenir tragique de son mari². Tandis qu'« Under groves » (JMK G2, fig. 16) montre la future reine escortée par Lancelot, « And near him the sad nuns » (JMK G4, fig. 18) représente Arthur quittant le royaume des vivants, accompagné de religieuses. Bien que Jessie M. King réinterprète les adieux du roi pour en faire une scène de séparation apaisée, le déchirement reste suggéré. Le texte et ses images

¹ Ce contraste n'est pas exclusif au poème. Dans « Enid », la jeune épouse se souvient de Geraint tombant amoureux d'elle. Ce souvenir survient après qu'il lui a brutalement intimé l'ordre de le suivre dans la quête dangereuse. Eleanor Fortescue Brickdale évoque l'affliction de l'héroïne par le biais d'« Yniol's rusted arms » et « They rode » (EFB GE3 et 4, fig. 7 et 8). Dans la première image, les futurs époux sont soudés face à l'adversité ; dans la seconde, ils errent dans leur propre solitude.

² Pour John Reed, ce poème est autant ancré dans le passé que dans l'avenir puisque le lecteur apprend ce qui va advenir du couple royal. Guinevere va entrer dans les ordres après la disparition d'Arthur. « Tennyson's Narrative on Narration », 203.

sont donc en adéquation sur l'utilisation du passé. Celui-ci met en exergue le drame dont sont victimes les personnages du poème.

6.1.2.2. Les temps reculés pour louer un homme vertueux

Le poète situe le début de la civilisation arthurienne dans un passé reculé afin de mettre en exergue la perte d'un roi exceptionnel. Si Eleanor Fortescue Brickdale évoque aussi ces temps immémoriaux, le drame qui se joue dans le dernier poème est occulté dans l'image.

Alfred Tennyson rend hommage au règne remarquable d'Arthur en suggérant que celui-ci a duré longtemps. Il n'en est pourtant rien si l'on s'en tient aux calculs de John Rosenberg : le monarque est proche de sa dixième année de règne dans « Elaine », et les quatre dernières idylles qui appartiennent au recueil complet se déroulent sur une année¹. Cependant, à entendre la novice, l'empire arthurien semble s'être étiré dans le temps². Pour la fillette, la fondation de la Table ronde remonte à « des années » (G 219) ; le barde de son récit a été témoin de nombreuses batailles (G 276). Enfin, l'impossibilité de localiser le lieu de naissance du roi accroît le mystère autour de sa personne (« his grave should be a mystery / From all men, like his birth », G 295-296). Cette impression d'un temps jadis s'explique également par une narration qui repose sur les analepses incorporant des récits métadiégétiques³ situés dans un passé encore plus lointain. L'histoire de la découverte des diamants est assez représentative de cette technique :

For Arthur, *long before* they crowned him King,
Roving *the trackless realms* of Lyonesse,
Had found a *glen*, *grey boulder* and *black tarn*.
[...] For here two brothers, one a king, had met
And fought together; but *their names were lost*;
[...] And there they lay till *all their bones were bleached*,
And *lichened* into colour with the crags [...]. (LE 34-44, nos italiques)

L'anecdote, racontée dans le cadre d'une analepse (comment Elaine et Lancelot se sont rencontrés), est jalonnée de nombreux éléments qui suggèrent des temps et des lieux immémoriaux, notamment grâce aux participes passés (nos italiques). Avec une référence à un règne encore plus ancien, le poème accumule les niveaux de récit et les strates temporelles. Une autre légende est insérée dans la légende du roi. De cette façon, le lecteur est entraîné dans la spirale du temps. Dans le récit de la novice, cette mention d'un temps jadis rappelle qu'une époque exceptionnelle est bien révolue. Par ailleurs, John Rosenberg rappelle que les poèmes ont été composés au moment où la perception du

¹ Rosenberg, *The Fall of Camelot*, 55-56. « Elaine » est la septième idylle dans le recueil complet.

² « Her father, now dead, had been one of Arthur's knights, and her account of his recollections, although dating back only a generation, takes on the aura of a garbled legend barely recoverable from the past. » *Ibid.*, 63.

³ Genette, *Figures III*, 242-43.

temps a évolué avec les découvertes géologiques¹. L'ouvrage de Charles Lyell, *Principles of Geology* (1830-1833), qui estime l'âge de la Terre à bien plus que quelques milliers d'années, a marqué l'esprit d'Alfred Tennyson². Pour le critique, le poète a emprunté son échelle temporelle à celle de Darwin³, qui lui-même a en partie fondé ses théories sur les travaux de Lyell⁴. Les strates temporelles des idylles suggèrent ce temps long de la nature géologique pour évoquer un temps jadis.

« A naked child » (EFB G4, fig. 35) aborde la question des temps reculés et l'espoir qu'a suscité la venue d'un roi extraordinaire. L'image transpose le récit de la découverte d'Arthur sur les rivages du royaume, un événement enchâssé dans le souvenir du père de la novice :

There came a day as still as heaven, and then
They found a naked child upon the sands
Of dark Tintagil by the Cornish sea;
And that was Arthur [...]. (G 290-293)

Cet enchâssement a pour effet d'éloigner ce moment de la perception. Le cadre de l'image joue un rôle fondamental dans la suggestion d'un temps révolu. Le lieu de la découverte se situe en Cornouailles, près de Tintagel, « all down the thundering shores of Bude and Bos » (G 289). La mer, qui se retire, laisse place à un lieu minéral, une falaise de schiste sombre sur laquelle la vie végétale n'a pas tout à fait poussé. Ce décor, éloigné des compositions fleuries de l'artiste, renvoie à des temps immémoriaux : les falaises, dont on aperçoit les strates, témoignent directement de l'âge de la terre⁵. Plusieurs générations se font aussi face : Arthur, encore nourrisson, Merlin accompagné de son vieux maître Bleys, au crépuscule de sa vie. L'image suggère l'avènement d'une ère nouvelle. Ainsi, « A naked child » rejoint « As in the golden days » dans la célébration d'un règne passé fondé sur l'espoir, la magie et la splendeur. Toutefois, à la différence du poème et du « récit » visuel de sa consœur écossaise, cette image du passé glorieux ne s'inscrit pas dans une séquence qui alterne les illustrations d'un temps jadis à celui d'un présent dramatique. En effet, les images d'Eleanor Fortescue Brickdale ne se confrontent pas à un présent douloureux, car sa séquence ne présente pas la fin tragique du roi et relativise le repentir de la reine (EFB G6, fig. 36). Elle retient la gloire d'Arthur plutôt que sa chute.

Ainsi, le traitement en image du passé par les deux artistes révèle la dualité des *Idylls*. « Guinevere » évoque tour à tour un drame en partie engendré par le comportement

¹ Rosenberg, *The Fall of Camelot*, 34-35.

² Jim Endersby, éd., « Editor's Introduction », in *On the Origin of Species*, par Charles Darwin (Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 2009), xli.

³ Rosenberg, *The Fall of Camelot*, 34-35.

⁴ Endersby, « Editor's Introduction », xliv.

⁵ *Ibid.*, xli.

de la reine, ou un monde révolu plaisant dans lequel le lecteur peut plonger. Selon leur contenu et leur emplacement dans la séquence, les illustrations mettent alternativement en évidence ces deux perspectives. Les images de Jessie M. King évoquent le pouvoir du souvenir sublimé comme échappatoire au présent, c'est-à-dire à une douloureuse réalité, tandis que celles d'Eleanor Fortescue Brickdale évoquent un règne prestigieux qui n'a jamais cessé d'être : si l'avènement d'Arthur est évoqué, il n'est jamais question de sa disparition. La réalité si douloureuse à l'issue du poème est effacée dans l'image. La séquence d'images entretient la légende vivante du roi.

6.1.3. Arthur, le roi légendaire plutôt que le mari trompé

Arthur est un personnage rare et problématique dans les arts visuels victoriens et édouardiens. Le roi ne meurt pas dans une glorieuse lutte qui l'oppose à d'autres nations, mais à la suite de querelles intestines au sein de sa famille¹. Pourtant, « Guinevere » est un poème qui fait entrer Arthur dans la légende à deux reprises, la première dans le souvenir du père de la novice, la seconde lorsque le monarque part rejoindre ses fidèles guerriers pour mener son ultime combat. Le départ, ou plutôt la disparition d'Arthur, constitue un passage presque incontournable pour les illustrateurs édouardiens. Le texte et ses images montrent comment se fabrique une légende, ce « récit à caractère merveilleux où les faits historiques sont transformés par l'imagination populaire ou par l'invention poétique »². Dans le poème, le lecteur hésite face à ce qu'il lit. Le départ du roi oscille entre le surnaturel, ce qui semble ne pas appartenir au monde réel, et ce qui est de l'ordre de la simple illusion d'optique, et qui fait partie du réel. Les artistes se saisissent de cette ambivalence. Leur orientation vers l'une ou l'autre de ces directions révèle leur perception de la légende.

6.1.3.1. Arthur entre dans la légende : le surnaturel

Guinevere, mais aussi le lecteur, ont été préparés à l'étrange disparition du roi. Peu avant qu'il ne prenne congé de sa femme, Arthur déclare que ce qu'il adviendra de lui sera un mystère (« meet myself / Death, or I know not what mysterious doom », G 572-573). En effet, son départ, décrit du point de vue de Guinevere, fait basculer le récit dans l'irréel :

And lo, he sat on horseback at the door!
And near him the sad nuns with each a light
Stood, and he gave them charge about the Queen,
To guard and foster her for evermore.
And while he spake to these, his helm was lowered,
To which for crest the golden dragon clung

¹ Poulson, *The Quest for the Grail*, 225.

² Jacques Demougis, *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères*, nouv. éd. (Paris : Larousse, 1994), 883.

Of Britain; so she did not see the face,
 Which then was as an angel's, but she saw,
 Wet with the mists and smitten by the lights,
 The Dragon of the great Pendragonship
 Blaze, making all the night a steam of fire.
 And even then he turned; and more and more
 The moony vapour rolling round the King,
 Who seemed the phantom of a Giant in it,
 Enwound him fold by fold, and made him gray
 And grayer, till himself became as mist
 Before her, moving ghostlike to his doom. (G 585-601)

On trouve le champ lexical du fantôme (« the phantom », « made him gray », et « ghostlike », G 598, 599 et 601). Le poète emprunte aussi la thématique de la métamorphose ; le processus est signalé par des tournures telles que « more and more », « fold by fold », « gray / And grayer » (G 596 et 599). Le champ lexical est pour ainsi dire le même que celui employé par la novice lorsqu'elle décrit les esprits qui inspirent le barde : « the spirits of the hills / With all their *dewy* hair blown back *like flame* » (G 281-282, nos italiques). Arthur devient à son tour un esprit puisque l'on retrouve les termes « smoky », « dewy » et « like flame ». La combinaison des trois éléments (l'air, le feu et l'eau) à l'exception de la terre transforme bien Arthur en un être éthéré. Il quitte son enveloppe humaine pour ressembler d'abord à un ange, puis à un dragon avant d'être semblable au fantôme d'un géant qui flotte dans les airs. Arthur n'a plus de réalité matérielle.

En représentant les absents, l'image devient « surnaturelle et divine »¹. Les deux adjectifs employés par David Freedberg pourraient bien s'appliquer à l'illustration « He gave them charge » (JBS G3, fig. 30). Elle restitue l'atmosphère surnaturelle dans laquelle s'opère la disparition d'Arthur. Il s'agit d'un clair-obscur. Les abords du couvent sont plongés dans la pénombre, mais la lumière surgit au milieu du cercle formé par les religieuses. Leur visage s'efface sous l'éclat de leur bougie. La lumière se réverbère sur leur guimpe blanche, la crinière du cheval, l'armure et le cimier du roi. La silhouette d'Arthur se détache dans une nébuleuse. Dans le poème, le champ lexical de la vision et de l'illumination est étendu (« did not see », « saw », « the lights », « blaze », « fire », G 591, 592, 593, 595) mais Guinevere est incapable de distinguer les traits de son époux, car la lumière se diffuse et se réverbère : « Wet with the mists and smitten by the lights » (G 593), « a steam of fire » (G 395), « The moony vapour rolling round » (G 397), « made him gray / And grayer » (G 600) et « became as mist » (G 600). Dans l'image, Arthur est à la fois une apparition et une disparition : il semble prendre feu tel le phénix grâce aux touches dorées sur son cimier et son armure. L'homme n'a plus de visage, caché sous son heaume. Il est devenu une légende, car il n'est plus que lumière et métal.

¹ Freedberg, *Le Pouvoir des images*, 60.

L'illustrateur a su capter l'atmosphère surnaturelle de la scène, grâce à sa maîtrise de la lumière. Ce que voit Guinevere est pour ainsi dire semblable à ce que voit le lecteur. Il est donc possible de suggérer visuellement ce qui semble irréel : la métamorphose d'Arthur.

6.1.3.2. Les hésitations de la vue : le retour à une mort inexorable

Les comparaisons et formules modalisantes employées dans la description du départ du roi montrent que Guinevere hésite à interpréter ce qu'elle voit : « was as an angel's », « seemed the phantom », « made him gray » et enfin « moving ghostlike » (G 592, 598, 599 et 601). L'événement n'est peut-être pas surnaturel : il peut aussi s'agir d'une simple illusion d'optique. Aussi, Florence Harrison propose une vision du départ du roi radicalement différente de celle de John Byam Shaw. Elle s'intéresse plus à la chute d'Arthur qu'à sa légende. En revanche, Jessie M. King concilie ces deux perspectives.

L'image de Florence Harrison, « He gave them charge » (FH G6, fig. 43), ne joue pas sur les hésitations de la vue, grâce au dessin à l'encre noire. L'image se construit sur une série de verticales : les murs, la porte, la cour, les armes du roi, les cierges et la statue mariale du couvent. Les moniales, qui se déploient tout autour du cavalier, forment deux vecteurs. Les deux femmes situées à gauche du premier plan regardent le roi tandis que celles qui le suivent baissent le regard. La silhouette royale se détache des religieuses en noir ainsi que du bâtiment, dont on distingue les veines du bois et la taille des pierres. Le roi se dirige vers un destin tourmenté : on aperçoit le courant de la rivière, laquelle rejoint un horizon nébuleux et venteux. Cette image, qui se veut réaliste, n'évoque donc rien de surnaturel. Florence Harrison ne prend pas ses distances avec la description donnée par le narrateur, au contraire. Le lecteur n'a pas vraiment d'hésitation face à ce qu'il lit ; il sait, comme Guinevere, qu'Arthur part au combat et qu'il est encore bel et bien humain : « Gone through my sin to slay and to be slain ! » (G 608). Le brouillard et la réverbération des cierges ont favorisé cette ambiance surnaturelle et suggéré la transformation d'Arthur en être éthéré. Il s'agit donc d'une illusion d'optique dont on connaît l'origine physique¹. En d'autres termes, Alfred Tennyson met en exergue le pouvoir de l'imaginaire lorsque la vue est mise à l'épreuve. En outre, Florence Harrison sait tout à fait communiquer une ambiance surnaturelle dans ses illustrations, à l'image de « The spirits » (FH G4, fig. 41) ou bien encore « So like a shatter'd column lay the King », son illustration de « Morte D'Arthur » dans *Tennyson's Guinevere*. Dans cette dernière image, Arthur est emmené par trois reines sur l'île d'Avalon. Une brume bleutée s'étend au-dessus des eaux et de la barque, tandis que la tête du blessé est surmontée d'un halo. Aussi faut-il chercher un autre sens à « He gave them charge ». L'artiste fait ici le choix d'accentuer le sort fatal qui attend le héros. Placée entre « A darkness » et « We

¹ Flint, *The Victorians and the Visual Imagination*, 262.

needs must love the highest » (FH G5 et 7, fig. 42 et 44), l'illustration fait partie d'un trio d'images qui détaillent les conséquences de l'adultère. Elle conserve toutefois sa singularité, car elle est la seule exécutée à l'encre. De cette façon, le drame, mais aussi la grandeur du roi, sont immortalisés en noir et blanc. La composition en lignes droites et la netteté de l'image suggèrent l'ordre ; or Arthur incarne précisément le vénérable roi-patriarche donnant ses dernières instructions au monde. Il va quitter les vivants pour mourir au champ de guerre. Cette image fait d'Arthur un héros tragique, qui accepte d'aller vers la mort, plutôt qu'un héros légendaire, dont la disparition est souvent mystérieuse.

Ce passage de « Guinevere » rappelle que le XIX^e siècle accorde une importance primordiale au regard, car celui-ci définit la frontière entre le réel ou le vrai et le surnaturel (par opposition au naturel)¹ :

Visual evidence here takes on a powerful and a paradoxical status. Somehow more real, more plausible, than sound, it stands first as evidence that the apparently supernatural can be explained away, and then, when its own recollected movements defy such explanation, it takes up its role as a guarantor of the supernatural.²

La vue valide le surnaturel, l'irréel, ce qui semble impossible à croire ; ou bien au contraire, le rejette, lorsque la scène perçue peut-être expliquée de façon rationnelle. Dans « Guinevere », le surnaturel est évacué par une illusion d'optique. Du reste, « And near him the sad nuns » (JMK G4, fig. 27) illustre parfaitement le double rôle de la perception visuelle quand il est question de la disparition d'Arthur. Même si l'image repose sur la ligne et les détails, comme « He gave them charge » de Florence Harrison, l'ambiance qui s'en dégage la rapproche de la version donnée par John Byam Shaw. Bien que Jessie M. King et Florence Harrison montrent toutes les deux Arthur quittant le couvent escorté par les religieuses, l'attention se porte aussi sur les moniales dans l'image de l'artiste écossaise. D'après le titre, « And near him the sad nuns », les religieuses ont une importance égale à celle du roi. L'intérêt du lecteur est alors dirigé vers leur tristesse et leur dimension spirituelle³. Les femmes pieuses de Jessie M. King sont des êtres éthérés presque surnaturels : elles glissent sur le sol pour guider Arthur vers l'au-delà. Leur forme s'allonge pour celles qui se tiennent vers la sortie ; l'une d'elles se confond avec un arbre stylisé. Elles deviennent immatérielles. L'espace qu'elles occupent, comme leur figure, est immaculé, contrastant avec le mur et la tour reconstitués brique par brique, ainsi qu'avec le ciel plombé. En effet, l'illustration joue avec la vue du lecteur, car elle repose sur une composition qui alterne les éléments détaillés avec d'autres laissés volontairement

¹ Dupeyron-Lafay, « Merveilleux et fantastique : en finir avec le réel, le possible et le vrai ? », 23.

² Flint, *The Victorians and the Visual Imagination*, 271.

³ Cet aspect a déjà été abordé dans la première partie de la thèse. Voir 2.2.2.4. Jessie M. King : la perte du roi au-delà de la faute, p. 200.

blancs ou vides. Ainsi, la figure martiale du roi est minutieusement représentée : la cote de maille est détaillée par entrelacs, mais Arthur est doté d'une jeunesse éternelle, à la différence du patriarche dépeint par Florence Harrison. Le lecteur perçoit bien la scène jusqu'au moindre détail, mais les personnages sont hors du temps et de ce monde, car l'artiste n'a pas apporté le trait qui pourrait compléter leur silhouette ou leur visage. L'image fait ainsi à nouveau surgir l'irréel, car les personnages deviennent intangibles. Ce sont bien les héros d'une légende.

Les hésitations de la vue permettent à John Byam Shaw, Jessie M. King et Florence Harrison d'aborder la disparition du roi chacun à leur façon. La subordination au texte est donc loin d'être contraignante. De plus, leur image d'Arthur confirme leur vision de la légende. Pour le premier artiste, l'évanouissement spectaculaire d'un homme hors du commun, associé à l'atmosphère crépusculaire de la séquence dont elle est issue, renforce l'impression d'un royaume perdu que la société édouardienne ne pourra jamais retrouver. Pour Jessie M. King, les images mettant en scène des personnages religieux ont une ambiance surnaturelle ou magique, à l'instar de « He did not hear her coming as he lay » (fig. 60), l'une des illustrations de « King Arthur's Tomb » de William Morris¹. Enfin, pour Florence Harrison, le départ du roi immortalise la victime d'une tragédie au sens propre. Néanmoins, ces visions variées révèlent le point commun de nombreuses images : leur capacité à représenter ce qui difficilement figurable : les sensations de Guinevere, sa perception du départ du roi, l'atmosphère surnaturelle qui émane de cette scène, les temps reculés lorsqu'il est question de la venue d'Arthur, ou encore le contraste entre le passé heureux et le présent douloureux. Si le poète dispose de techniques littéraires qui lui sont propres pour évoquer une époque révolue et l'entrée d'Arthur dans la légende, les artistes ont recours à la ligne, à la lumière, à la stylisation ou bien encore à une composition riche pour insuffler le prestige du règne arthurien ou la magie du récit dans les images.

Enfin, si le texte autorise des interprétations aussi variées, c'est aussi parce qu'il est duel lorsque les souvenirs des personnages et le départ d'Arthur sont évoqués : ces passages entérinent le sentiment de perte, comme ils plongent le lecteur au cœur d'une légende, dans laquelle le surnaturel et le merveilleux trouvent évidemment toute leur place. Les images du passé acquièrent même une véritable indépendance grâce au témoignage de la novice, qui donne une vision fantaisiste des débuts du règne d'Arthur. La dimension merveilleuse de ce récit est immédiatement saisie par les illustrateurs dans

¹ Voir p. 291.

le but de mettre à l'honneur une forme littéraire et artistique contenue dans le livre illustré : la *fantasy*.

6.2. Bâtir la légende vivante de Camelot : la force de l'image merveilleuse

Le premier souvenir qui apparaît dans « Guinevere » est celui de la novice, ou plutôt celui de son père. L'avènement d'Arthur est un moment fort dans la vie de cet homme, mais le témoignage, parce qu'il est hostile à la reine, est dépourvu d'objectivité. De plus, il s'apparente à un récit merveilleux destiné à émerveiller sa fille. Le merveilleux a beau faire partie de la tradition arthurienne (la magie de Merlin, Excalibur qui émerge des eaux du lac...), Alfred Tennyson n'y a pas recours afin de rendre son récit plus réaliste¹. Le registre sert ici uniquement à amorcer une réflexion sur l'accès à la vérité. Les témoignages contenus dans le poème ne sont ni plus ni moins que des récits, des créations de leur narrateur². Ils réactivent alors l'idée que la fiction équivaldrait à ce qui serait « faux », par opposition à ce qui serait « vrai », la réalité ou le passé. Toutefois, si le merveilleux présente un monde irréel, non « vrai », il n'est pas « faux » par nature, car il introduit un autre univers, un univers parallèle au nôtre ou à celui du lecteur. Les adjectifs « réel » et « irréel » ainsi que leurs synonymes (« naturel », « rationel », « tangible », « matériel », mais aussi à l'inverse « surnaturel », « intangible » ou « immatériel »...) sont donc liés à la question de la vérité.

Du reste, le registre choisi génère des illustrations merveilleuses, un phénomène n'a rien d'anodin. La *fantasy* est un genre emblématique de la littérature et de l'art victorien et édouardien, né à la fin du XIX^e siècle en Grande-Bretagne³, comme le rappelle Anne Besson :

Parallèlement à une veine réaliste illustrée à la même époque par Dickens et Thackeray, le développement d'une influence merveilleuse et mythique s'inscrit dans une tradition anglaise très riche pour la littérature fantastique, avec en particulier l'importance du mouvement gothique fin XVIII^e-début XIX^e siècles. [...] Mais les règnes victoriens et édouardiens (1837-1901) connaissent une autre forme de renouvellement de cette tradition qui en reprend les emprunts au folklore et à la référence au Moyen Âge tout en s'éloignant de la représentation d'une altérité inquiète ou angoissante.⁴

¹ Le royaume n'est pas peuplé de personnages surnaturels ni troublé par des phénomènes paranormaux, ce que Roger Simpson a également constaté dans les poèmes arthuriens antérieurs aux *Idylls*. Par exemple, dans « The Lady of Shalott », le poète n'introduit pas d'élément magique à propos du miroir de la dame victime d'un sort. Simpson, *Camelot Regained*, 197, 209 et 215.

² Sylvia, « Sexual Politics », 24.

³ Besson, *La Fantasy*, 72.

⁴ *Ibid.*, 66.

La *fantasy*, qui repose sur la force de l'imaginaire, est largement exploitée par les illustrateurs. Guidés par ses codes, ils fixent l'image d'un royaume vivant et éblouissant, tandis que les derniers instants des *Idylls* évoquent un monde rongé par la décadence.

6.2.1. La *fantasy*, l'art d'imaginer aux XIX^e et XX^e siècles

Les souvenirs de la novice hérités de son père glissent vers le registre du merveilleux ainsi défini par Tzvetan Todorov : « Dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez le personnage, ni chez le lecteur implicite¹. » Le surnaturel est accepté comme faisant partie du réel. Ainsi, dans le texte de Tennyson, la fillette accepte volontiers la présence d'êtres féériques dans le discours de son père : ce qu'il a raconté est vrai. Ces créatures apparaissent d'abord dans les mers sous la forme de sirènes et de tritons (G 243-244). La forêt abrite des elfes (G 246), des esprits (G 250) et des fées (G 255). Les hommes et les créatures surnaturelles se retrouvent à la cour du roi. Des danseurs virevoltent dans les airs (G 259) ; des serviteurs invisibles servent les convives (G 264) et des lutins assis sur des barriques font couler le vin (G 265-267). Cette réminiscence féérique est largement illustrée dans les ouvrages avec « The charm » (EFB MV3, fig. 12), « Before the coming » (EFB G3, fig. 34), « A naked child » (EFB G4, fig. 35), « From the sea » (JBS G2, fig. 29), « Under droves » (JMK G2, fig. 25), « The flickering fairy-circle » et enfin « The spirits » (FH G3 et 4, fig. 40 et 41), soit 7 illustrations sur 44². Ce ratio non négligeable rend compte du pouvoir de la *fantasy*, l'un des fruits du mouvement gothique qui est intimement rattaché à la Grande-Bretagne des XIX^e et XX^e siècles³. Les illustrations des *Idylls* sont représentatives du genre, car elles mettent en exergue le désir d'évasion des Édouardiens. Elles reposent sur certaines règles de composition favorisant la perte de repères visuels. Les effets produits visent à plonger le lecteur dans un autre monde. Ils ne sont pas sans incidence sur la perception de l'œuvre d'Alfred Tennyson.

6.2.1.1. Le pouvoir de l'imaginaire victorien

Dans les illustrations merveilleuses des *Idylls*, on recense des mages (EFB MV3 et G4, fig. 12), des fées (EFB G3, JMK G2 et FH G3, fig. 34, 25 et 40), des esprits ou des morts (FH G4 et EFB G4, fig. 41 et 35) et des monstres marins (JBS G2, fig. 29). En effet, la *fantasy* fait jaillir une multitude d'images dont Diana Johnson fait l'inventaire :

¹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris : Éditions du Seuil, 1976), 59.

² À l'origine, la féerie est une « pièce qui repose sur des effets de magie, de merveilleux et de spectaculaire, et fait intervenir des personnages imaginaires doués de pouvoirs surnaturels ». L'effet recherché est de suspendre le réel sans pour autant sombrer dans l'irréel, car il décrit de façon codée la réalité. Demougin, *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères*, 561.

³ Besson, *La Fantasy*, 66.

Fantastic and visionary subjects appeared in varied guise—from episodes drawn from Arthurian legends through the strangely delicate and simplified representations and verses of Kate Greenaway to scenes from Shakespeare, that master of transformations of all kinds. Figures that are half-flower and half-human, elves, fairies, genii, a plethora of assorted monsters, all the figures of Alice's Wonderland and many other populate this alternative existence, an existence generally far removed from daily realities.¹

La littérature britannique victorienne puis édouardienne remet à l'honneur les contes et légendes insulaires qui renferment nombre de créatures surnaturelles². La geste arthurienne s'inscrit naturellement dans ce mouvement, qu'il s'agisse de versions modernisées ou médiévales, parce qu'elle aussi est propice à l'évasion, ce que rappelle Mark Girouard : « Of course Victorians were not attracted to the Arthurian story solely by its morals or lack of them. To many its chief claim was simply that it provided an escape into a magical world—or rather a series of magical worlds, varying from Malory's to Burne Jones's³. » Le récit de la novice constitue une échappée hors du monde arthurien et édouardien, ce que la présence des fées dans les ouvrages illustrés confirme.

En dépit de ses accusations envers Guinevere, le souvenir de l'orpheline a la même fonction que celui de la reine. Il lui permet de se protéger du chaos ambiant et d'entretenir l'image d'un être cher, son père⁴. La jeune religieuse, comme la reine, a perdu la personne qui pouvait la protéger et n'a eu d'autres choix que de se réfugier au couvent. Évoquer le temps du bonheur la reconforte, même si elle ne l'a pas vécu. Comme la petite religieuse des *Idylls*, les Victoriens et les Édouardiens trouvent en la *fantasy* une échappatoire à la réalité, au rigorisme des normes sociales et aux conditions de vie de leur époque⁵. Les classes moyennes supérieures cherchent à s'échapper d'une société fortement urbanisée, en constante évolution, et régie par une économie capitaliste impitoyable⁶. Même au début du XX^e siècle, la *fantasy* est toujours vivace ; Peter Pan, le petit garçon qui vole, et *Neverland*, son monde imaginaire, en sont les meilleurs représentants. L'illustration « Before the coming » (EFB G3, fig. 34) saisit l'esprit de la *fantasy* édouardienne en ne représentant qu'un paysage printanier peuplé de fées. L'image montre les charmes d'une campagne devenue presque inaccessible pour une population fortement urbanisée et dont l'environnement a été enlaidi par les usines.

¹ Diana L. Johnson et George P. Landow, *Fantastic Illustration and Design in Britain, 1850-1930: Catalogue for Exhibition, Mar. 29-May 13, 1979, Museum of Art, Rhode Island School of Design, June 5-Sept. 2, 1979, Cooper-Hewitt Museum* (Providence, R.I. : The Museum, 1979), 9.

² Besson, *La Fantasy*, 9.

³ Girouard, *The Return to Camelot*, 196.

⁴ Sylvia, « Sexual Politics », 26.

⁵ « Il s'agit précisément de l'époque où éclot la *fantasy*, celle du long règne victorien [...], et dès lors il est tentant de lire dans ce contexte les indices d'une sensibilité spécifique qui trouverait à s'épancher dans la liberté du genre. On peut ainsi lier son parti pris escapistes aux contraintes sociales hyper-développées par cette époque 'corsetée', ou l'évidence régressive des Peter Pan et autres Alice à la figure écrasante d'une Victoria 'Mère de la Nation' ». Besson, *La Fantasy*, 48.

⁶ Johnson et Landow, *Fantastic Illustration and Design*, 9.

Connaissant le goût du spectateur victorien et édouardien pour les personnages féminins et la nature, les fées sont les personnages favoris des Britanniques et incarnent la *fantasy* par excellence. Elles appartiennent au patrimoine insulaire, comme Nicola Bown le rappelle : « They are local rather than exotic, and many saw them as peculiarly British, part of a national culture¹ ». Il n'est donc pas étonnant qu'elles apparaissent dans les *Idylls* et leurs illustrations. « Before the coming » (EFB G3, fig. 34) les montre dans leur habitat pastoral². L'image demande au lecteur d'ajuster son œil à la scène, car l'échelle adoptée est de l'ordre du minuscule : les fées cohabitent avec les oiseaux, les petits mammifères et les insectes. Par le plan rapproché, leur milieu est restitué avec minutie. Chaque être possède sa propre individualité. Certaines sont coiffées de boutons de fleurs, de feuilles ou de couronnes de fleurs et n'ont pas toutes le même âge. Elles sont les voisines des Britanniques et constituent une société à part entière. Cette proximité est d'ailleurs évoquée dans « Guinevere » : les hommes et le petit peuple célèbrent ensemble l'avènement d'Arthur à la cour. Même à l'époque édouardienne, ce rêve de faire cohabiter deux mondes parallèles est présent, comme le révèle le mystère Cottingley (1917) : Elsie Wright et Frances Griffiths, deux jeunes filles, auraient photographié des fées auprès desquelles elles auraient posé. L'authenticité des clichés a vivement été débattue à l'époque (et niée depuis, car il s'agissait de photo-montages réalisés à partir de cartons découpés) mais l'engouement du public pour cette affaire témoigne du désir de franchir la barrière entre la réalité et l'imaginaire à cette époque. « The fairy circle » (FH G3, fig. 40), dans laquelle le chevalier assiste à la ronde des fées gracieuses, saisit fortuitement ce désir de voir les fées « en vrai ».

6.2.1.2. La découverte d'un monde parallèle

Diana Johnson décrit l'image de *fantasy* comme la représentation de ce qu'elle appelle un « contre-monde », un univers aux repères physiques, géographiques ou temporels différents des nôtres. Pour ce faire, l'artiste a recours à la distortion des tailles, formes et perspectives, la surabondance de détails et la juxtaposition d'éléments ou de couleurs incongrus³. « From the sea » (JBS G2, fig. 29), « The spirits » (FH G4, fig. 41) et « A naked child » (EFB G4, fig. 35) reprennent les codes du genre ; or toutes ces images modifient visuellement la nature du texte de Tennyson, qui acquiert une dimension merveilleuse. Autrement dit, la *fantasy* est ajoutée au texte du poète lauréat.

On retrouve le principe de distortion dans « From the sea » (JBS G2, fig. 29). Bien que le souvenir de la novice ne lui appartienne pas, celle-ci est capable de restituer en

¹ Nicola Bown, *Fairies in Nineteenth-Century Art and Literature* (Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2001), 2.

² Talairach-Vielmas, *Fairy Tales, Natural History and Victorian Culture*, 9.

³ Johnson et Landow, *Fantastic Illustration and Design*, 10.

détail les lieux et les personnages que son père a évoqués. La fillette raconte avec précision ce que son père aurait vu et entendu : « And in the light the white mermaid swam, / And strong man-breasted things stood from the sea, / And sent a deep sea-voice through all the land » (G 243-245). En revanche, « From the sea » donne une image confuse de cette vision. Trois êtres se distinguent difficilement dans le tumulte des eaux ; la silhouette des personnages centraux, l'un masculin, l'autre féminin, est mal définie. La sirène semble se contortionner curieusement, se jetant en arrière dans la vague. Si le chevalier perçoit nettement les êtres et leur voix, la vue du lecteur est mise à l'épreuve dans l'image.

Dans « The spirits » (FH G4, fig. 41), les principes de distortion de la réalité sont aussi appliqués à la lettre. En outre, l'image montre que le livre illustré est le vecteur idéal de l'imaginaire, comme l'indique Diana Johnson :

Book illustrations and other two-dimensional art forms in their capacity to create illusion are natural outlets for the expression of fantasy. In addition, an illustrated book is generally a very private object, indulged in by one reader at a time, and thus provides an ideal mode in which to reveal some phantasmagoric vision or flight of fancy.¹

L'image évoque la rencontre du barde et des esprits qui lui donnent son inspiration, « on the smoky mountain-tops, / When round him bent the spirits of the hills / With all their dewy hair blown back like flame » (G 279-281). L'enchaînement des quatre derniers mots monosyllabiques du complément du nom très dense suggère l'apparition soudaine d'êtres particulièrement impressionnants. Dans l'image de Florence Harrison, les proportions ne sont plus respectées. Le barde apparaît minuscule, tandis que des titans ailés communiquent avec lui. Un jeu de transparence s'installe entre les nuages et les ailes qui ne cachent pas toutes les courbes de leurs corps. Des étoiles s'accrochent à leurs chevelures. Le lieu est également symbolique. La montagne, « lieu de la manifestation du sacré (hiérophanie) et du divin (théophanie) »², est difficile d'accès : le chemin escarpé et étroit donne sur le vide. Le sommet n'est pas accessible au commun des mortels³. Aussi, les nuages et les ailes des anges forment un obstacle aux yeux de tous, sauf à ceux du lecteur privilégié. Comme le barde en transe, le possesseur du livre est en état suspendu. Il échappe un instant au monde, et même à l'intrigue du poème, en se trouvant soudain si éloigné de l'atmosphère pesante du couvent.

¹ *Ibid.*, 23.

² Battistini, *Symboles et Allégories*, 241.

³ Demeure des dieux (l'Olympe, par exemple), la montagne relie la terre au ciel comme un pilier : « vue d'en haut, elle apparaît comme la pointe d'une verticale, elle est centre du monde ; vue d'en bas, de l'horizon, elle apparaît comme la ligne d'une verticale, l'axe du monde, mais aussi l'échelle, la pente à gravir [...] ». Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 645.

« A naked child » (EFB G4, fig. 35) va encore plus loin dans le désir de repousser les limites du réel et de l'irréel. L'image dévoile la destinée merveilleuse du roi en partant d'un seul vers, « they fostered him / Till he by miracle was approven King » (G 293-294). Le miracle prend ici la forme d'une manifestation de l'au-delà. L'homme qui a recueilli Arthur est entouré d'une multitude de petites bougies dont la flamme se consume vivement. Ce que l'on pourrait prendre pour de la fumée blanche sont en fait des petits êtres (des revenants ? le petit peuple ?), certains couronnés, qui tiennent les cierges ; l'un d'eux souffle dans un cor. Tous sont venus rendre hommage au nouveau roi. La frontière entre le monde des vivants, des morts et des fées est levée dans cette image. La *fantasy*, destinée au public d'« une époque qui ne croit plus aux miracles »¹, offre des prodiges sur lesquels il peut s'émerveiller.

« A naked child » montre aussi à quel point l'illustration *fantasy* gagne en « narrativité », comme l'explique Anne Besson :

[L]a *fantasy* investit plusieurs supports artistiques et se donne à appréhender à la fois dans des textes, dont l'impact quasi-visuel de leur appel à l'imagination du lecteur est souvent relevé, et dans des tableaux, tapisseries, illustrations qui donnent forme à cette intuition visuelle, sans qu'il soit possible de privilégier un sens de circulation de l'inspiration commune. Les textes s'appuient sur un répertoire iconographique (chevaliers, dragons, petits peuples) dont ils peuvent présupposer la connaissance, depuis l'enfance, chez leur public, mais dans l'autre sens les images gagnent, dans leur proximité aux textes, un potentiel de narrativité dont elles sont le plus souvent dépourvues sans cet appui — une image fixe serait ainsi grosse d'une histoire, porteuse d'un développement imaginaire potentiel retrouvant les codes du genre.²

Dans le cas présent, l'artiste enrichit cette scène du poème en y faisant figurer des esprits et des sages sorciers. Grâce à l'expression synthétique « by miracle was approven King », l'illustration en « dit » plus que le poème. Ce qui était un simple cliché dans le texte est devenu un événement surnaturel. Une expression figée a engendré une scène visuelle qui a acquis une « narrativité ». Cet effet n'est pas sans conséquence sur la façon dont le lecteur perçoit visuellement « Guinevere ». Alfred Tennyson, on le sait, emploie le récit de la fillette afin de mettre le lecteur en garde contre la facilité avec laquelle un individu en vient à croire aux versions fantaisistes d'un événement. C'est toutefois sur ce récit que s'appuie l'artiste. Elle attribue une dimension surnaturelle au roi. Autrement dit, la « légende » de l'illustratrice jouxte le « drame » du poème. Parce qu'elle se présente immédiatement au lecteur, l'image modifie visuellement la nature du texte.

« A naked child », « The spirits » et « From the sea » (EFB G4, FH G4 et JBS G2, fig. 35, 41 et 29) présentent au lecteur édouardien un monde alternatif au sien, dans lequel « la *fantasy* peut sembler tendre à son maximum la faculté de son public à jouer des

¹ Besson, *La Fantasy*, 22.

² *Ibid.*, 124.

fonctions du réel et de l'irréel »¹, et cela grâce au principe de distortion, au flou entretenu dans certaines images et à la représentation d'êtres surnaturels. Ces scènes rappellent aussi que la geste arthurienne appartient pleinement à la *fantasy*. Les tritons et les sirènes, les esprits de la montagne ou des rois font indirectement référence à d'autres épisodes ou personnages merveilleux de la légende, comme la quête du Graal, la Dame du lac ou la fée Viviane. « Guinevere » a beau retracer la chute d'Arthur, l'idylle reste liée à un univers magique.

6.2.2. Les normes esthétiques d'une époque

La *fantasy* joue deux rôles différents dans les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale et de Jessie M. King. Elle sert à faire référence à d'autres genres artistiques maîtrisés par la première illustratrice, mais qui entretiennent toujours le désir d'évasion des Édouardiens. Elle est aussi une atmosphère qui définit le style de l'artiste écossaise, atmosphère qui modifie également la perception visuelle de « Guinevere ».

6.2.2.1. Un art insulaire, des arts insulaires chez Eleanor Fortescue Brickdale

De nombreux artistes, toutes nationalités confondues, ont fourni une multitude d'œuvres visuelles ou littéraires merveilleuses afin de satisfaire un public victorien et édouardien friand de ce genre². Cependant, les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale font aussi référence à l'art floral et l'orientalisme victorien. Ces deux autres formes d'art insulaires constituent aussi des échappatoires pour les Britanniques, qui fuient leur réalité, un pays industriel, grâce à la représentation des beautés de la nature ou d'un monde exotique. « Before the coming » (EFB G3, fig. 34) est la fusion des talents *fantasy* et botanique d'Eleanor Fortescue Brickdale. L'image représente des digitales, des fraisiers, des pois de senteur ou encore des lupins. L'artiste était rompue à l'art floral, une pratique populaire auprès d'un public féminin³. En 1909, T.C. & E.C. Jack (l'éditeur qui avait publié *Guinevere* et *Geraint and Enid* de John Byam Shaw), éditérent deux volumes intitulés *Beautiful Flowers and How to Grow Them* de Horace J. et Walter P. Wright. La maison d'édition sollicita l'artiste, qui proposa dix illustrations de spécimens de fleurs⁴.

¹ *Ibid.*, 22.

² Johnson et Landow, *Fantastic Illustration and Design*, 10.

³ Par manque de temps, on ne pourra évoquer plus longuement l'art botanique, un art victorien pratiqué majoritairement par les femmes, puisque leurs capacités créatives étaient prétendument limitées. Cependant, on renverra le lecteur à l'ouvrage de Pamela Gerrish Nunn, *Problem Pictures*, qui aborde cette question aux pages 30, 32 et 34.

⁴ Ashmolean Museum, *Centenary Exhibition of Works by Eleanor Fortescue-Brickdale*, 5. L'artiste s'adonna également aux paysages. Elle composa 17 esquisses à l'encre pour *A Costwold Village* de J.A. Briggs (London : John Murray) en 1898. Bien plus tard, en 1926, elle fournit plus d'une vingtaine d'illustrations pour *A Diary of an Eighteenth-Century Garden* de Dion Clayton Calthrop (Williams and Northgate, 1926).

Celles-ci étaient présentées sur un fond blanc¹, conférant à l'image un aspect davantage scientifique que simplement décoratif. Les qualités naturalistes de l'illustratrice s'apprécient, par exemple, en observant la représentation d'une tige de pois de senteur à différents stades de la floraison. L'illustration rappelle ainsi que l'artiste n'est pas seulement une portraitiste, mais aussi une peintre botaniste, et avant tout, une Préraphaélite qui, comme ses prédécesseurs, accorde une grande importance à la nature dans ses œuvres². Ses talents se déploient dans « As in the golden days » (EFB G5, fig. 36) avec la plate-bande composée de bleuets, de pensées et de lys, « Betwixt her best Enid, and lissome Vivien » (EFB G1, fig. 32) et son imposant marronnier d'Inde en fleurs, et enfin l'image intitulée « Hollow oak » (EFB MV5, fig. 14), ornée de son immense chêne. « Before the coming » (EFB G3, fig. 34) se différencie pourtant des précédentes images. Parce qu'elle ne met en scène aucun des protagonistes du poème, elle propose une échappée hors de la société arthurienne : il n'est plus question de fautes, de tromperies ou d'erreurs. La nature immuable est le sujet à contempler.

Avec l'extension de l'empire, de nouveaux horizons lointains nourrissent l'imaginaire des Britanniques³. « The charm » (EFB MV3, fig. 12) appartient donc pleinement au répertoire de *fantasy*. Scène orientaliste par excellence, elle représente un monde à la fois étranger au lecteur et aux protagonistes de « Vivien », « in the most eastern East » (MV 553)⁴. Elle est tirée du récit de Merlin, qui raconte l'origine du sortilège d'amour. Son histoire repose sur la démesure, basculant ainsi dans « le merveilleux hyperbolique »⁵. Le pouvoir d'attraction de la sultane est immense, au point que les hommes s'affaiblissent en sa présence. La récompense promise par son mari pour juguler le mal est extraordinaire : « A league of mountain full of golden mines, / A province with a hundred miles of coast » (MV 585-586). Le charme est évidemment magique par définition ; dans le poème, la prison est invisible et la victime ne se réveille jamais (MV 640-643). L'illustration correspondante déploie une juxtaposition de couleurs primaires et secondaires chatoyantes (notamment le bleu et l'orange du tapis et de la tenue) au premier plan, tandis qu'à l'arrière les toits blancs qui absorbent la chaleur s'étirent sur l'horizon. Exubérance et exotisme sont bien au rendez-vous.

« The charm » est réminiscente de l'orientalisme romantique victorien, représenté par exemple par John Frederick Lewis, dont les personnages arborent cependant un faciès

¹ Nunn, *A Pre-Raphaelite Journey*, 61.

² L'observation minutieuse de la nature fait partie du programme préraphaélite. Voir à ce propos la citation de William Michael Rossetti à la note 4, p. 19.

³ Johnson et Landow, *Fantastic Illustration and Design*, 9.

⁴ Tzvetan Todorov parle de « merveilleux exotique » et le définit ainsi : « le récepteur implicite est censé ne pas connaître les régions où se déroulent les événements ». Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 60.

⁵ « Les phénomènes ne sont ici surnaturels que par leurs dimensions, supérieures, à celles qui nous sont familières. » *Ibid.*

plus britannique qu'oriental¹. Le poète a peut-être été influencé par ce genre de tableau lorsqu'il a écrit la description de la belle sultane. C'est une jeune Européenne au teint pâle : « A maid so smooth, so white, so wonderful, / they said a light came from her when she moved » (MV 564-565). De même, l'illustration se rapproche fortuitement de *Life in the Harem* de Frederick Lewis (1850, Victoria and Albert Museum). L'héroïne d'Eleanor Fortescue Brickdale est une Européenne aux cheveux blonds bouclés et aux yeux bleus qui porte un pantalon dont l'étoffe et les rayures rappellent celui porté par la sultane du peintre. Dans les deux images, ces femmes sont confortablement installées sur des banquettes aux coussins moelleux multicolores. Au loin, on aperçoit le même paysage composé d'un ciel bleu très clair et de bâtisses blanches. L'esclave de l'illustration remplace les jeunes suivantes du tableau. Dans les deux cas, leur maîtresse oisive profite du confort de son intérieur. L'illustratrice applique une formule esthétique plongeant son lecteur dans un monde à la fois connu et étranger, un Orient inventé par les peintres victoriens pour enchanter leur public². En d'autres termes, la *fantasy* permet à l'artiste de déployer le catalogue de ses compétences artistiques tout en offrant un moment d'évasion au lecteur. Ce dernier oublie le monde édouardien et même le monde arthurien le temps d'une image.

6.2.2.2. Le pouvoir de la fantasy chez Jessie M. King : modifier la perception des idylles

Grâce à ses personnages délicatement dessinés qui côtoient régulièrement des êtres féériques dans un décor stylisé, Jessie M. King a acquis une réputation d'artiste de *fantasy*, largement reconnue par ses critiques³. Son style hérité du *Glasgow Style* et ses convictions parviennent à modifier la perception de certains passages d'« Elaine » et « Guinevere ». Parfois suggérée, la *fantasy* imprègne progressivement le dernier poème, quitte à en modifier sa perception.

La *fantasy* permet à l'illustratrice de communiquer son intérêt pour le mysticisme, les phénomènes paranormaux, mais aussi le travail des *Spooks*. Ce quatuor d'artistes

¹ William Gaunt, *La Peinture anglaise : 1260-1960 [English Painting* (London : Thames and Hudson, 1964)], trad. par Fabienne Poloni (Paris : Thames and Hudson, 1993), fig. 142.

² Laurent Bury, « Faire voir l'Orient : réflexion sur un artifice victorien », *Sillages critiques*, n° 10 (1 décembre 2009) : § 7, <http://sillagescritiques.revues.org/1984>. Sur la question de l'orientalisme victorien, on renverra le lecteur à l'ouvrage de Laurent Bury, *L'Orientalisme victorien dans les arts visuels et la littérature* (Grenoble : ELLUG, 2011). Pour une étude de la perception de l'Orient par l'Occident en Grande-Bretagne, on pourra se référer aux actes du colloque édités par Isabelle Gadoin et Marie-Élise Palmier-Chatelain, *Rêver d'Orient, connaître l'Orient : Visions de l'Orient dans l'art et la littérature britanniques* (Lyon : ENS Éditions, 2008).

³ Janice Helland évoque en ces termes le travail de l'artiste : « The images are fairy-tale-like. » Helland, « King, Jessie M(arion) », 781. Pour Alan Lupack et Barbara Tapa Lupack, « she became a conduit to a world of legend, fairy, and magic that thrilled adults and children alike ». Lupack et Lupack, *Illustrating Camelot*, 110.

composé des couples Mackintosh et MacNair est sans aucun doute le plus emblématique du *Glasgow Style*, une version écossaise de l'Art Nouveau reposant sur des motifs symboliques et des entrelacs celtes, des ornements élaborés qui témoignent visuellement du Renouveau celtique¹. Le *Glasgow Style* puise son inspiration dans certaines thématiques préraphaélites, comme le monde des légendes et du folklore celtique, et cherche à insuffler une certaine spiritualité aux œuvres produites. Cette esthétique a influencé Jessie M. King par ses motifs (la rose et la silhouette féminine) et son imagerie gothique et mystique. « None with her » (JMK G1F, ill. 24) illustre parfaitement l'héritage des *Spooks* par sa source et sa composition. Il s'agit évidemment d'une transposition d'un poème moderne, mais qui est tiré d'une légende britannique aux origines partiellement celtes. La scène se déroule dans un couvent décoré d'anges et de madones ; la reine est habillée de fleurs tandis que la novice est baignée d'un rayon de lumière animé d'étoiles. Leur tenue leur donne une silhouette ronde, pleine, qui contraste avec les formes rectilignes de la décoration.

Familière du monde celte, Jessie M. King raconte avoir eu des expériences mystiques et communiqué avec l'autre monde². Pour l'artiste, l'irréel existe ; il n'est donc pas faux. Ainsi, cette croyance témoigne une nouvelle fois du désir édouardien de vivre dans un monde où l'irréel fusionne avec le réel. « Then came the hermit out » (JMK LE2, fig. 16) est un hommage à cet univers autre. L'image s'attarde sur une scène qui n'est pas cruciale à l'intrigue du poème. Lancelot est secouru dans un premier temps par l'ermite, mais il ne doit la vie sauve qu'à la dévotion d'Elaine : « the hermit, skilled in all / The simples and science of that time, / Told him that her fine care had saved his life » (LE 856-858). Toutefois, ce n'est pas la jeune soignante qui intéresse l'illustratrice ; c'est l'ermite, ce personnage religieux solitaire qui connaît les secrets de la nature. Dans l'image, le vieux maître à la barbe blanche, figure immaculée semblable à un druide, soigne Lancelot, mais d'autres forces sont présentes. La lune vibre ; un ruisseau traverse la scène ; la montagne massive, immaculée elle aussi, surplombe les humains, tout comme l'arbre chargé de fleurs. La nature accompagne le vieux sage pour rétablir le chevalier. Bien que cette illustration ne soit pas merveilleuse à proprement parler, elle révèle l'importance que l'artiste accorde à la vie spirituelle de la nature, ainsi que son désir d'insuffler une atmosphère surnaturelle dans certains passages du poème. L'image ajoute donc une dimension irréelle au texte.

Jessie M. King pensait aussi que sa capacité à dessiner des lignes extrêmement fines était un cadeau du petit peuple qui, dans la tradition celtique, rassemble les fées, les

¹ Ce mouvement culturel, qui émerge entre le XIX^e et le XX^e siècle, vise à célébrer le patrimoine artistique et littéraire des régions celtiques des îles britanniques.

² White, *The Enchanted World of Jessie M. King*, 18.

lutins et les elfes¹. On comprend ainsi mieux la présence d'un personnage féérique qui évolue au cœur de la végétation d'« Under groves » (JMK G2, fig. 25). L'illustratrice insuffle le merveilleux dans une image qui reprend un passage du poème n'évoquant pas d'instant féérique, car il s'agit du souvenir synesthésique de Guinevere. Cette « fantaisie » a des conséquences sur le « récit » visuel, car il n'est plus simplement question d'un moment de grâce dans la vie tumultueuse de la reine. L'image devient le point de départ d'une histoire magique qui défie la loi des hommes. L'être féérique a remplacé le cortège royal (« his or her retinue », G 382) et s'associe au bonheur des futurs amants, alors que cet amour est condamné comme une faute par tous les protagonistes de « Guinevere ». De même que pour « A naked child » (EFB G4, fig. 35), l'image a gagné en narrativité en devenant merveilleuse : le petit peuple a béni cette union. L'ouvrage illustré devient ainsi le support de deux histoires différentes, l'une visuelle, l'autre textuelle. Selon que la légende sera pour le lecteur une réflexion sur la toute-puissance de l'amour ou sur l'infidélité, il privilégiera l'une des versions qui lui sont offertes.

À bien y regarder, l'aspect merveilleux s'étend même au-delà des moments « magiques » vécus par les personnages dans *Guinevere*. Déjà dans « And near him the sad nuns » (JMK G4, fig. 27), l'illustration tendait, grâce au style épuré et au dessin parfois minutieux de l'artiste, à suggérer la disparition surnaturelle d'Arthur (les nonnes fantomatiques par exemple). Dans le frontispice, « None with her » (JMK G1F, fig. 24), alors que la novice tente de reconforter la reine, les visages des deux héroïnes sont traversés par un rayon de lumière délimité par des étoiles. La magie opère, alors que le moment est grave, puisque la reine mesure les conséquences désastreuses de son adultère. Une distance se crée entre les faits évoqués dans le poème et son illustration merveilleuse. Dans l'illustration, le drame est oublié, remplacé par le chant reconfortant de la novice. En outre, lorsque le frontispice, « Under groves » et « And near him the sad nuns » sont réunis, on s'aperçoit que la séquence visuelle bascule dans la *fantasy*, alors que ce registre se limite au témoignage de la fillette (qui n'est d'ailleurs même pas illustré). Jessie M. King change ainsi visuellement la nature du texte. Elle fait de « Guinevere » un « récit » visuel merveilleux, à partir de son imagination.

La *fantasy* est un outil au service des illustratrices. Eleanor Fortescue Brickdale et Jessie M. King y ont recours pour déployer leurs talents et leur individualité. Elles montrent aussi que l'art floral, l'orientalisme et le *Glasgow Style* s'accordent avec le genre, car ils se prêtent à l'évasion. Le merveilleux s'y dévoile, par la représentation d'un biotope dans « Before the coming » (EFB G3, fig. 34) ou d'une lune vibrante dans « Then came the hermit out » (JMK LE 25). Ainsi, le naturel cohabite avec le surnaturel dans ces

¹ *Ibid.*

images. L'artiste écossaise met également en évidence l'un des rôles fondamentaux de l'illustration de *fantasy* dans les *Idylls* : donner une autre version du texte et ainsi réévaluer ses rapports avec les images. Ainsi, dans « Guinevere », la question primordiale de la vérité et de la faute, qui transparaît bien dans les illustrations des artistes, s'efface lorsque l'on observe ces images pour elles-mêmes, et non en relation avec la source littéraire. Le genre artistique célèbre alors l'irréel et l'évasion.

6.2.3. Le merveilleux, une échappée hors de « Guinevere » et des *Idylls* ?

Sous l'angle de la *fantasy*, les illustrations se rapportant au souvenir de la novice et des époux ont deux points communs. On retrouve de nombreux personnages jeunes évoluant dans un environnement luxuriant et animé, car le genre est en rapport étroit avec l'enfance, et l'enfance de l'humanité, ce qu'Anne Besson explique :

Les mondes secondaires arrêtés dans des temps reculés, souvent pseudo-médiévaux, éternisent les traits d'un âge de l'homme qui se vit d'ailleurs comme éternel [...]. La *fantasy* apparaît hantée par la simplicité perdue de ce rapport au monde, par l'immortalité effective de qui ne se sait pas mortel. Elle prête à son passé ou à sa perpétuation de l'origine des choses des vertus dont la perte est déchirante : une vitalité spontanée et inépuisable, un héroïsme naturel, une aptitude à la surprise et à l'émerveillement, une forme primitive d'animisme qui correspond à la « pensée magique », à savoir une capacité de croire qui métamorphose le monde en lui rendant son innocence et son danger, ses rêves et ses terreurs.¹

Le récit de la novice tient bien lieu de genèse sur laquelle les artistes s'appuient : la terre et ses habitants, innocents de tout crime ou délit, s'éveillent à l'aube d'une ère nouvelle. La nature, animée d'un souffle régénérateur, est mise à l'honneur. Ce traitement visuel du texte d'Alfred Tennyson est symptomatique d'une construction culturelle typiquement victorienne et édouardienne : l'enfance d'une civilisation constitue une sorte de paradis perdu², un monde que les illustrateurs cherchent à rendre à nouveau accessible. Il y a d'abord la mer, source de vie. Sur la terre, les espèces végétales croissent. La nouvelle génération d'humains représentée incarne la promesse d'un monde meilleur. Leur charisme est tel que ces hommes et ces femmes parviennent à occulter la vision eschatologique contenue dans les souvenirs des différents personnages. La légende, bien vivante, occulte le drame résultant des erreurs et des fautes commises par les protagonistes.

¹ Besson, *La Fantasy*, 179.

² *Ibid.*, 178.

6.2.3.1. La nature, source de vie et d'espérance

Le récit de la novice commence non pas à la cour mais en pleine nature, lorsque son père arpente les côtes du Léonais, le point d'observation idéal de la mer, du ciel et des terres du royaume : « He saw them—headland after headland flame / Far on into the rich heart of the west » (G 241-242). La nature est célébrée par les artistes grâce aux descriptions détaillées de la fillette, si bien que le lecteur oublie l'atmosphère pesante régnant dans la cellule du couvent. Grâce à la mer et à la flore, le royaume arthurien reprend visuellement vie alors que celui-ci vit ses derniers jours dans « Guinevere ».

John Byam Shaw choisit de représenter la mer et ses créatures dans « From the sea » (JBS G2, fig. 29). Celle-ci bouillonne dans le déchaînement des vagues. À l'arrière-plan, on aperçoit les côtes escarpées contre lesquelles les vagues s'abattent avec force. L'écume du rouleau de la vague envahit le plan le plus proche du lecteur. L'élément marin est le « [s]ymbole de la dynamique de la vie. Tout sort de la mer et tout y retourne : lieu des naissances, des transformations et des renaissances »¹. Au centre, plusieurs êtres massifs jaillissent de cette mer agitée. Le corps de l'un d'eux est tout en muscle et en tension, pour souffler dans la conque (« strong-man breasted things stood from the sea », G 244). Celle-ci n'est probablement pas sans rappeler le coquillage d'où a surgi Aphrodite. La venue d'Arthur est imminente ; elle est annoncée par l'instrument au son puissant. « From the sea » s'impose alors comme le contrepoint de l'image précédente, « It was their last hour » (JBS G1F, fig. 28), qui représente le crépuscule de la société arthurienne par sa mise en scène de corps las et vieilliss. Elle annonce le mythe d'Arthur.

La fertilité de la mer est également mise à l'honneur dans « A naked child » (EFB G4, fig. 35). Arthur a surgi des eaux au pied des falaises (G 289). En se retirant, la mer a déposé un nouveau-né dont la blancheur et la fragilité contrastent avec le schiste grisâtre et le teint verdâtre de l'homme qui l'a pris dans ses bras. La providence a offert à l'humanité un monarque exceptionnel. Ces deux images d'un monde nouveau sont ce qu'on pourrait appeler des contrepoints « historiques », puisque la légende renaît de ses cendres alors que le royaume et ses protagonistes s'évanouissent pour toujours dans le texte. Le livre illustré crée ainsi une sorte de cycle, qui, à sa façon, entretient la pérennité de la geste arthurienne.

Après avoir évoqué les eaux fabuleuses, la novice poursuit sa description de la nature en s'attardant sur les nombreux êtres vivants et féériques qui peuplent les terres florissantes du royaume :

¹ Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 623.

[...] Three spirits mad with joy
 Come dashing down on a tall wayside flower,
 That shook beneath them, as the thistle shakes
 When three gray linnets wrangle for the seed [...]. (G 250-253)

La novice décrit d'abord une nature exubérante (« flower », « thistle », « three gray linnets », « seed ») et pleine d'énergie (« mad with joy », « dashing », « shakes », « wrangle »), avant que celle-ci ne soit employée dans une métaphore pour décrire la vivacité des esprits : « as the thistle shake / When tree gray linnets wrangle » (G 252-253). La nature participe à la construction du langage pour décrire l'allégresse du petit peuple à l'annonce de l'avènement du roi.

La nature envahit aussi les illustrations issues du souvenir de la novice, permettant ainsi d'oublier la guerre civile (G 151-154) et d'évacuer les tensions issues du dialogue entre l'enfant et la reine, lorsque cette dernière ironise sur la joie des premiers habitants du royaume (« Were they so glad? ill prophets were they all, / Spirits and men », G 270-271). Dans « The flickering fairy-circle » de Florence Harrison (FH G3, fig. 40), le chevalier s'est enfoncé dans la forêt dense ; sa monture évolue dans les herbes hautes desquelles jaillissent des ombelles. Les fées forment une ronde folle dans laquelle est pris le cavalier. Le vert est la couleur qui unit les différents protagonistes : la bannière de l'homme, les draperies ainsi que les ailes des êtres féériques, et bien entendu la clairière. La communion entre l'animal, le végétal, l'être humain et l'être féérique est totale. Une nouvelle fois, le réel côtoie l'irréel, le naturel jouxte le surnaturel. De la même façon, dans « Before the coming » (EFB G3, fig. 34), le champ de vision se situe au niveau du sol fertile. À la verticale, digitales, lupins et autres plantes s'élancent vers le ciel, au sommet de l'image, et sont plus hauts encore que la colline à l'arrière-plan. À l'horizontale, les ronces, les fraisiers et les pois de senteur s'étalent sur toute la largeur de l'image. La nature constitue une sorte d'échappatoire pour le lecteur qui, le temps d'une image, oublie les mots censés être lus après le titre, à savoir « the sinful queen » (G 268). Le monde des personnages, mais aussi leurs fautes, sont oubliés au profit de la beauté enchantée de la nature.

Les illustrations florales chatoyantes de « Guinevere » contrastent avec l'obscurité évoquée dans le poème et brouillent les repères temporels. Le royaume est plongé dans les ténèbres et l'enfant raconte les souvenirs de son père dans la nuit, « Beneath a moon unseen albeit at full / The white mist, like a face-cloth to the face, / Clung to the dead earth » (G 6-8). Ce constat est particulièrement flagrant dans la séquence visuelle d'Eleanor Fortescue Brickdale. « Betwixt her best Enid, and lissome Vivien », « Before the coming », « As in the golden days » et même la mal nommée « The sombre close » (EFB G1, 3, 5, 6, fig. 32, 34, 36 et 37) déploient une nature exubérante en plein jour, faisant disparaître l'obscurité, les confrontations, les luttes et les tourments du poème. La

nature, immuable, est présente avant et même après la tragédie, comme « The sombre close » le suggère. Les deux dernières images de l'ouvrage, « As in the golden days » et « The sombre close », illustrations pourtant opposées par leur titre, sont liées par leur jardin en fleurs. La nature semble n'avoir jamais été atteinte par la destruction. De même que les images de la vie maritime, celles évoquant la nature permettent de rendre perpétuel un royaume qui est pourtant voué à disparaître dans le texte. Plus qu'une échappatoire au monde industrialisé des Britanniques, la *fantasy* contenue dans ces images constitue un moyen de s'évader d'un poème qui évoque les calamités de la guerre civile. La force évocatrice de l'image devient alors plus forte que celle du texte. Le merveilleux des images l'a emporté sur le réalisme du texte.

6.2.3.2. La jeunesse éternelle plutôt que la mort

L'avènement d'Arthur va de pair avec l'éclosion de toute forme de vie, « for all the land was full of life » (G 257). C'est ainsi qu'Eleanor Fortescue Brickdale et Jessie M. King peuplent le royaume de personnages dans la fleur de l'âge, alors que le poème annonce la mort de nombreux héros. Le temps n'a pas d'emprise sur eux ; or, des héros qui ne vieillissent pas sont nécessairement irréels. Il s'agit là d'un autre aspect du merveilleux, qui implique un monde hors du temps, ou bien encore le rejet de la réalité. Ainsi, en ne voulant pas grandir, Peter Pan manifeste son refus de vivre dans le monde des adultes. Dans les images de « Guinevere », la jeunesse des protagonistes rappelle qu'ils appartiennent à une prestigieuse légende. Ils ne sont pas de notre monde.

Le caractère juvénile de nombreux personnages est assez remarquable dans les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale, en particulier dans « Guinevere ». Ni la reine ni Lancelot n'ont beaucoup vieilli depuis leurs premiers pas à la cour (EFB MV4F et EFB G 5; fig. 13 et 36) jusqu'à leur séparation (EFB G2, fig. 33)¹. L'artiste choisit comme unique représentation d'Arthur un fragile nouveau-né (EFB G4, fig. 35) et ses fées sont parfois encore pouponnes (EFB G3, fig. 34). Enfin, les jeunes filles qui tiennent compagnie à la nouvelle reine dans « As in the golden days » (EFB G5, fig. 36) sont à peine plus âgées que les filles-fées de Florence Harrison (FH G3, fig. 40). De cette façon, la séquence efface la vision eschatologique de « Guinevere ». Alors que dans le poème le règne d'Arthur tire à sa fin dans la douleur et la mort, l'inclusion d'images de jeunesse dans les illustrations suggère au contraire son avènement.

De plus, les images correspondant aux derniers jours du royaume, « Betwixt her best Enid, and lissome Vivien », « It was their last hour », et « The sombre close » (EFB G1, 2 et 6, fig. 32, 33 et 37) ne parviennent pas à opposer l'âge d'or du royaume à sa déchéance, son passé glorieux à son avenir condamné, car elles représentent des

¹ Voir p. 210.

personnages épargnés par le temps. Encore et toujours, la séquence d'Eleanor Fortescue Brickdale entretient ce qui fait la force et le charme de la geste arthurienne : les promesses d'un monde meilleur, incarné par des personnages jeunes et séduisants animés du désir de vivre et d'aimer. En somme, on retrouve en image le phénomène que John Rosenberg observe dans « Guinevere » :

As the founding recedes further and further into the past, we become more and more conscious of it in a continuous present, so that Camelot is still being built in our mind's eye as it goes up in flames, just as those flames were present in our imagination even as the city was being built.¹

Peut-on encore parler d'un contrepoint au texte si la séquence d'images tout comme le poème font asseoir l'aura légendaire d'Arthur et ses protagonistes ? Ce qui les différencie sur ce point reste l'évocation récurrente d'un passé glorieux. Aux quelques références données dans le poème par le biais des souvenirs des époux et de la novice s'oppose une séquence qui rappelle sans cesse la jeunesse de ses habitants et la beauté de leur environnement. Placer les héros sous le signe de la jeunesse éternelle revient à leur conférer une dimension mythique.

Les personnages de Jessie M. King sont aussi plutôt jeunes malgré certaines distinctions d'âge. La novice est bien une fillette par sa petite taille (JMK G1F, fig. 24). L'ermite qui soigne Lancelot est un vieux sage (JMK LE2, fig. 16), dont la vie pieuse a été rythmée par le travail et la méditation (« A hermit, who had prayed, laboured and prayed », LE 401). Pourtant, la souveraine n'est pas atteinte par le temps qui passe, si l'on compare « Under groves » (JMK G2, fig. 25) à « Golden hair » (JMK G3, fig. 26). De même, dans cette dernière image, le roi a gardé l'allure d'un éphèbe, alors que le texte suggère un homme éprouvé par les épreuves, presque l'ombre de lui-même, « a voice / Monotonous and hollow like a ghost's » (G 416-417). La voyelle « o » restitue le vide qui s'est installé dans le cœur du roi. Il ne reste d'Arthur que l'enveloppe charnelle, dénuée du désir de vivre. De plus, dans les images, il n'existe pas de différence physique flagrante entre la reine mature et la toute jeune Elaine (JMK LE4 par exemple, fig. 18). Il s'agit évidemment en grande partie d'une question de style ; les personnages de Jessie M. King sont reconnaissables à leur profil typique. Pourtant, l'effet produit par cette uniformisation de l'âge, qui avoisine celui du jeune adulte, confère à la légende son indéfectible vitalité. En outre, cette caractéristique stylistique fait des héros du poète lauréat des personnages irréels auxquels il est plus difficile de s'identifier.

Enfin, la jeunesse, associée aux contrepoints dans les images finales d'« Elaine » et « Guinevere » (le geste de réconciliation d'Arthur dans « Golden Hair » et la rencontre entre Lancelot et Elaine dans « And gave the naked shield »), effacent le drame latent de

¹ Rosenberg, *The Fall of Camelot*, 64.

chaque idylle. Dans les images, la mort semble loin de frapper Elaine, Guinevere et Arthur. Encore une fois, deux récits s'offrent au sein des ouvrages illustrés. La légende d'Alfred Tennyson, une réflexion sur la nature humaine et ses errements, cohabite avec celle de Jessie M. King, qui synthétise les images d'amour, de jeunesse et de féerie à laquelle la légende est associée.

Les illustrations de Florence Harrison, qui évoquent l'esprit d'éternelle jeunesse inhérente à la *fantasy* comme les réflexions du poète, sont tout à fait propices à servir de conclusion à cette sous-partie. À l'instar de ses prédécesseurs, l'illustratrice propose de nombreux personnages dans la fleur de l'âge. Les petites fées rencontrées par le père de la novice sont pleines de vie :

And still at evenings on before his horse
The flickering fairy-cycle wheeled and broke
Flying, and linked again, and wheeled and broke
Flying, for all the land was full of life. (G 254-257)

Dans « The flickering fairy-circle » (FH G3, fig. 40), les jeunes fées se déploient sur toute la largeur de l'image et au premier plan. Leur folle ronde est matérialisée par le mouvement de la gaze, des rubans, des cheveux lâchés et des ailes déployées. L'arc-en-ciel violet, vert, bleu et blanc qui apparaît derrière le chevalier reconstruit le vol de la fée située la plus à gauche, car il est de la même couleur que les ailes de l'être gracieux. L'ajout de petites bulles finit de rendre l'ensemble aérien et léger. Les fées sont la vie qui jaillit de la forêt sombre. Par ailleurs, l'image qui conclut le poème, « We needs must love the highest » (FH G7, fig. 44), montre Guinevere sous les traits d'une très belle femme au visage délicat. Les religieuses qui l'observent sont aussi plutôt jeunes. La souveraine incarne en quelque sorte le charme de la légende. En revanche, « He gave them charge » (FH G6, fig. 43) rappelle que le poème est avant tout une tragédie humaine : Arthur, entouré de nonnes graves aux traits marqués, est plus âgé que sa femme. Ainsi, la terrible fin de la civilisation arthurienne est autant gravée dans la mémoire des lecteurs que ses débuts enchanteurs. Florence Harrison partage ses illustrations entre la joie du passé merveilleux et la douleur du présent, mettant ainsi en exergue la stratégie poétique d'Alfred Tennyson. Le passage du temps et le passé révolu sont donc plus évidents à voir dans ses images.

Cette attirance pour la jeunesse dévoile aussi peut-être l'une des raisons pour lesquelles ces artistes ont été choisies pour illustrer les *Idylls* : toutes ont mis en image des contes de fées ou des légendes. Ainsi, Eleanor Fortescue Brickdale a fourni plusieurs illustrations pour *Child's Life of Christ* de Mabel Dearmer (1906)¹. Florence Harrison s'est distinguée dans ce domaine en contribuant régulièrement au fameux *Children's*

¹ Ashmolean Museum, *Centenary Exhibition of Works by Eleanor Fortescue-Brickdale*, 5.

Annual de Blackie. De son côté, Jessie M. King a mis en image les contes d'Andersen (1903) ou encore *A House of Pomegranates*, un recueil de contes de fées écrit par Oscar Wilde¹. La *fantasy* tisse un autre lien subtil entre des artistes à la carrière parfois très proche.

La technicité de la poésie d'Alfred Tennyson est donc un terreau fertile pour l'illustration. Chaque artiste puise dans « Guinevere » les mots ou le passage qui mettra le mieux en évidence son orientation artistique, quitte à ce que les enjeux de « Guinevere » soient visuellement modifiés. La visée eschatologique du poème, suggérée grâce aux évocations du passé, est aussi volontairement effacée pour mettre en exergue le monde merveilleux auquel appartiennent les *Idylls* : la geste arthurienne. Ce monde féérique s'annonce déjà en image lorsque Guinevere se remémore sa venue à Camelot ou lorsque le narrateur relate la disparition d'Arthur. Toutefois, il se déploie pleinement grâce au récit merveilleux de la novice. Les transpositions deviennent alors des images typiques de la *fantasy*. Le genre repose sur des techniques spécifiques (le brouillage de la vue, la maîtrise de la lumière, le principe de distortion), mais aussi sur la simple représentation d'êtres surnaturels, d'une nature exubérante ou de personnages jeunes : dans un récit où l'on confronte un paradis perdu à un présent rongé par le malheur, la beauté de la nature et de ses habitants suffit aussi à faire ressurgir l'image d'un monde enchanteur, qui est censé ne plus exister. Les *Idylls* sont donc revues et corrigées sous l'angle de la *fantasy*, cinquante ans après leurs publications. Si la *fantasy* impose ainsi l'irréel dans le réel, elle offre aussi une nouvelle vision des poèmes : la civilisation arthurienne n'a pas disparu ; sa légende est bien vivace. Enfin, par sa puissance évocatrice, la *fantasy* déploie la force narrative et esthétique de l'illustration comme elle libère l'imaginaire de l'artiste et du lecteur. Leur faculté d'imagination respective est aussi stimulée grâce à d'autres épisodes des *Idylls*. Les rêves et rêveries contenus ou produits par les poèmes semblent les pistes les plus intéressantes à explorer.

¹ John Byam Shaw n'est pas en reste. Certaines de ses illustrations du *Chiswick Shakespeare* (1899), ornèrent *Tales from Shakespeare* (1914), un classique de la littérature jeunesse de Charles et Mary Lamb de 1807.

Chapitre 7 : Suggérer les rêves et stimuler la rêverie du lecteur

Comme les œuvres d'art ou les images du passé, les rêves et rêveries jouent un rôle primordial dans la découverte de la vérité au sein des poèmes. Les personnages sont soumis à deux grands types de rêve : le rêve en état de sommeil ou en état de veille¹. Quant à la rêverie dans laquelle les héros sont régulièrement plongés, elle peut se définir comme un « [é]tat de conscience passif et généralement agréable dans lequel l'esprit se laisse captiver par une impression, un souvenir, un sentiment, une pensée et laisse aller son imagination au hasard des associations d'idées »². Dans les *Idylls*, les rêves et rêveries, suites d'images issues de l'esprit, ne sont pas des digressions du même type que les souvenirs, car les événements décrits n'ont pas été vécus. Néanmoins, ils révèlent la culpabilité, les errements et les idéaux des personnages grâce aux symboles qu'ils contiennent³. En outre, les rêves n'interrompent pas la narration. Au contraire, ils en font partie intégrante, car ils évoquent certains événements à venir⁴. Ils fournissent donc autant d'indices sur les égarements des personnages que de pistes vers la vérité et la réalité⁵.

Les illustrateurs n'ignorent pas non plus l'importance des rêves, rêveries, ou toute autre forme d'inconscience évoquée dans les poèmes. D'une part, les images qui se rapportent à cette thématique permettent de mieux saisir toute la subtilité des personnages. Les illustrateurs réalisent alors un véritable tour de force pour représenter ou suggérer des phénomènes difficiles à mettre en image, puisque les rêves ou les rêveries n'ont aucune réalité matérielle. D'autre part, ces artistes proposent des illustrations propices à une autre rêverie, celle du lecteur. Leurs images constituent des échappées hors du texte, grâce auxquelles le lecteur oublie son monde, mais aussi celui des *Idylls*. À cet instant, le lecteur n'est plus tout à fait ni dans le texte, ni même dans l'image. Il est entre les deux, dans son imaginaire. Cet « entre-temps entre la vision et la lecture » porte un

¹ Dans le second cas, le rêve est entendu comme le « [s]cénario imaginé à l'état de veille, soulignant ainsi l'analogie d'une telle rêverie avec le rêve ». « RÊVE : Définition de RÊVE », consulté le 13 juin 2013, <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%AAve>.

² « RÊVERIE : Définition de RÊVERIE », consulté le 13 juin 2013, <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%AAverie>.

³ Gray, *Thro' the Vision of the Night*, 109.

⁴ Flaxman, *Victorian Word-Painting and Narrative*, 115.

⁵ Rappelons que pour Lucian Boia, le rapport entre l'imaginaire et la réalité n'est pas antagoniste : « L'imaginaire se mêle à la réalité extérieure et se confronte à elle ; il y trouve des points d'appui ou, par contre, un milieu hostile ; il peut être confirmé ou répudié. Il agit sur le monde et le monde agit sur lui. Mais, dans son essence, il constitue une réalité indépendante, disposant de ses propres structures et de sa propre dynamique. » Lucian Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire* (Paris : Les Belles Lettres, 1998), 16.

nom chez Liliane Louvel : la « voyure »¹. Il s'agit d'un état de suspension qui « reflète l'acte intermédiaire entre voir/vision et lecture, et évoque la rayure qu'elle laisse sur l'œil intérieur du spectateur lecteur/voyeur ». Ce phénomène généré par la relation intermédiaire « assign[e] au spectateur une place spécifique »². Ce dernier va faire émerger une nouvelle image, ou une nouvelle histoire, à partir des éléments lus et vus. Ainsi, les illustrations des *Idylls* proposent de montrer l'imaginaire des personnages, mais aussi de convoquer celui du lecteur, constituant ainsi l'ultime étape de la suggestion de l'immatériel.

7.1. Les rêves et rêveries, obstacles plutôt que voies d'accès à la vérité

Pour Alfred Tennyson, le monde est fait d'illusions et de rêves³. Comment doit-on entendre ce dernier mot ? Est-il synonyme de projet honorable ou de rupture avec la réalité ? Le doute est permis, au regard des conséquences dommageables des songes. Les personnages n'échappent pas au danger malgré leurs rêves prémonitoires. Leurs nuits ne les aident pas à se régénérer ; ces moments sont plutôt propices à commettre une erreur ou mettent en lumière un comportement répréhensible, perfide ou déloyal, ces deux derniers adjectifs pouvant correspondre au mot « false » dans les *Idylls*. Les illustrations s'arrêtent sur ces moments cruciaux, moins pour insuffler une forme d'onirisme aux poèmes que pour mettre en évidence les errements de leurs héros. Les mêmes motifs, aussi utilisés dans les poèmes, reviennent : le regard perdu ou fixe ; l'état d'inconscience (le sommeil, le coma ou la mort) ; le lit ou la couche, mais aussi l'obscurité, l'eau et l'air. Ils mettent en relation deux types de personnages opposés, d'abord, ceux que l'on pourrait qualifier de célestes, car ils n'appartiennent pas tout à fait à Camelot par leurs origines ou leur idéalisme poussé à l'extrême ; ensuite, ceux qui se trouvent à leurs côtés, des hommes et des femmes plus « terrestres » évoluant à la cour. Bien que guidés par leurs sens, ils sont aussi victimes de leurs rêves.

7.1.1. Les personnages célestes qui faillissent ou chutent

De prime abord, Merlin et Elaine sont des personnages très différents. L'un, âgé, pêche par faiblesse sous l'influence néfaste de Vivien. L'autre, à l'aube de sa vie, s'anéantit en idéalisant Lancelot, un homme qui surgit par hasard à Astolat. Le premier a construit Camelot ; la seconde vit en dehors de ce microcosme. Néanmoins, tous deux

¹ Louvel, *Le Tiers pictural*, 47.

² *Ibid.*, 216.

³ Reed, *Perception and Design*, 229.

sont soumis à l'influence des images qu'ils perçoivent. Ils sont aussi les premières victimes des *Idylls*. Leur destin tragique est mis en image dans les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale.

7.1.1.1. Merlin, l'homme des songes

Merlin est l'homme des songes par excellence. D'une part, c'est un barde visionnaire, et même un mage. D'autre part, sa disparition est légendaire : il dort pour toujours dans la forêt de Brocéliande. Dans sa séquence, Eleanor Fortescue Brickdale adopte un point de vue légèrement différent de celui d'Alfred Tennyson, mais le résultat est le même. Le don prémonitoire du héros ne pourra pas sauver ce dernier de Vivien. Sa chute n'en est que plus cruelle.

Avant d'être le bâtisseur de Camelot, Merlin est un prophète : « Merlin, who knew the range of all their arts, / had built the King his havens, ships and halls, / Was also Bard, and knew the starry heavens » (MV 165-167). L'immensité de ses pouvoirs s'articule autour des mots « havens » et « heavens », différents d'une seule lettre. Le sage maîtrise les éléments terrestres, maritimes et célestes. « The spirits » (FH G4, fig. 41) rappelle indirectement la puissance d'un tel homme à travers la représentation du barde du récit de la novice. Ce dernier est doté de dons similaires. Il va chercher son inspiration sur la montagne, lieu de communication entre le ciel et la terre, en compagnie des esprits qui y habitent. L'image repose en grande partie sur l'air, l'élément du songe par excellence, cet élément insaisissable, invisible, et qui est pourtant détectable dans cette image. L'homme se trouve sur la cime, la tête dans les étoiles, le regard élevé, perdu dans les nuages balayés par le vent soufflant dans les cheveux des esprits translucides. Grâce à cette composition, l'illustration parvient ainsi à suggérer l'intangible, le songe prémonitoire.

Toutefois, les visions affaiblissent le héros dans « Vivien ». Le sorcier envahi par la mélancolie déambule à la cour, presque somnambule : « He walked with dreams and darkness » (MV 188). Une image le hante : « So dark a forethought rolled about his brain, / As on a dull day in an Ocean cave » (MV 228-229). Le ciel étoilé a laissé place à la grotte, un endroit obscur situé dans les profondeurs de la terre et de la mer. Il n'y a donc rien de surprenant à ce que Merlin finisse sa course dans la forêt profonde de Brocéliande. C'est dans ce cadre que le lecteur le découvre en proie à Vivien dans « My tender rhyme » (EFB MV2, fig. 11). Le trou noir béant derrière lui peut évoquer la mélancolie qui le ronge. Il annonce aussi sa perte puisque le mage semble s'y enfoncer. Toutefois, il existe un décalage entre le texte et l'image. Le sage détourne son regard bleu (la couleur du ciel) de Vivien. Sa main s'est posée sur son front, comme s'il était pris d'une vision. Il sait que cette personne va le conduire à sa perte. Le texte, au contraire, explique que la courtisane parvient à sortir le sorcier de ses sombres pensées. Ce dernier la remercie (MV 264-265), puis lui parle de son présage :

[...] For shall I tell you truth?
 You seemed that wave about to break upon me
 And sweep me from my hold upon the world,
 My use and name and fame. Your pardon child.
 Your pretty sports have brightened it all again. (MV 299-302)

Ces excuses provoquent le désarroi du lecteur, qui connaît déjà la fourberie de la perfide coquette. Le sage a beau être clairvoyant, il fait preuve d'un manque de discernement en renvoyant la vision à une saute d'humeur. En somme, Merlin se trompe plus sur lui-même qu'il n'est trompé par Vivien. Le songe ne remplit plus sa fonction première, avertir du danger. Dans l'image comme dans le texte, le lecteur assiste impuissant à la chute du personnage.

Au premier abord, « The charm » (EFB MV3, fig. 12) offre un moment d'évasion exotique dans une séquence où l'atmosphère est oppressante. L'image aborde le plaisir de la rêverie. Le regard de la sultane fixe la pièce d'échec, mais se perd aussi dans l'objet. Peut-être la sublime créature songe-t-elle à son immense pouvoir sur les hommes ou au bonheur de vivre dans le luxe. Elle est coupée du monde, ne prêtant pas attention au serviteur ou à l'arrivée d'un inconnu. Les yeux mi-clos, elle cède à la torpeur, à demi-allongée sur un divan confortable. La couche moelleuse est un appel aux doux rêves. Il n'en est cependant rien. Le sage qu'elle ne voit pas arriver va brutalement la faire disparaître de ce monde et la précipiter dans un sommeil éternel. L'image anticipe le sort qui attend Merlin. En revanche, dans « Hollow oak » (EFB MV5, fig. 14), les rôles sont inversés puisque c'est au tour du sage d'être victime du sortilège. Fatigué de la prolixité de Vivien, Merlin lui a donné le charme avant de s'endormir (MV 964). C'est à ce moment fatidique que la jeune femme choisit de l'ensorceler (MV 965). Le sommeil n'est plus source de régénérescence. Au contraire, Merlin perd tout ce qui a fait sa renommée, « life and use and name and fame » (MV 968). Dans l'image, le grand homme est comme abattu. L'élément terrestre domine : le corps lourd est affaissé au pied d'un arbre. La forêt ne laisse filtrer aucune lumière. « Hollow Oak » est le revers de l'image qui la précède. L'alanguissement de la sultane dans un havre de quiétude a laissé place à la chute de Merlin dans un milieu hostile, renforçant l'idée que le charme est en vérité une mise à mort brutale. Le sommeil signifie l'anéantissement. En entretenant un dialogue interne, ces deux images rappellent que les illustrations font sens les unes avec les autres. Elles annoncent, certes moins explicitement, le sort qui attend le personnage, un peu comme la prolepse indique les événements à venir dans le récit.

Le cas de Merlin est un préambule à la suite de cette étude, car il introduit les différents motifs du rêve et de ses formes dérivées qui reviennent dans les illustrations, en particulier celles d'Eleanor Fortescue Brickdale : les éléments de la cosmogonie traditionnelle (le ciel, la terre et plus tard l'eau), qui font référence à l'immatérialité des

songes, ainsi que le regard, le lit et les états physiques d'inconscience qui y sont associés (le coma, la mort, le sommeil).

7.1.1.2. Les rêves d'Elaine

Dès les premiers vers du poème, le narrateur indique qu'Elaine est habitée par les rêves. Dans les illustrations, elle appartient au monde céleste, s'éveille à l'amour, voit le passé et le présent du chevalier. Ses songes finissent par la conduire à sa perte, car elle se coupe de la réalité en faisant de Lancelot un homme irréprochable¹. Comme les premiers vers du poème éponyme, « Elaine » (EFB LE1, fig. 19), l'image inaugurant la séquence d'Eleanor Fortescue Brickdale, pose d'emblée la question des rêves et rêveries qui habitent l'adolescente. L'air, l'un des quatre éléments, est ainsi très régulièrement mentionné ou transposé. Dans l'illustration, l'héroïne est à l'ouvrage en haut de sa tour, « [h]igh in her chamber up a tower to the east » (LE 3). Cette construction humaine, qui, comme la montagne, relie le ciel à la terre, est symbole de vigilance et d'ascension : vigilance puisqu'Elaine est chargée de veiller sur l'écu ; ascension puisque cette dernière est transportée par son amour et ses idéaux sentimentaux². La jeune fille brode des oisillons dans leur nid sur le fourreau (LE 12). L'oiseau est le symbole du monde céleste³ et le nid son abri surélevé. On pourrait ainsi rapprocher la tour de l'arbre aérien de Gaston Bachelard, qui le décrit comme l'endroit de la « rêverie perchée »⁴. Elaine rêve bien de Lancelot du haut de sa tour. L'ouverture de sa chambre offre une vue sur le ciel d'un bleu azuréen. Le bleu, couleur céleste par excellence, se décline aussi par touches de différentes nuances à l'intérieur de la pièce : la peinture murale, le carrelage, le coussin et les lions du fourreau. À la fois couleur de la pureté et de l'immatérialité⁵, il parachève l'impression qu'Elaine est coupée des préoccupations terrestres. Son visage se détache d'un mur représentant un ciel étoilé, une « invitation aux rêves constellants, à la construction facile et éphémère des mille figures de nos désirs »⁶. L'image reprend ainsi tous les motifs mentionnés dans le texte pour montrer qu'Elaine est coupée de la société arthurienne et de ses réalités.

La lumière et les motifs évoqués dans le poème ainsi qu'« Elaine » évoquent sans détour l'éveil à l'amour. La composition de l'illustration se partage entre luminosité et

¹ Lucian Boia rappelle que l'imaginaire peut devenir aussi redoutable que l'illusion : « La résistance au réel se manifeste parfois par une capacité remarquable à nier les évidences ou à renverser leurs significations, preuve de l'autonomie de l'imaginaire et de la durabilité de ses modèles. » Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, 27.

² Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 960.

³ *Ibid.*, 695.

⁴ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement* (Paris : J. Corti, [1943] 1987), 240.

⁵ Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 129.

⁶ Bachelard, *L'Air et les songes*, 203.

obscurité, tout comme le poème décrit les matins et les nuits de l'héroïne. Radieuse, Elaine s'est installée près de l'ouverture afin de profiter de la lumière pour broder la housse de l'écu, « [w]hich first she placed where morning's earliest ray / Might strike it, and awake her with the gleam » (LE 5-6). Elle est tirée du sommeil par la réverbération du soleil sur le bouclier. Tous les jours, ses yeux s'ouvrent sur la représentation symbolique de Lancelot. Dans l'image, un rayon vient éclairer la couverture rouge et ornée d'un cœur sur le lit : Elaine désire ardemment Lancelot. Le reste du meuble est plongé dans l'obscurité : sa passion pour Lancelot « la reti[e]nt de dormir » la nuit qui suit leur rencontre (LE 337). Les oisillons brodés revêtent alors une deuxième symbolique. Le fourreau est orné des armoiries de Lancelot, mais le mot employé pour y faire référence, « [a]rms » (LE 17), renvoie aussi à son corps. Elaine aimerait se trouver dans les bras du chevalier et fonder une famille avec lui. À nouveau, l'image reprend les motifs mentionnés dans le texte pour montrer que les jours et les nuits de l'héroïne sont rythmés par l'image de Lancelot. L'image explicite, voire matérialise, la rêverie suggérée dans le poème : elle rend plus concrets les désirs de l'héroïne grâce à une composition savamment réfléchie.

Jessie M. King offre une autre vision de la rêverie d'Elaine dans « Stript off the case » (JMK LE1F, fig. 15). Elle met en scène le processus de décodage de l'écu, auquel la demoiselle se livre pour imaginer la vie de celui qu'elle aime. L'héroïne décrypte le bouclier comme une carte dont les fonctions sont nombreuses :

Faite pour « voir » et découvrir, décider ou rêver, la carte n'est pas une image comme les autres car elle tente de mettre de l'ordre dans le monde, de fournir un savoir. Elle est aussi tentative de communication, se vêt « d'habits », subit des anamorphoses, représente des espaces désirés, des résidus, sert à classer.¹

Dans l'illustration, Elaine croit retracer l'histoire de Lancelot, de ses doigts, à partir des symboles et des reliefs qui ornent l'écu :

[...] [Elaine] read the naked shield,
 Now guessed 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 Caerleon; this at Camelot:
 And ah God's mercy, what a stroke was there!
 And here a thrust that might have killed, but God
 Broke the strong lance, and rolled his enemy down,
 And saved him: so she lived in *fantasy*. (LE 16-27, nos italiques)

Le glissement vers le style indirect libre donne accès aux pensées de la jeune fille. La description de faits imaginaires est rendue encore plus vivace par les interjections, les

¹ Louvel, *Texte/image*, 117.

exclamations et les déictiques. Néanmoins, la vie de Lancelot reste le fruit de son imagination, ce que les termes « history » et « fantasy » rappellent bien. La restitution n'a rien d'historique en dépit de son aspect vraisemblable. Elaine s'approche de la vérité, mais ne l'atteint pas et va même engendrer sa propre perte. En effet, à terme, l'imaginaire peut susciter l'idolâtrie, ce que ses propos confirment lorsqu'elle affirme avoir aimé le plus grand chevalier (« God's best / And greatest », LE 1086-1087)¹. La représentation d'Elaine en vestale dans cette même illustration est-elle alors fortuite² ? Il ne semble pas que ce soit le cas, même si l'artiste suggère avec délicatesse, et plaisamment, qu'Elaine s'est enfermée dans sa propre religion de l'amour en entretenant une fausse image du chevalier.

Toutefois, réduire Elaine à ses rêves et illusions reviendrait à occulter ses dons prémonitoires. Connaissant l'inclination de Jessie M. King au merveilleux ou aux phénomènes surnaturels, il est aussi possible d'envisager « Kiss'd the hand » (JMK LE3, fig. 17) et « Stript off the case » (JMK LE1F, fig. 15) non seulement comme des représentations de la rêverie d'Elaine, mais aussi comme des allusions à sa prescience qui se manifeste à plusieurs reprises. Par exemple, Elaine prend ses rêves au sérieux lorsqu'ils sont associés à Lancelot. Juste après avoir reçu le diamant, la demoiselle va trouver son père pour l'autoriser à venir au secours du chevalier qu'elle voit blessé : « I behold him in my dreams / Gaunt as it were the skeleton of himself » (LE 758-759). Le chevalier est bien dans cet état physique lorsqu'elle le retrouve, « gaunt as it were the skeleton of himself » (LE 811). « Kiss'd the hand » pourrait donc faire allusion à cette vision. Le regard au loin, Elaine est préoccupée par la santé du chevalier.

La dernière vision d'Elaine porte sur les réactions de la cour face à sa dépouille : « the fine Gawain will wonder at me, / And there the great Sir Lancelot muse at me; / [...] And there the Queen herself will pity me » (LE 1047-1052). Sa prophétie se réalise lorsque son corps est débarqué : « Then came the fine Gawain and wondered at her, / And Lancelot later came and mused at her, / And last the Queen herself, and pitied her » (LE 1259-1261). Les paroles rapportées mot pour mot par le narrateur font d'Elaine un personnage à la frontière entre l'imaginaire et la réalité, là où la prédiction s'accomplit. Ainsi, « Stript off the case » (JMK LE1F, fig. 15) pourrait être le pendant de « Then came the hermit out » (JMK LE2, fig. 16). Dans la même position que l'ermite qui donne ses premiers soins à Lancelot, Elaine s'est agenouillée pour porter la main vers le bouclier et le lire comme à travers un cristal. Toutefois, cette prescience ne préserve pas la jeune fille de ses illusions. En effet, le narrateur n'a pas repris l'adjectif « great » pour qualifier Lancelot, un choix particulièrement révélateur. Elaine peut donc anticiper l'avenir mais

¹ Wunenburger, *L'Imaginaire*, 81.

² Voir p. 162.

non voir la vérité. Sa vision de Lancelot reste « fausse », erronée, alors que les prémonitions qui la concernent se réalisent. Ainsi, les images de Jessie M. King reflètent peut-être les capacités divinatoires du personnage, qui sont occultées par une imagination trop puissante.

Elaine, personnage céleste, vit dans ses rêves et se berce d'illusions, ce qu'Eleanor Fortescue Brickdale ne manque pas de montrer. Dans l'image d'ouverture, l'adolescente se concentre sur son ouvrage, mais son regard se perd dans « To her tower » (EFB LE2, fig. 20). Elaine songe à celui qui vient de la quitter, alors même que celui-ci est encore visible. Même la vue de Lancelot ne parvient à pas la raccrocher à la réalité. Là « où l'imagination est toute puissante, la réalité devient inutile »¹. Ce constat de Gaston Bachelard s'applique particulièrement bien au triste sort de l'héroïne. Texte et image sont ici parfaitement synchrones puisque le narrateur annonce à ce moment précis du récit : « so [she] lived in fantasy » (LE 396). Comme dans « Elaine », l'artiste joue à nouveau sur l'obscurité et la lumière. L'héroïne s'enferme dans ses illusions en plongeant dans la pénombre. Son retrait du monde s'annonce donc plus inquiétant que celui présenté dans la première image.

Elaine précipite littéralement sa chute. Elle quitte sa tour aérienne pour s'engouffrer dans une grotte, dans les profondeurs de la terre, afin de soigner Lancelot (LE 800). Elle reste aérienne, mais s'apparente désormais à un fantôme (« ghost-like », LE 844) allant d'Astolat au refuge du chevalier. Elle poursuit sa mutation spectrale après le départ du chevalier. Son chant du cygne accompagné du vent qui s'engouffre dans la cour redonne vie au « fantôme du château » (LE 1015). Dans les illustrations, tout porte à croire que la transformation est symbolisée par l'eau, mais aussi par le passage de la verticalité à l'horizontalité. Dans « But to be with you » (EFB LE3, fig. 21), cette chute serait symbolisée par le puits qui constitue le premier élément visible au lecteur. Elaine est encore debout, mue par l'énergie du désespoir pour conquérir Lancelot. En revanche, l'image suivante (EFB LE4, fig. 22) la présente morte, transportée sur une couche. Symbole protéiforme, le lit, qui faisait précédemment allusion à la naissance de la vie, la régénérescence et le rêve, est désormais associé la mort. La victime va être installée sur une barque flottant sur la rivière. Telle qu'elle est décrite par Gaston Bachelard, l'eau, ici noire, est désormais l'élément qui sied à la jeune fille loyale : « l'eau est la matière de la mort belle et fidèle. L'eau seule peut dormir, en gardant la beauté ; l'eau seule peut mourir, immobile, en gardant ses reflets »². Bien que la mort d'Elaine s'apparente au sommeil chez le narrateur (« that clear-featured face / Was lovely, for she did not seem as

¹ Bachelard, *L'Air et les songes*, 276.

² Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière* (Paris : J. Corti, [1942] 1985), 92.

dead, / But fast asleep, and lay as though she smiled », LE 1152-1154), l'illustration « Two brethren » ne laisse aucun doute sur le sort de l'héroïne. Celle-ci va rejoindre Camelot en barque, symbole du passage vers l'au-delà ; sa progression ne sera plus verticale, mais horizontale, grâce à la rivière sombre que l'on retrouve dans la dernière image, « Farewell, fair lily » (EFB LE5, fig. 22). Comme elle, Arthur quittera le royaume sur les eaux ; leurs idéaux n'auront pas survécu aux épreuves de la vérité et de la réalité¹.

Les illustrations suivent donc la trame symbolique employée par le narrateur pour mettre en scène la chute de deux personnages gouvernés par les rêves. Elles reprennent ou prolongent les motifs employés dans les poèmes, matérialisant ainsi l'intangible, le rêve ou la rêverie. À l'issue des séquences visuelles d'Eleanor Fortescue Brickdale, la rêverie plaisante se double d'une image pesante qui finit par l'emporter. La sultane et Elaine semblent heureuses en étant retranchées dans leurs songes. Néanmoins, la contemplation mène fatalement à la disparition dans de douloureuses circonstances. Ces images, qui fonctionnent en réseau pour faire sens, mettent ainsi en exergue toute l'ironie du sort dans les poèmes. Merlin et Elaine, dont les visions auraient dû les mettre en garde, sont les premières victimes de leur comportement. Face à l'ensemble des signes avant-coureurs, un sentiment d'impuissance se dégage à la lecture et à la vue des poèmes illustrés.

7.1.2. Les errements des personnages terrestres

Lancelot, Geraint et Guinevere, personnages qui pèchent par excès de volupté, sont aussi régis par leurs rêves, songes ou états inconscients. Ces manifestations les coupent momentanément de la réalité mais ne les ramènent pas nécessairement sur le droit chemin. Dans les poèmes et les illustrations, elles soulignent avant tout leurs fourvoiements.

7.1.2.1. Geraint : les symboles de ses errements

La séquence d'« Enid » conçue par Eleanor Fortescue Brickdale se concentre principalement sur la chute du chevalier, un homme qui s'isole progressivement du monde et qui s'effondre sous les yeux du lecteur. Chez ce personnage, les phases d'inconscience et de réveil sont cruciales, car elles signalent que Geraint va commettre de graves erreurs. « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5) se rapproche de « The charm » (EFB MV3, fig. 12). Dans cette image qui, à première vue, évoque le bonheur conjugal, le jeune marié admire la beauté de son épouse. Cette dernière est comparée à la lumière céleste, propice au ravissement, « as the light of heaven varies, now / At sunrise, now at sunset, now by night / With moon and trembling stars » (MG 6-8). Toutefois, Geraint semble s'y noyer, ne prêtant guère attention aux critiques formulées dans son dos,

¹ Eggers, *King Arthur's Laureate*, 147.

de même que la sultane ne prend pas garde au sage qui a pénétré dans le palais. On retrouve également le lit, qui fait ici référence à la sensualité exacerbée du chevalier, mais aussi au moment où il se trompe sur le compte d'Enid. Un matin au réveil, il entend sa femme s'accuser de malhonnêteté : « He heard but fragments of her later words, / And that she feared she was not a true wife » (MG 113-114). Déjà en proie aux soupçons, Geraint manque encore davantage de discernement, car il est encore ensommeillé. Les conditions pour se méprendre sont toutes réunies. Du lit naît la discorde, ce que l'image sous-entend. Il ne faut donc pas se méprendre sur l'apparente douceur de vivre qui se dégage de ces deux images.

L'eau est à nouveau chargée de connotations négatives lorsqu'il est question de la reconquête d'honneur du héros. Dans « They rode » (EFB GE4, fig. 8), un ruisseau paisible accompagne le couple, mais il est sinueux et sombre, comme celui de « Two brethren » et « Farewell, fair lily » (EFB LE4 et 5, fig. 22 et 23), reflétant peut-être les pensées ombrageuses de Geraint (« O that I wasted time to tend upon her », GE 38). Cette eau est aussi inquiétante que celle décrite dans la quête. Les contrées sauvages sont parsemées de mares et marécages dangereux, « grey swamps and pools » (GE 31). De plus, lorsque la violence contenue en lui s'exprime au combat, le chevalier pousse un cri effrayant, et dans le poème, le bruit assourdissant est suggéré par l'allitération en /r/ :

[...] for as one,
That listens near a torrent mountain-brook,
All through the crash of the cataract hears
The drumming thunder of the huger fall [...]. (GE 170-173)

« And many past » (EFB GE5, fig. 9) évoque le manque de discernement de Geraint et son « inconscience ». Tandis qu'Enid est désemparée par la situation désespérée dans laquelle elle se trouve, Geraint gît, loin de la tourmente dans laquelle il a plongé son épouse. Selon Lawrence Poston, son état résulte de ses failles morales¹. Il est la manifestation de ses fourvoiements, un constat également valable pour Merlin, mais aussi, on le verra, pour Lancelot. Les trois hommes qui pèchent par excès de sensualité sont privés, momentanément ou définitivement, de l'usage de leur corps. L'exemple de Geraint tend à confirmer l'emploi des symboles récurrents chez l'illustratrice. Le lit est le présage d'un état d'inconscience ou d'une mort prochaine, comme l'eau, toujours sombre, suggère que les personnages sont emportés par leur passion. De même que le sort de Merlin constitue un préambule à l'histoire d'Elaine, la passion et la blessure de Geraint introduisent un cas similaire, celui de Lancelot.

¹ Poston, « The Argument in the Geraint-Enid Books », 270.

7.1.2.2. *Lancelot, entre lucidité et inconscience*

Si Lancelot joue le rôle limité d'amant de la reine dans la séquence de John Byam Shaw et de Florence Harrison, Eleanor Fortescue Brickdale et Jessie M. King invitent le lecteur à s'attarder sur sa personnalité à travers ses songes, son coma et ses réflexions. En effet, le premier chevalier oscille constamment entre rêve et réalité¹. « La rêverie se contente de nous transporter ailleurs sans que nous puissions vraiment vivre toutes les images du parcours. Le rêveur s'en va à la dérive². » Ce cheminement décrit par Gaston Bachelard correspond parfaitement à celui de Lancelot. Le chevalier, qui a quitté la cour avant le tournoi des diamants, s'est aventuré sur des chemins inconnus, plongé dans sa rêverie : « there among the solitary downs, / Full often lost in fancy, lost his way » (LE 162-163). C'est le même regard rêveur qu'Eleanor Fortescue Brickdale dépeint dans le frontispice (EFB MV4F, fig. 13). Bien que représenté chevauchant en Carmélide où il va rencontrer la reine, l'homme est indifférent aux regards qui se portent sur lui. Le sien se perd au loin, au-delà de l'illustration.

À la différence de Geraint, pour qui le matin est un moment propice à la confusion, la première journée de Lancelot à Astolat commence par une révélation presque épiphanique à la vue d'une femme, Elaine :

He looked, and more amazed
Than if seven men had set upon him, saw
The maiden standing in dewing light.
He had not dreamed she was so beautiful. (LE 348-351)

Il est frappé par la beauté rayonnante de la demoiselle comme s'il s'éveillait à elle. Paradoxalement, le verbe « dreamed » est employé pour montrer que le héros prend conscience du charme d'Elaine. Il y résiste pourtant en raison de sa fidélité à Guinevere. L'image de la reine le poursuit.

La rêverie cède à l'état plus inquiétant d'inconscience. De même que Merlin ou Geraint, Lancelot s'effondre à la suite d'une blessure dont l'origine se trouve dans son amour pour la reine. Jessie M. King dépeint cette épreuve dans « Then came the hermit out » (JMK LE2, fig. 16). Si cette illustration fait plutôt référence aux pouvoirs mystiques du sage et de la terre, elle montre également Lancelot revenu du tournoi gravement blessé ; or, la convalescence est d'une importance fondamentale pour comprendre l'attitude du personnage, dont l'état oscille entre lucidité et inconscience. Le chevalier est alternativement plongé dans un sommeil fiévreux durant lequel il désire renier son amour pour la reine (LE 873-874), ou bien se raccroche à l'image de Guinevere dans ses moments de lucidité :

¹ Gray, *Thro' the Vision of the Night*, 114.

² Bachelard, *L'Air et les songes*, 10.

Full often the bright image of one face,
 Making a treacherous quiet in his heart,
 Dispersed his resolution like a cloud.
 Then if the maiden, while that ghostly grace
 Beamed on his fancy, spoke, he answered not [...]. (LE 877-881)

Guinevere habite son corps autant que son esprit, si bien que Lancelot ne perçoit pas qu'Elaine pourrait représenter son salut. Il en vient même à feindre le sommeil pour échapper au regard amoureux d'Elaine (« feigned a sleep until he slept », LE 837). C'est *éveillé* que le chevalier se montre inconscient.

À la fin du poème, Lancelot est affecté par le dénouement imprévu de son séjour à Astolat, à savoir la violente réaction de la reine ainsi que la mort d'Elaine. Il s'installe près d'une crique pour réfléchir à sa mésaventure (LE 1378), au moment même où il voit passer la barque d'Elaine. L'endroit est propice à la réflexion. « Farewell, fair lily » (EFB LE5, fig. 22) offre un moment de contemplation double, car le lecteur observe Lancelot, qui regarde la barque s'éloigner. Une nouvelle fois, l'eau est sombre, comme les pensées de l'homme qui, les mains croisées, a porté le poing à son visage en signe de méditation. La scène convoque irrésistiblement cette réflexion de Gaston Bachelard : « Eau silencieuse, eau sombre, eau dormante, eau insondable, autant de leçons matérielles pour une méditation de la mort¹. » Lancelot fait alors le « vœu pieux »² de mettre fin à son histoire d'amour, en imaginant l'issue :

[...] then may God,
 I pray him, send a sudden Angel down
 To seize me by the hair and bear me far,
 And fling me deep in that forgotten mere,
 Among the tumbled fragments of the hills. (LE 1413-1416)

Le rêve d'enlèvement est très violent, car le chevalier décrit la brusquerie de l'action, entre la noyade et la chute (« sudden », « seize me by the hair », « fling », « tumbled »), deux façons de mourir évidemment très symboliques : l'homme ne pense pas pouvoir s'élever. Certes, Lancelot commet des erreurs. Sa dévotion pour Guinevere l'éloigne du chemin de la rédemption et le rend insensible à Elaine dans les illustrations. Pourtant, la représentation de Lancelot rêvant, songeant ou méditant indique qu'il n'est pas un autre Geraint, ni même un simple homme d'action dont la vie se résume à faire l'amour ou la guerre.

7.1.2.3. Les rêves de Guinevere

Dénoncée pour sa volupté, Guinevere n'en est pas moins un personnage dont les rêves ont une grande influence sur ses actions. Cet aspect de sa personnalité autant que sa

¹ Bachelard, *L'Eau et les rêves*, 96.

² Hughes, « Scandals of Faith », 440.

beauté fascinante sont mis en avant dans les illustrations, au point qu'elles anticipent un repentir qui se manifeste plus tardivement dans l'idylle. Dans « *Betwixt her best Enid, and lissome Vivien* » (EFB G1, fig. 32), l'artiste introduit le personnage principal en l'imaginant écoutant une histoire racontée par Vivien. Humant une rose, Guinevere est perdue dans ses pensées, songeant probablement à Lancelot. Ce portrait n'est pas si éloigné de la première description de la reine donnée par le narrateur, car l'héroïne est présentée rêvant du chevalier : « *Guinevere lay late into the morn, / Lost in sweet dreams, and dreaming of her love / For Lancelot, and forgetful of the hunt* » (MG 157-159). Guinevere est avant tout une femme rêveuse (le terme est décliné en nom et en verbe) au point qu'elle en oublie ses obligations. L'image et le texte dressent donc un portrait de la reine similaire. Cependant, il ne fait aucun doute dans l'illustration que la reine est préoccupée, avant même que le texte ne mentionne le surgissement de ses scrupules (qui sont évoqués après l'épisode du jardin). Le bassin au premier plan en donne la raison. Il est orné d'un *putto* se tenant en équilibre sur une sphère. La sculpture rappelle que l'équilibre du monde arthurien est mis en danger par les amours illicites de la reine. La chute est imminente. L'eau sombre et stagnante de ce bassin symbolise certainement les tourments de la reine. Même si elle n'est pas clairvoyante, Guinevere comprend que Modred, qui l'espionne, causera sa perte : « *She half-foresaw that he, the subtle beast, / Would track her guilt until he found* » (G 58-59, nos italiques). À ce moment du récit, l'héroïne se rapproche de Merlin qui est hanté par l'image de sa disparition prochaine.

Ses rêves de Lancelot se transforment en cauchemars prémonitoires lorsque Guinevere prend conscience que le secret de son adultère peut être dévoilé à tout instant. Dès lors, les nuits deviennent angoissantes :

[...] Many a time for hours,
Beside the placid breathings of the King,
In the dead night, grim faces came and went
Before her, or a vague spiritual fear—
[...]
Held her awake: or if she slept, she dreamed
An awful dream [...]. (G 67-75)

Le lit n'est plus un lieu de repos du corps et de l'esprit. Les mauvais rêves alternent avec l'insomnie, si bien que l'héroïne angoissée met un terme à sa relation adultère (G 83-91). Son terrible rêve d'un pays à feu et à sang se réalise (G 82), car le royaume est attaqué par les barbares au moment de sa fuite (G 34-135). Dans « *It was their last hour* » (EFB G2, fig. 33), le tourment se lit dans le regard lointain et préoccupé de Guinevere qui ne fixe pas son compagnon dont elle va pourtant se séparer pour toujours. Dans « *None with her* » (JMK G1F, fig. 24), la reine et la novice sont plongées dans l'obscurité. Bien que le chant salvateur matérialisé par le rayon d'étoiles illumine la scène en diagonale,

Guinevere pleure toutes les larmes de son corps. L'eau prend encore une connotation négative. D'après Gaston Bachelard, elle est le symbole de la douleur féminine : « L'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que pleurer ses peines et dont les yeux sont si facilement 'noyés de larmes' »¹. C'est aussi cette atmosphère cauchemardesque que l'on retrouve dans la séquence de John Byam Shaw. Dans le frontispice, les amants sont plongés dans la pénombre, mais la reine se détache de grandes teintes rouge sang. De même, le royaume est plongé dans l'obscurité dans « He gave them charge » (JBS G3, fig. 30). Il s'agit du dernier jour du royaume, un jour funeste que la reine décrit en ces termes « the *sombre* close of that voluptuous day » (G 682, nos italiques). L'ultime portrait de la reine va dans ce sens (JBS G4, fig. 31). Les yeux fermés, l'âme en peine, elle pose de profil sur un fond bleu foncé qui se différencie de celui azuré employé par son homologue dans « Elaine » (EFB LE1, fig. 19). Plongée dans les ténèbres, Guinevere cherche désormais son chemin pour gagner sa place au paradis.

A l'instar de Lancelot, Guinevere se projette dans une vie rédemptrice :

Fast with your fasts, not feasting with your feasts;
Grieve with your griefs, not grieving at your joys,
But not rejoicing; mingle with your rites;
Pray and be prayed for; lie before your shrines;
Do each low office of your holy house;
Walk your dim cloister, and distribute dole
To poor sick people [...]. (G 672-678)

La reine rêve d'un repentir où chaque moment est déjà imagé par la succession de corvées. Si « There, an Abbess » (JBS G4, fig. 31) est tiré de la brève description de sa vie monacale faite par le narrateur (G 684-692), « The sombre close » (EFB G5, fig. 37), dont le titre est issu du *mea culpa* de Guinevere, permet de visualiser la vie qu'elle envisage. Elle traverse le cloître (« walk your dim cloister ») pour distribuer du pain aux indigents (« distribute dole »). À l'instar de Lancelot, l'héroïne malheureuse gagne en consistance dans les illustrations. Les rêveries ou les états d'inconscience en disent donc autant des protagonistes que leurs paroles, leurs réflexions et leurs actions. On comprend ainsi mieux pourquoi les illustrateurs se sont attardés sur des passages du récit qui auraient pu passer pour secondaires. Ils s'appliquent à matérialiser la personnalité complexe des héros lorsque ces derniers sont en proie à des scrupules ou des regrets provoqués par leur comportement répréhensible.

Conclure par Guinevere permet de revenir sur les similitudes entre les personnages en proie à leurs visions ou à leurs rêves. Dans les *Idylls*, la reine voit s'abattre le malheur sur elle, comme Merlin perçoit sa disparition derrière l'image de la

¹ Bachelard, *L'Eau et les rêves*, 113.

vague. Lancelot et Elaine sont façonnés par leurs songes ; ce sont ces mêmes songes qui les ont séparés. Dans les images, les héros sont aussi présentés dans des situations qui permettent d'établir des similitudes suggérées dans les poèmes. L'eau noire s'avère être le fil directeur des séquences visuelles d'Eleanor Fortescue Brickdale, car elle survient toujours au moment où les protagonistes perdent, ou ont perdu pied, en raison de leur désir charnel.

Que peut-on retenir de ces images évoquant les personnages qui échappent momentanément ou pour toujours à la vérité ou à la réalité ? Coupés du monde, ils semblent impuissants. Le silence paisible de « The charm » (EFB MV3, fig. 12) devient rapidement pesant. Par ailleurs, le lit est moins souvent un lieu de repos ou d'amour qu'un endroit où les personnages souffrent ou meurent. L'obscurité, employée pour montrer ce qui est caché, est aussi associée à une ambiance cauchemardesque. Les héros sont rarement sereins, dans cet état suspendu : les gestes suggérant la réflexion ou le regard perdu constituent des indices que le lecteur peut facilement interpréter. Ainsi, dans les images, les gestes ne dépeignent pas seulement des actions ; ils suggèrent la réflexion, une action de la pensée peu évidente à figurer. Les éléments de la composition matérialisent aussi les rêves des personnages, comme le montre « Elaine » (EFB LE1, fig. 19). L'aspect prémonitoire de certains songes est suggéré dans le dialogue interne entre les illustrations. Ainsi, les images repoussent leurs propres limites en évoquant l'intangible. Du reste, on peut difficilement parler d'onirisme dans ces images. Il est pourtant bien présent dans les ouvrages illustrés.

7.2. Stimuler l'imaginaire du lecteur

À première vue, les illustrations colorées ou magiques offrent des moments de repos et de distraction dans un récit ponctué de malentendus, de trahisons et de disparitions. Cela est en partie vrai. Certes, la représentation d'un monde médiéval plaisant, éloigné de la société édouardienne et de ses préoccupations, constitue à elle seule une échappée, qui plonge le lecteur dans un monde irréel. Toutefois, tout dépend du moment dépeint, de la façon dont il est présenté, mais aussi du style des illustrateurs. Certaines images reposent sur un symbolisme qui invite bien le lecteur à s'abandonner à la rêverie. En effet, pour Lucian Boia, les symboles appartiennent à l'imaginaire, « constituant même son expression la plus concentrée et la plus significative »¹. Dans les images d'Eleanor Fortescue Brickdale et John Byam Shaw, ces symboles surgissent au détour d'un élément de leur composition, tandis qu'ils font partie d'un ensemble dans celles de Jessie M. King. Du reste, il ne s'agit pas de la seule façon de stimuler

¹ Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, 15.

l'imaginaire du lecteur. Son évocation est aussi favorisée par une composition réfléchie, propre à chaque artiste. De nouvelles histoires éloignées de la thématique de la vérité émergent alors. Elles sont issues de l'imaginaire de l'artiste, mais aussi celui du lecteur, lorsque ce dernier se trouve dans un état suspendu entre la lecture et la contemplation, dans la « voyure ». L'imaginaire prend alors forme.

7.2.1. Symbole et symbolisme

Dans les illustrations étudiées précédemment, les motifs récurrents signalent l'importance du symbole, qui repose sur l'association d'un signifié « à un signifiant qui n'est pas originellement le sien »¹. De même que la métaphore, son recours vise à stimuler l'imaginaire du lecteur ou du spectateur². Dans les illustrations, il permet de reconstituer le sens de l'épisode dépeint et de mieux cerner les personnages. Devant ces signes iconographiques, le lecteur reconstruit la scène pour mieux se l'approprier. Le symbole sera d'abord étudié sous l'angle du Préraphaélisme, en particulier chez Eleanor Fortescue Brickdale, puis sous l'angle du symbolisme, qui caractérise certaines illustrations de Jessie M. King. La coexistence de ces deux façons de représenter le monde arthurien tient à la capacité d'Alfred Tennyson à créer un monde médiéval à la fois vraisemblable, et cependant imaginaire, comme William Fredeman l'écrit :

In its dramatic settings and landscapes, the richly textured and colorful descriptions of the accoutrements of knighthood surrounding Arthur's court, the minute attention paid to dress and design and architecture, and the set-piece vignettes within the narrative, the *Idylls* contains a wealth of natural, artificial, and symbolic pictures that early on attracted painters and illustrators to translate into visual terms its vivid, verbal details.³

Si Eleanor Fortescue Brickdale et Jessie M. King ont une vision commune de Guinevere ou de la religion, elles se distinguent par leur approche de l'illustration. Pour la première, l'image renseigne le lecteur autant que possible, alors que pour la seconde la présentation des personnages et de leur situation se réduit à l'essentiel.

7.2.1.1. L'image symbolique et narrative préraphaélite

Grâce aux nombreuses références au ciel ou au rêve qu'elle incorpore pour présenter Elaine, Eleanor Fortescue Brickdale enrichit considérablement l'image. L'illustration ne transpose pas simplement une scène ou un héros du texte, mais décline la symbolique principale de l'idylle. Ce type d'image est issu d'une tradition esthétique à la

¹ Aumont, *L'Image*, 159.

² « De manière générale, l'imaginaire rend donc disponibles des techniques de pensée symbolique et analogique (mythe, symbole, métaphore, dessin) qui interfèrent à des degrés divers avec les processus cognitifs. » Wunenburger, *L'Imaginaire*, 72.

³ William E. Fredeman, « The Last Idyll: Dozing in Avalon », in *The Passing of Arthur: New Essays in Arthurian Tradition*, éd. par Christopher Baswell et William Sharpe (New York : Garland, 1988), 268.

fois préraphaélite et victorienne, qui apporte une attention particulière au symbole. De même, le paratexte des *Idylls* créé par cette artiste, ainsi que celui conçu par Florence Harrison, préparent à la lecture par le biais de quelques figures. L'illustration devient informative dans ses moindres détails.

Les Victoriens du milieu du XIX^e siècle apprécient les tableaux narratifs dont ils peuvent restituer le sens¹. Les œuvres sont alors riches en détails et en ornements révélateurs. Kate Flint parle même d'une dépendance au détail visuel², dépendance que l'on retrouve à la fois dans les poèmes d'Alfred Tennyson et dans le programme préraphaélite de la première génération, qui insiste sur la fidélité du peintre à sa perception³. Ce souci du détail dans les descriptions n'est cependant pas sans créer quelques réserves, chez John Ruskin par exemple, qui est mal à l'aise face à cette profusion de détails⁴. Le peintre préraphaélite n'échappe pas non plus à cette tendance narrative, laissant suffisamment d'indices pour que le spectateur reconstruise le sens de l'œuvre élément par élément⁵. Eleanor Fortescue Brickdale s'impose comme la digne héritière de cette vision lorsque Walter Sparrow déclare qu'elle est une observatrice de talent (« [a] close and wise observation of things seen »)⁶. Selon Debra Mancoff, son style repose sur une « profonde conception narrative » proche de celle de Ford Madox Brown⁷. L'artiste londonienne fut également influencée par les œuvres de John Everett Millais, Charles Allston Collins et William Homan Hunt⁸, et leur emprunta leur palette ainsi que leur richesse symbolique⁹. L'artiste excelle en la matière dans « To make her beauty vary » (EFB GE1, fig. 5). La scène fait état du malaise d'Enid, mais aussi de l'aveuglement de Geraint, grâce aux jeux de regards, mais surtout grâce aux éléments symboliques connus de tous (comme le chien qui suggère la fidélité) ou propres à l'artiste (ici, l'occupation des mains fait référence à l'impuissance de l'héroïne)¹⁰. En somme, tout

¹ Flint, *The Victorians and the Visual Imagination*, 197-98.

² *Ibid.*, 19.

³ Rossetti, *The Germ*, 7. Muriel Whitaker avance même l'idée que le point de vue du poète est semblable à celui des artistes appartenant au mouvement : « He created settings in a Pre-Raphaelite way, focusing on individual details without organising them into a single consistent perspective. Botanical forms were observed from nature, though the particular selection might depend on the image's value as symbol. » Whitaker, *The Legends of King Arthur in Art*, 208.

⁴ « I am not sure but feel the art and finish in these poems a little more than I like to feel it. » Cité dans Gray, *Thro' the Vision of the Night*, 136.

⁵ Dennis Sydney Reginald Welland, *The Pre-Raphaelites in Literature and Art* (London : Harrap, 1953), 37.

⁶ Sparrow, « On Some Watercolour Pictures by Miss Eleanor Fortescue Brickdale », 42.

⁷ Debra N. Mancoff, « Brickdale, Eleanor Fortescue », in *New Arthurian Encyclopedia*, éd. par Norris J. Lacy (London : St. James, 1991), 53.

⁸ Felmingham, *The Illustrated Gift Book*, 36.

⁹ Lupack et Lupack, *Illustrating Camelot*, 127.

¹⁰ Pour une étude de la symbolique des mains chez cette artiste, on renverra le lecteur à 1.1.1.2. Les symboles : le toucher par procuration et le lit, p. 101 et suivantes.

élément de la composition devient informatif. L'expression « story-painters¹ » semble donc appropriée lorsque l'on évoque les peintres préraphaélites : ils retracent une histoire en image.

Les images d'Eleanor Fortescue Brickdale sont particulièrement riches en symboles qui facilitent leur compréhension : les fleurs (la rose pour Guinevere), les animaux (Vivien est associée au serpent), les vêtements et leur couleur (Enid est vêtue de bleu marial) mais aussi le mobilier (le lit qui fait allusion au désir). Par ce biais, l'artiste s'inscrit pleinement dans la tradition préraphaélite dont Elizabeth Brewer rappelle un principe fondamental : l'art est un moyen de communication². Aussi, les symboles et les détails narratifs abondent pour faire comprendre les enjeux de la scène représentée. Dans les livres illustrés, cette communication s'établit immédiatement par le biais des couvertures exécutées par Eleanor Fortescue Brickdale et par Florence Harrison, qui exploitent différents symboles accessibles au lecteur. Chez la première artiste, une épée entourée de cœurs entrelacés surmontés d'une couronne suffisent à suggérer les conflits de loyauté qui mettent en péril le royaume (fig. 47). Chez la seconde, les mêmes symboles communiquent les mêmes enjeux, mais ils apparaissent sur le corps de Guinevere (fig. 51). L'héroïne est couronnée, une épée entre les mains. Elle devient le symbole même du poème, car elle est dépeinte à cinq reprises avant l'accès au texte : sur la couverture, la deuxième de couverture, le frontispice, la page de titre et le bandeau (fig. 51, 52, 38, 53 et 55) . Le lecteur est systématiquement confronté à une femme en majesté gracieuse, marquée par la souffrance physique ou morale et emprisonnée par ses devoirs. Son personnage annonce la douleur qui s'exprime continuellement dans le poème à travers les paroles de la reine ou de son époux. Si le nom de Guinevere évoque à lui seul la trahison et le repentir, son image est celle du tourment.

Cependant, envisager une image préraphaélite comme une synthèse de symboles reviendrait non seulement à réduire son analyse à un simple décodage, de surcroît limité, sans prendre en compte sa dimension esthétique³ ni même d'autres techniques porteuses de sens spécifiques à la peinture. Ainsi, John Byam Shaw appartient indéniablement au courant préraphaélite si l'on s'en tient à l'article élogieux rédigé par son contemporain Lys Baldry : « his symbolism is never too abstruse, and his allegory is pleasantly free from obscurity and pedantry [...] [h]e paints subjects which demand the closest possible

¹ L'expression fut employée à l'origine par Aubrey Beardsley. Aubrey Beardsley, *The Letters of Aubrey Beardsley*, éd. par Henry Maas, John Duncan, et W.G. Good (Rutherford : Fairleigh Dickinson University Press, 1970), 61. Cité dans John Dixon Hunt, « "Story Painters and Picture Writers": Tennyson's *Idylls* and Victorian Painting », in *Tennyson*, éd. par D.J. Palmer (London : Bell, 1973), 180.

² Brewer, « Medieval and Arthurian Subjects », 806.

³ Cette prise de conscience alimenta les débats esthétiques de l'époque. On renverra le lecteur au chapitre « Criticism, Language and Narrative » dans l'ouvrage de Kate Flint, *The Victorians and the Visual Imagination*.

study of human nature » ; mais aussi, « [a]s a colourist he is amazingly vigorous, rejoicing in brilliant combinations and gorgeous arrangements; in his composition he affects a wealth of detail »¹. Pourtant, l'artiste a beaucoup moins recours au symbole qu'Eleanor Fortescue Brickdale. Le lecteur perçoit son message à travers d'autres procédés étudiés précédemment. Par exemple, la lumière est un élément crucial dans les illustrations. Lancelot et Guinevere forment un couple clandestin, dans la pénombre, dans « It was their last hour » (JBS G1F, fig. 28). De la même manière, dans « Kiss'd her climbing » (JBS GE4, fig. 4), le lecteur ne perçoit de Geraint que la tête, le reste du corps étant plongé dans l'obscurité, suggérant ainsi la personnalité sombre du héros. La ligne est aussi essentielle, comme l'a révélé l'étude du corps d'Enid qui s'assouplit progressivement dans les images (JBS GE2 et 4, fig. 2 et 4). Le sens d'une illustration préraphaélite ne repose donc pas uniquement sur le symbole : les lignes, la lumière et le moment illustré sont tout aussi essentiels. De même, les images de Jessie M. King montrent qu'une illustration ne se définit certainement pas comme un exercice de déchiffrement minutieux.

7.2.1.2. Le symbolisme de Jessie M. King propice à la rêverie

Jessie M. King adopte une démarche inverse à celle des Préraphaélites. L'illustration se veut moins informative qu'esthétique et révélatrice de sentiments. Elle passe ainsi du symbole au symbolisme. De façon générale, l'artiste symboliste laisse libre cours à son imagination et utilise ses propres symboles, dont le sens n'est donc pas toujours univoque ou clair. Il est à la recherche des vérités absolues qui n'appartiennent pas à ce monde. Sa quête s'effectue en se détachant de la réalité, en sondant les songes et l'imaginaire. Autrement dit, les illustrations des *Idylls* exécutées par Jessie M. King montrent une poursuite de la vérité différente de celle entreprise par certains personnages des poèmes.

Contrairement aux personnages d'Eleanor Fortescue Brickdale qui sont facilement identifiables par leur apparence et leurs attributs, les héros de l'artiste écossaise ne sont pas dotés d'un physique ou d'accessoires facilitant leur identification. Il est par exemple impossible de différencier Gawain de Lancelot dans « Kiss'd the hand » et « And gave the naked shield » (JMK LE2 et 4, fig. 16 et 18). Les titres insérés par l'artiste dans l'image servent alors à reconnaître les chevaliers. Les héros masculins et féminins de Jessie M. King ont donc une physionomie commune. Certes, l'illustratrice n'a pas la même capacité que sa consœur à faire ressortir des caractéristiques physiques, ce que Colin White explique :

¹ Lys Baldry, « Our Rising Artists: Mr. John Byam Shaw », *The Magazine of Art* 22 (1898) : 637 et 642.

The illustrations in these 'Broadway Booklets' again showed how hard Jessie found it to draw beautiful faces. Wherever possible she avoided front views because the fineness of her line and her avoidance of shading made expression difficult and her stylization all too evident. Consequently, the unvarying straight foreheads, the sharp noses and the pointed chins, always in profile, gave many of her faces a severity that the gentleness of their eyes was never really able to soften.¹

Cette dernière remarque est intéressante, dans la mesure où elle suggère que l'image peut trahir involontairement le texte si jamais les personnages ne communiquent pas le sentiment évoqué dans la source littéraire².

Loin de signaler un manque d'originalité, les héros de Jessie M. King révèlent la philosophie d'une artiste guidée par la simplification dans son travail : « How can I convey the essence with the minimum amount of information ? In short, how can I tell everything without showing everything³ ? » Contrairement à l'image narrative qui multiplie les détails permettant de mieux cerner le personnage dépeint, le traitement de Jessie M. King cherche à révéler ce qui est au-delà de l'apparence qui, comme l'enseignent les *Idylls*, peut être trompeuse. Le travail de l'artiste ne consiste pas à recomposer la personnalité d'un personnage, mais à communiquer l'idéal qui habite ce dernier : l'amour en est ici une manifestation.

Dans l'œuvre arthurienne de Jessie M. King, Elaine et Guenevere (la reine de William Morris) semblent être mises en relation par leurs similitudes. En effet, les poèmes d'Alfred Tennyson et de William Morris décorés par l'artiste ont été publiés à une année d'intervalle (1903 et 1904) et il est fort possible que les illustrations, à défaut d'être conçues en même temps, aient été pensées les unes en fonction des autres. Peut-être l'artiste avait-elle en tête l'histoire d'Elaine lorsqu'elle travailla sur « The Defence of Guenevere », songeant au destin de ces femmes dont l'amour pour le même homme s'est concrétisé de façon très différente. Par sa tenue vestimentaire et son histoire, Guenevere est la version négative d'Elaine. Toutes deux se ressemblent physiquement et portent dans leurs cheveux des rubans de perles. Dans l'image du poème d'Alfred Tennyson, la Demoiselle d'Astolat, telle une vestale, est vêtue d'une tenue immaculée et sa coiffure est agrémentée d'une rose blanche dans « And gave the naked shield » (JMK LE4, fig. 18), alors que la reine dépeinte dans « The Defence of Guenevere » est vêtue d'une robe fleurie noire ornée d'une cape blanche, et porte à ses cheveux une rose également noire dans l'image « Nor any brings me the sweet flowers that lie / So thick in the gardens » (fig. 58). Guenevere n'est pourtant pas le double perversi de la jeune fille. C'est une

¹ White, *The Enchanted World of Jessie M. King*, 50.

² Nous remercions Mme Isabelle Gadoin de nous avoir suggéré cette idée.

³ *Ibid.*, 121 et 124. Cité dans Lupack et Lupack, *Illustrating Camelot*, 103.

femme qui a exprimé sa passion pour un homme, mais qui en porte le fardeau¹. Inversement, Elaine, qui n'a jamais atteint Lancelot, a été transportée par son amour au point de créer des récits ou des œuvres d'art (la housse du bouclier par exemple) en hommage au chevalier. Le rapport entre les deux héroïnes encourage donc le lecteur à ne pas prendre isolément les ouvrages illustrés d'un même artiste, point sur lequel on reviendra plus en détail dans le chapitre suivant. Il met aussi en exergue un sentiment puissant et commun : l'amour. Son universalité se reflète par le biais de personnages très proches.

De même que l'apparence des protagonistes de Jessie M. King, l'environnement dans lequel ces derniers évoluent ne varie guère. Par exemple, « Nor any brings me the sweet flowers that lie / So thick in the gardens » (tirée de « The Defence of Guenevere », fig. 58), « Kiss'd the hand » et « And gave the naked shield » (JMK LE3 et 4, fig. 17 et 18) ou encore « None with her » (JMK G1F, fig. 24) contiennent les mêmes ornements, comme les encadrements des fenêtres et la banquette décorée de roses. Ceux-ci rappellent l'influence du *Glasgow Style* sur l'artiste, bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler de mobilier issu de ce style (les roses ne sont pas les mêmes que celles stylisées de Charles Rennie Mackintosh)². Néanmoins, l'influence de cette forme d'esthétisme déclinée dans les objets du quotidien reflète une autre conception de l'illustration. En effet, Jessie M. King estimait que son métier était de transformer une « image en décoration »³. Une telle déclaration met en évidence l'aspect esthétique des *Idylls*, qui ravit une partie du public d'Alfred Tennyson, tandis qu'une autre regretta que la légende n'eût été plus didactique⁴. La grâce des héroïnes de Jessie M. King évoluant dans un décor raffiné ou une nature enchantée, comme dans « Under groves » (JMK G2, fig. 25), rappelle indéniablement qu'une image est aussi appréciée pour ses effets plaisants sur le spectateur. La thématique de la difficile quête de la vérité dans les *Idylls* est occultée. L'art n'est plus moralisant, il est apprécié pour ses qualités esthétiques.

¹ Voir à ce propos 4.2.1.3. Guinevere, la seconde victime de l'adultère chez Florence Harrison, p. 284 et suivantes.

² L'imagerie des *Spooks*, qui repose sur la ligne, les formes organiques et géométriques, s'est également déclinée dans les arts décoratifs. L'école, fondée par Charles Rennie Mackintosh, se fit connaître sur le continent entre 1896 et 1917, notamment à l'exposition de Turin en 1902 (à l'occasion de laquelle l'illustratrice reçut une médaille d'or pour *L'Évangile de l'enfance*). Roger Billcliffe, « A Brush with Europe: Visual Art in Glasgow 1890-1990 », *RSA Journal* 139, n° 5417 (1991) : 334.

³ White, *The Enchanted World of Jessie M. King*, 121 et 124. Cité dans Lupack et Lupack, *Illustrating Camelot*, 103.

⁴ « [T]he aesthetes regarded the *Idylls* as beautiful pictures valued for their aesthetic properties (and even marred by moral significance)—and the puritanical critics disapproved of indulgence in the senses and wanted the *Idylls* to be an austere moral lesson ». Eggers, *King Arthur's Laureate*, 68.

Jessie M. King a également déclaré ne pas appartenir à la classe des illustrateurs « naturalistes » mais à celle des « symbolistes »¹. Né en réaction au réalisme, le symbolisme est un courant littéraire et esthétique qui cherche à atteindre les vérités du monde à travers la description de sensations ou d'impressions, en s'appuyant sur les symboles, les mythes, les légendes mais aussi les rêves et songes. Aussi, les illustrations étudiées ont tendance à prendre une dimension symboliste. « Under groves », « Kiss'd the hand » ou bien encore « Stript off the case » (JMK G2, LE2 et LE1F, fig. 25, 16 et 15) mettent en scène des héroïnes issues d'une légende populaire constamment remise au goût du jour grâce à ses thèmes universels (l'amour, la trahison, etc.). En outre, ces femmes songent au passé, à celui qu'elles aimeraient rejoindre, ou cherchent à percer l'identité d'un homme à travers un objet symbolique (ici l'écu). De la même manière, l'affiliation de Jessie M. King à ce courant s'exprime à travers ses croyances² et sa représentation d'une nature stylisée ainsi décrite par Walter Watson, critique contemporain de l'artiste : « Like a person living in this world, but not of it, Nature has for her a symbolism and a meaning which comes only to those who unreservedly yield themselves to Nature's influence, and pry with loving eyes into the secret of her working³. » Comme on l'a montré, cette nature mystique s'exprime dans « Then came the hermit out » (JMK LE2, fig. 16). En basculant dans le symbolisme, les images invitent le lecteur à déceler l'imperceptible, à aller au-delà de ce qu'elles montrent explicitement.

En d'autres termes, les illustrations de Jessie M. King dévoilent le strict minimum sur la scène du poème transposée. La similitude entre les personnages et la représentation d'un même univers médiéval servent avant tout à communiquer la véritable nature des héros représentés. Par ailleurs, cette uniformisation de l'image rend plus ténu et plus lâche le lien qui l'unit au texte. Comme on le verra, celui qui se penche sur l'œuvre de Jessie M. King pourrait voir son esprit vagabonder ou imaginer d'autres histoires, contrairement au lecteur qui verrait sa marge d'interprétation ou de liberté réduite, sous l'influence d'une image narrative⁴. Pourtant, il ne faudrait pas considérer les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale comme incapables de stimuler l'imaginaire du lecteur. Elles aussi contribuent à le faire rêver.

¹ White, *The Enchanted World of Jessie M. King*, 121 et 124. Cité dans Lupack et Lupack, *Illustrating Camelot*, 103.

² Colin White rappelle qu'elle croyait aussi en l'existence des ectoplasmes et de l'aura. White, *Guide to the Printed Work of Jessie M. King*, 2.

³ Watson, « Miss Jessie M. King and Her Work », 178.

⁴ Flint, *The Victorians and the Visual Imagination*, 224.

7.2.2. S'évader de la lecture et voir d'autres histoires

La seule fonction de l'illustration est-elle de faire passer un message ? Non. Pour Edward Hodnett, l'illustration est une « distraction »¹. Lorraine Kooistra la voit comme un « entracte », un « récit » visuel à part entière qui surgit au court de la lecture². Ces définitions indiquent que l'illustration est propice à l'imaginaire et à l'évasion, comme le montrent les images d'Eleanor Fortescue Brickdale, de John Byam Shaw et de Jessie M. King³. Si celles d'Eleanor Fortescue Brickdale accordent une grande importance au symbole, elles offrent aussi des espaces de vagabondage à l'œil du lecteur. Celles de John Byam Shaw, situées dans une sorte d'entre-deux, évoquent un désir d'évasion plus prononcé. Enfin, les images de Jessie M. King sont plongées dans une atmosphère de rêve.

7.2.2.1. Le regard vagabond dans l'image

Bien qu'Eleanor Fortescue Brickdale et John Byam Shaw perpétuent une tradition préraphaélite fondée en partie sur une composition narrative, leurs images offrent des moments d'évasion au lecteur. Chez l'illustratrice, l'éloignement par rapport au texte se décèle dans la présentation des images, mais aussi dans les espaces de rêverie qu'elles contiennent. L'œil vagabonde en quelque sorte au-delà du texte ou dans l'image. Chez John Byam Shaw, le regard du lecteur semble à la recherche d'un ailleurs, au-delà de l'image. D'ailleurs, la séquence visuelle d'« Enid » annonçait déjà une histoire visuelle parallèle au poème, en s'apparentant plus à une histoire de chevalerie qu'à une morale sur la vie conjugale⁴. En outre, la plupart de ses compositions ne renseignent pas le lecteur sur les personnages dépeints. L'imagination de ce dernier doit alors prendre le relais.

Par leur composition, les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale s'apparentent à des œuvres peintes en miniature : portrait en majesté (« Enid », EFB GE1, fig. 5) ou de groupe (« Betwixt her best Enid, and lissome Vivien », EFB G1, fig. 32), vanité (« At which the King had gazed », EFB MV1, fig. 10), paysage et art floral ainsi qu'image de *fantasy* (« Before the coming », EFB G3, fig. 34). Cette impression est accentuée par la présence de cadres élaborés, mais aussi par l'emplacement des transpositions dans le livre. Contrairement aux bordures des illustrations de John Byam Shaw et de Florence Harrison, qui se limitent à un mince trait noir, leur encadrement est une frise dorée de deux centimètres de large composée d'entrelacs et de fleurs stylisées (fig. 50). Le cadre,

¹ Hodnett, *Image and Text*, 12.

² Kooistra, *The Artist as Critic*, 250.

³ « La peinture a sur la littérature l'avantage de se prêter à une rêverie plus spontanée, moins conditionnée par la culture lettrée. Par là, l'image visuelle enrichit davantage l'imaginaire individuel ou collectif que les actes et les œuvres du langage. » Wunenburger, *L'Imaginaire*, 34.

⁴ Pour plus de détails, voir à nouveau 2.1.2.1. L'histoire d'aventure de John Byam Shaw, p. 180.

« à la charnière du visuel et du textuel, du lisible et du visible »¹, « coupe », « découpe » l'image et « rompt »² avec son support. Le lecteur semble davantage être face à des tableaux, des œuvres autonomes, comme le spectateur qui a observé les illustrations lorsqu'elles furent accrochées aux murs des *Leicester Galleries*³. En outre, cette bordure renferme un second cadre matérialisé par un trait doré. Passer du texte à l'image se fait donc en plusieurs étapes. Le lecteur doit d'abord soulever la feuille de protection de l'image avant de pénétrer dans son espace, en deux temps. Le texte et l'illustration ne sont plus contigus. Visuellement, les images constituent alors des espaces autonomes loin de leur source. Le lien entre le texte et l'image devient plus lâche. Certes, les symboles incorporés dans ces œuvres picturales permettent toujours de cerner la personnalité des protagonistes mis en scène. Toutefois, le rapport à la vérité, qui constitue la trame des *Idylls*, mais aussi celle de la séquence d'images, devient moins évident si l'image est admirée seule. Ses qualités esthétiques, et la scène colorée dépeinte, qu'elle soit médiévale, merveilleuse, florale, orientaliste ou sentimentale, favorisent une échappatoire aux préoccupations ontologiques et morales du texte.

De la même façon, lorsque les illustrations sont prises comme des œuvres picturales autonomes, certains titres encouragent le lecteur à voir une scène autre que celle décrite dans le poème, car ils ne précisent ni le lieu, ni le nom des personnes représentées. Censés brider la polysémie d'une image, les titres peuvent pourtant, de façon paradoxale, l'encourager. Ainsi, si « It was their last hour » (EFB G2, fig. 33) dépeint la séparation de Lancelot et de Guinevere, elle met avant tout en scène un couple qui s'aime profondément. Les sentiments l'emportent sur la morale, car l'illustration met en évidence un amour « vrai », authentique, alors même que cette relation fait des personnages des êtres « faux », des traîtres, dans les poèmes. De même, « As in the golden days » (EFB G5, fig. 36) montre une image nostalgique d'un passé médiéval idéalisé typiquement édouardienne, avant d'être le portrait d'une reine prétendument innocente dans sa jeunesse. Ce genre d'illustrations se prête donc à envisager d'autres histoires et d'autres héros, à partir de ce qui est mis en scène. Ainsi, en restituant avec finesse les enjeux et la symbolique des *Idylls*, les illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale entretiennent des liens étroits avec le texte source. Toutefois, certaines peuvent aussi proposer des échappées aux poèmes, grâce à leur titre neutre et leur statut d'œuvre miniature dans le livre.

En dépit des éléments symboliques qui enrichissent le sens des illustrations d'Eleanor Fortescue Brickdale, le lecteur se voit aussi octroyer des espaces de rêverie

¹ Louvel, *Le Tiers pictural*, 159.

² *Ibid.*, 165.

³ Celles-ci étaient destinées à la vente, telles des œuvres picturales autonomes. On renverra le lecteur à l'introduction générale, p. 35 et suivantes.

grâce à des plans successifs ou la présence d'un horizon lointain. Le temps d'une image, ici « Before the coming » (EFB G3, fig. 34), il prête moins attention aux héros des *Idylls* pour contempler un paysage qui s'offre à perte de vue. Dans « The charm » (EFB MV3, fig. 12), l'œil passe de la sultane à son époux accompagné du sage, puis quitte les personnages principaux pour admirer le ciel et observer la ville et les montagnes qui s'étalent à l'horizon. De façon similaire, « And many past » (EFB GE5, fig. 9) propose d'échapper à l'atmosphère pesante de l'image en laissant apercevoir une campagne ensoleillée et paisible à l'arrière-plan. Le regard peut aussi se perdre dans les espaces monochromes, comme dans « They rode » (EFB GE4, fig. 8). Il plonge dans l'immensité verte de la prairie. De la même façon, il se perd dans « Hollow Oak » (EFB MV5, fig. 14), dans la forêt profonde ou dans le creux noir du chêne, là où Merlin a d'ailleurs perdu la vie. Peut-être ces échappées servent-elles à oublier quelques instants la disparition de la sultane et du mage, les fourvoiements des personnages, la chute du royaume ou les malheurs d'Enid ?

En somme, l'appel à l'imaginaire dans ces illustrations se manifeste de façon subtile, dans leur présentation et leur titre, ou dans un élément de la composition. Leur fond et leur forme encouragent le lecteur à sortir du texte. Il s'évade d'une intrigue pesante pour s'en approprier une autre à partir de scènes qui s'offrent à lui. Son œil peut oublier les symboles informatifs, pour simplement absorber les couleurs des images ou admirer les paysages. Le lecteur laisse son regard et son esprit vagabonder dans d'autres lieux et d'autres époques. Les images d'Eleanor Fortescue Brickdale sont donc bien propices à la rêverie. Elles convoquent l'imaginaire.

La façon de procéder est différente chez John Byam Shaw. Ni la physionomie ni les vêtements ne sont utiles pour mieux appréhender les personnages. En cela, l'artiste crée une rupture avec le texte d'Alfred Tennyson, qui détaille les tenues des personnages ou les émotions qui se lisent sur leurs visages. Bien souvent, les héros de l'illustrateur se trouvent trop loin (JBS G3, fig. 30), sont mal éclairés (JBS G1F, fig. 28), ou se soustraient au regard (JBS GE2, fig. 2). Dans « Enid », la stratégie du peintre se résume à décliner des personnages constamment en mouvement, ce qui empêche le lecteur de les contempler ou de cerner leur personnalité. Jamais les héros principaux ne se donnent à voir de près ou de loin. On distingue à peine les traits du visage d'Enid (JBS GE2, fig. 2) ; son époux est caché par les arbres à l'arrière-plan de « In mild obedience » (JBS GE3, fig. 3). Même le destrier n'apparaît jamais dans son intégralité. Trottant sans cesse, il est aussi insaisissable que les hommes de l'histoire. John Byam Shaw s'éloigne du style de son amie et consœur Eleanor Fortescue Brickdale dont les personnages prennent souvent la pose. Par ailleurs, « Guinevere » repose sur l'obscurité et le brouillage de la vue. Les héros ne se révèlent pas à la lumière du jour (JBS G1F et 3, fig. 28 et 30). Les êtres de la

mer aperçus par le père de la novice sont difficiles à distinguer (JBS G2, fig. 29). « There, an Abbess » (JBS G4, fig. 31) fait d'office d'exception à la règle tout comme elle résume l'imagerie arthurienne de l'artiste. L'illustration est unique par sa lumière crue et son plan rapproché sur le visage de Guinevere. Toutefois, le choix du profil, récurrent dans les deux livres (JBS GE1F, GE2, G4, respectivement fig. 1, 2 et 31), rappelle à nouveau que les personnages ne se donnent jamais pleinement au lecteur. Ils sont alternativement intangibles ou insaisissables : ils appartiennent à l'irréel.

Comment comprendre cette représentation qui dévoile si peu ? D'un côté, ces images peuvent encourager le lecteur à revenir au texte pour en savoir plus sur la scène représentée. De même que pour les illustrations de Jessie M. King, la présence des titres en-dessous indique à quel extrait se référer. D'un autre, les illustrations peuvent encourager le lecteur à se figurer lui-même les personnages, ou à reconstruire une histoire qui laisse libre cours à l'imaginaire. Ainsi, visuellement, les personnages d'Alfred Tennyson se détachent des valeurs auxquelles ils ont été associés. Geraint, un homme qui, dans l'erreur, adopte une attitude répréhensible, peut laisser place à un chevalier courtois partant à la rescousse d'une demoiselle en détresse. Le lecteur peut s'approprier une autre histoire, ce à quoi le frontispice invite.

« A knight, lady and dwarf » (JBS GE1F, fig. 1) incite le lecteur à s'évader en imagination au seuil de la lecture. Les protagonistes annoncés dans le titre sont présents, mais ils échappent au lecteur. Ils cheminent de dos, ne révélant rien d'eux-mêmes. Ils pourraient être réemployés dans un autre récit médiéval. Geraint, sur le point d'intervenir à ce moment de l'histoire (il veut connaître leur identité) est hors-champ. Le regard du nain, dirigé vers l'absent, invite le lecteur à quitter l'image... ou à la prolonger dans son esprit. D'ailleurs, le lecteur pourrait s'aventurer dans le paysage au loin, qui s'offre à lui. Les collines se succèdent les unes aux autres, puis laissent place à un ciel tourmenté propice à la rêverie. La lecture est un moment d'évasion, ce que rappelle peut-être ce frontispice.

Oui, l'illustration préraphaélite se prête à l'imaginaire. Bien qu'elle entretienne une relation étroite avec la source littéraire, elle peut inciter le lecteur à imaginer une autre histoire à partir de son contenu. Le lecteur va ainsi attribuer à l'illustration, créée à partir d'un texte, une forme d'autonomie. Par ailleurs, les productions d'Eleanor Fortescue Brickdale rappellent que le lecteur plonge son regard en elles grâce à leurs qualités esthétiques. Quant à John Byam Shaw, il se rapproche considérablement de Jessie M. King en donnant peu à voir des personnages. De cette façon, son lecteur est invité à imaginer sa propre légende. Le rêve est d'ailleurs le mot qui résume le mieux l'atmosphère se dégageant des illustrations de l'illustratrice écossaise.

7.2.2.2. Un voyage dans l'imaginaire

Par leur format, les livres illustrés par Jessie M. King incitent le lecteur à se plonger dans son propre monde. Petits, minces, souples, ils peuvent se glisser dans une poche, une pochette, ou être saisis facilement par leur propriétaire. Ils se démarquent de l'imposant volume d'Eleanor Fortescue Brickdale dont la fonction est autant d'être lu que d'être exposé. Le rêve unit l'artiste au lecteur. L'illustratrice imagine son monde médiéval ; son lecteur imagine le sien à son tour. D'autres histoires surgissent.

Les illustrations de Jessie M. King appartiennent déjà à l'imaginaire par leur aspect merveilleux¹. L'inclusion d'étoiles décoratives ou la représentation d'un paysage mystique plonge d'emblée le lecteur dans un autre univers. De plus, les influences symbolistes de l'illustratrice ressurgissent à travers sa restitution d'un monde médiéval qui diffère radicalement de celui d'Eleanor Fortescue Brickdale. Comme le fait remarquer Jan Marsh, il suffit parfois de déguiser un personnage et de lui attribuer un nom médiéval pour que la magie opère². Chez l'artiste écossaise, les dames sont vêtues d'amples robes intemporelles tandis que les hommes portent des armures fantaisistes³. En revanche, Eleanor Fortescue Brickdale propose une reconstitution historique des lieux et des costumes⁴. L'armure et les tenues portées par Lancelot sont bien celles d'un chevalier du XV^e siècle⁵. En d'autres termes, les illustrations de Jessie M. King n'ont pas pour objectif de proposer un monde médiéval authentique. Elles sont sa propre représentation d'un environnement issu de son imagination.

Les illustrations sont structurées par la ligne ainsi que par le noir et blanc, qui les rendent presque évanescentes. Le trait de Jessie M. King se dissout souvent en cercles, en points ou en étoiles⁶. Les objets deviennent transparents, aériens, immatériels, comme les voilages de « None with her » ou l'arbre dépeint dans « Under groves » (JMK G1F et G2, fig. 24 et 25). L'image pourrait même donner l'impression de s'effacer. Les arbres composés de taches noires et de hachures horizontales paraissent se liquéfier dans « And near him the sad nuns » (JMK G4, fig. 27), comme pour rappeler que le royaume

¹ Le lecteur pourra se référer à 6.2.2.2. Le pouvoir de la *fantasy* chez Jessie M. King : modifier la perception des idylles, p. 377 et suivantes.

² Marsh, *Pre-Raphaelite Women*, 94. Le médiévisme préraphaélite peut cependant aller dans loin dans le souci du détail historique. *La Belle Iseult* de William Morris (1858) fait figure d'exemple avec son intérieur particulièrement élaboré.

³ Pour Colin White, ces armures sont impraticables. White, *Guide to the Printed Work of Jessie M. King*, 6.

⁴ Seul Michael Felmingham note certains anachronismes botaniques (dont le marronnier d'Inde de « Betwixt her best Enid, and lissome Vivien »). Felmingham, *The Illustrated Gift Book*, 36. De la même manière, Rex Vicat Cole indique que John Byam Shaw avait aussi une bonne connaissance des costumes. Cole, *The Art and Life of Byam Shaw*, 113.

⁵ L'armure comporte des palettes conçues pour protéger les aisselles. Mary G. Houston, *Medieval Costume in England and France: The 13th, 14th, and 15th Centuries* ([London : A. & C. Black, 1939] New York : Dover Publications, 1996), fig. 337, 200.

⁶ Whitaker, *The Legends of King Arthur in Art*, 271.

disparaît lui aussi. Par ailleurs, Muriel Whitaker fait référence au « mystère des espaces blancs » (« the mystery of white things ») dont parle Walter Pater pour décrire les espaces laissés vides¹. Selon elle, ils évoquent la magie et mysticisme. Avec sa montagne immaculée qui dégage toute sa puissance, « Then came the hermit out » (JMK LE2, fig. 16) en est le parfait exemple. Du reste, le blanc évoque aussi la rupture avec la réalité dans cette même image. Il est le blanc de l'inconscience et de l'oubli pour le chevalier inanimé. Il est aussi celui du temps suspendu dans « Under groves » (JMK G2, fig. 25) lorsque la reine échappe à ses tourments en repensant à sa venue à Camelot. L'illustratrice projette l'image d'un esprit qui n'a retenu que deux êtres amoureux sur un chemin fleuri. Le vent s'engouffre dans leurs capes. Ce sont des fantômes d'un autre temps qui ressurgissent.

Dans « And gave the naked shield » (JMK LE4, fig. 18), le blanc et le vide construisent l'imaginaire. La composition de l'image est tout en contrastes. Certes, le décor est chargé ; le mobilier et la décoration sont d'influence japonisante ou dans le *Glasgow Style*. La banquette est remarquable par la complexité de ses motifs et ornements. Les veines des poutres en bois et les lignes du carrelage saturent l'image. Pourtant, cet environnement domestique contraste avec l'espace laissé vide derrière le canapé. La scène est posée devant le regard du lecteur, comme le décor d'un théâtre. Avec cet espace vide, qui aurait pu être comblé par un paysage ou une fenêtre, il n'est pas question de reproduire l'univers d'Alfred Tennyson dans son intégralité. Seuls quelques aspects sont visibles. Surgissant tels des êtres éthérés sur ce décor chargé, les héros sont aussi imprégnés de blanc. Eux aussi sont à imaginer, voire à réinventer comme le montrera le dernier exemple de cette démonstration.

Les costumes et les espaces blancs de Jessie M. King constituent un contrepoint aux poèmes. En effet, Alfred Tennyson a créé des personnages dotés d'une personnalité complexe, ainsi qu'une société proche de celle du lectorat victorien, afin que le lecteur puisse s'identifier aux protagonistes. Ce dernier peut alors réagir lorsque les personnages sont en proie à leurs erreurs ou confrontés aux conflits moraux générés par leurs errements. La recherche de réalisme vise à engager une réflexion sur la vérité. Toutefois, en rendant le monde arthurien immatériel, Jessie M. King rend la problématique du « vrai » et du « faux » plus difficile à cerner par le biais de personnages éthérés venant d'un autre monde. Chez l'artiste, la légende arthurienne doit permettre au lecteur de s'évader de son environnement, et non d'être rattaché à ce dernier. La légende permet de se plonger dans l'irréel, non dans la réalité.

¹ *Ibid.*

La séquence d'« Elaine » propose une histoire à l'issue heureuse parallèle au poème grâce à la sélection des moments d'illustration : le « récit » visuel s'apparente à une histoire d'amour courtoise dans laquelle un couple se retrouve après avoir traversé les épreuves¹. Une seconde histoire surgit de cette même séquence grâce, cette fois-ci, à une référence commune à la littérature et aux arts. Côte à côte, « Stript off the case » et « And gave the naked shield » (JMK LE1F et 4, fig. 15 et 18) font allusion au mythe de Pygmalion et de Galatée. Dans la première image, Elaine caresse amoureusement la représentation de Lancelot, l'écu, dont les irrégularités lui confèrent un relief, tel une sculpture (« every dint a sword had beaten in it, / And every scratch a lance had made upon it », LE 19-20), voire la sculpture d'un nu (« naked », LE 16). Comme Pygmalion, qui rejette tous les membres de l'autre sexe qu'il méprise, Elaine n'a d'yeux que pour cet homme qu'elle considère parfait : « he seemed the goodliest man / That ever among ladies ate in hall, / And noblest » (LE 253-254). Dans l'image, elle s'agenouille devant Lancelot lorsqu'il apparaît enfin en chair. Cette scène inventée par l'illustratrice (puisque le chevalier fait demander son arme dans le poème) renforce les liens avec le mythe d'Ovide. Le lecteur découvre une histoire tirée de la mythologie grecque à travers une légende celte. La séquence est véritablement source d'évasion. Ceci n'est pas non plus sans conséquence sur les relations entre le texte et l'image. Cette allusion permet à l'artiste de s'éloigner à nouveau de sa source. Non seulement Jessie M. King fait vivre Elaine, mais elle suggère par deux fois que l'héroïne retrouve Lancelot pour toujours. L'autonomie de l'illustration est avérée : elle génère ses propres histoires. Les images de l'artiste écossaise n'ont décidément pas pour objectif de s'ajuster au texte.

Sans conteste, Jessie M. King est « une illustratrice de rêves »² qui offre un monde fait pour être imaginaire et, surtout, fait pour être imaginé. Les illustrations sollicitent la vue interne plutôt qu'externe en évacuant toute forme de réalisme. C'est au lecteur de se représenter son propre monde (arthurien ou non) à partir des quelques éléments mis à sa disposition. Cette dernière analyse de ses images permet aussi d'établir des divergences ou des points communs, parfois inattendus, entre elle et les autres illustrateurs. Jessie M. King s'éloigne de Florence Harrison ou d'Eleanor Fortescue Brickdale, qui donnent à voir des personnages expressifs, uniques, évoluant dans un monde médiéval vraisemblable. À l'inverse, l'artiste écossaise rend ses personnages et leur environnement intangibles, afin que la part d'irréel associée à la légende ressurgisse. En revanche, Jessie M. King se rapproche de John Byam Shaw dans la présentation de ses héros, qui échappent à la vue du lecteur : c'est alors à ce dernier de les représenter dans son esprit.

¹ Pour plus de détails, se référer à 2.2.1.3. La réunion des êtres : la séquence de Jessie M. King, p. 190.

² White, *The Enchanted World of Jessie M. King*, 1.

Cette dernière étape dans notre réflexion montre une fois de plus le passage de la thématique de la vérité à celle de l'irréel et de l'intangible dans les illustrations des *Idylls*. D'un côté, les images indiquent que les rêves, les rêveries ou les états d'inconscience sont à mettre en relation avec les égarements des personnages. Elles révèlent les rêves cachés des personnages, ce qui semble de prime abord impossible à représenter, grâce aux éléments de la composition. D'un autre côté, ces transpositions rappellent que le rêve et la rêverie sont le propre d'une œuvre picturale, et peut-être plus encore de l'illustration. De nouvelles histoires surgissent de l'esprit du lecteur à partir des transpositions de l'œuvre d'Alfred Tennyson. L'illustration est bien tour à tour une distraction, un entracte ou un autre récit accompagnant les *Idylls*. Elle prend sa source dans les poèmes, mais elle laisse libre cours à l'imaginaire de l'artiste et de son lecteur. Alors qu'ils sont supposés attribuer un sens précis aux images contenues dans un ouvrage, les titres des illustrations génèrent parfois d'autres histoires visuelles. Le livre illustré devient le support de plusieurs « récits » : celui du poète, ainsi que celui, ou ceux, de l'illustrateur. En effet, la séquence visuelle d'« Elaine » proposée par Jessie M. King transpose bien l'histoire de la Demoiselle d'Astolat, mais à celle-ci se superposent une histoire d'amour heureuse (l'héroïne retrouve son chevalier), ainsi qu'une nouvelle version du mythe de Pygmalion. À ces premiers récits s'ajoutent ceux issus de l'imaginaire du lecteur ; ce dernier joue un rôle actif en créant du sens, à partir de ce qu'il a lu et vu. Autrement dit, le livre illustré est le terrain idéal sur lequel l'imaginaire de tous ses acteurs – auteur, illustrateur, lecteur – peut se déployer. Il est une œuvre d'art dynamique qui se crée et se renouvelle selon son possesseur.

Conclusion de la troisième partie

Le motif de la toile d'araignée, présent fortuitement (ou non) dans « Under groves » (JMK G2, fig. 25), résume à lui seul les thématiques développées dans la dernière partie de cette étude. Le voile arachnéen est directement en relation avec le thème fondamental des *Idylls* en évoquant symboliquement des « apparences illusoires, trompeuses »¹. Peut-être Guinevere s'est-elle retrouvée prise au piège de sa perception et d'un amour trop puissant dans cette illustration ? La toile fait aussi référence aux différentes formes d'art. Avec son fil de soie, l'araignée tisse une toile admirable, qui pourtant s'avère être un piège. De même, Elaine brode la housse du bouclier d'un fil d'or ou crée son récit de Lancelot, mais elle finit par être prisonnière de ses rêves et de ses illusions. Par ailleurs, la toile fait évidemment référence à la peinture dont il est régulièrement question dans les illustrations (*fantasy*, *orientalisme*...). Sa forme harmonieuse et ses qualités vibratoires rappellent la musique, point de départ d'une célébration des arts frères. Enfin, la toile est un réseau complexe de fils. La broderie, la littérature, l'art pictural et la musique sont inextricablement liés par les enjeux culturels de l'époque : le besoin de s'échapper, de voir, ou d'imaginer.

Dans cette partie, l'étude des œuvres d'art, des images du passé et des rêves montre bien que toutes ces créations issues de l'esprit des personnages arthuriens révèlent leur véritable identité et leurs désirs secrets. Les transpositions qui dépeignent ces manifestations subtiles de la vérité démontrent que l'image dispose de ses propres moyens pour évoquer des phénomènes aussi insaisissables que le pouvoir de l'art, la reconstitution du passé ou la force des rêves. Les fonctions de l'illustration se découvrent plus nombreuses à chaque partie. Il ne s'agit plus seulement de décliner en image des personnages, des lieux ou une thématique. L'illustration se prête à la restitution d'une symbolique contenue dans les poèmes dont s'emparent chacun à leur façon les illustrateurs. Leur style joue un rôle primordial : Jessie M. King restitue la subjectivité du souvenir de la reine, grâce à une illustration minimaliste et stylisée (JMK G2, fig. 25). La matérialisation des symboles évoqués dans le texte permet de mettre en évidence les illusions d'Elaine (EFB LE1, fig. 19). Le passage du rêve à la réalité (et inversement) est signalé par les images basculant d'un monde médiéval à un monde alternatif, exotique ou irréel, tel que le montre « The charm » (EFB MV3, fig. 12). La question de la reconstitution du passé est reprise dans les images, car elle est fondamentale dans « Guinevere ». Elle met en exergue le drame qui se déroule durant les derniers jours de Camelot. Le passé idéalisé des personnages est comparé au présent douloureux, dans le

¹ Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 60.

poème comme dans les séquences de Florence Harrison ou de John Byam Shaw. En faisant allusion à des éléments qui sont censés être propres au récit (la focalisation interne ou la motivation psychologique par exemple), les illustrations montrent qu'elles possèdent bien des qualités narratives. La temporalité, déterminante dans « Guinevere », est transposée dans les illustrations grâce au réseau d'images dans la séquence pensée par Jessie M. King. Parfois, la présentation de personnages et le cadre suffisent à suggérer le temps qui passe. Dans « A naked child » (EFB G4, fig. 35), Eleanor Fortescue Brickdale montre les âges de l'homme et de la terre. Inversement, ne pas souligner le passage du temps dans les images de « Guinevere » revient à effacer le drame latent des *Idylls*. La séquence élaborée par Eleanor Fortescue Brickdale, qui se compose d'images colorées et de personnages dotés d'une éternelle jeunesse, en est le meilleur exemple.

Du reste, la grandeur de la légende plutôt que sa décadence morale caractérise l'œuvre des illustrateurs. Ce parti pris apparaît en raison de l'influence de la *fantasy*. L'inclusion d'éléments merveilleux dans le récit idéalisé de la novice est largement exploitée par les illustrateurs, quitte à changer la perception des *Idylls*. La légende renaît de ses cendres. La *fantasy* rend donc le lien entre le texte et l'image plus lâche. De façon plus générale, les illustrations s'affranchissent du texte en créant des images ou des séquences qui font émerger plusieurs histoires indépendantes des poèmes (« Elaine » de Jessie M. King est un cas d'école en la matière). Ces transpositions stimulent l'imaginaire du lecteur. Le produit de sa création se matérialise dans son regard. Le pouvoir de ces images si spécifiques réside bien dans leur capacité à montrer des choses intangibles, la vérité et l'imaginaire.

CONCLUSION GÉNÉRALE

À l'issue de ce travail, il est possible d'affirmer que les illustrations édouardiennes des *Idylls* rendent compte de la thématique du texte ainsi que de sa poétique et de sa symbolique. De plus, elles éclairent le lecteur sur la réception des poèmes et sur leur imagerie. Enfin, ces transpositions d'un genre particulier sont aussi indéniablement des créations à part en entière sous leurs apparentes dépendances vis-à-vis de leurs sources littéraires et de la tradition arthurienne. Elles se démarquent grâce aux relations tantôt lâches, tantôt étroites qu'elles entretiennent avec leur idylle. Une synthèse de l'œuvre des quatre artistes étudiés permettra d'affiner cette conclusion. Leur démarche, leur style, leurs partis pris, mais aussi leur vision de l'œuvre d'Alfred Tennyson, un canon de la littérature victorienne et arthurienne, mettront en lumière les fonctions et le pouvoir de l'illustration.

Au premier abord, Florence Harrison fait de l'illustration une transposition fidèle à l'ultime idylle d'Alfred Tennyson, « Guinevere ». Comme le poète, elle propose d'alterner les images du passé idéalisé de Camelot avec un présent douloureux, et elle signale la rédemption future de la reine (chapitres 5 et 1). Le rythme insufflé au récit et à la séquence visuelle témoigne d'une adéquation entre le texte et ses images. L'artiste construit son « récit » visuel sur l'émotion : la fuite d'une reine en panique, une scène d'adieux passionnés, de déchirantes retrouvailles et la tristesse insondable de Guinevere (FH G1F, G2, G5 et G7, fig. 38, 39, 42 et 44). Comme son confrère et ses consœurs de cette étude, elle prend appui sur des symboles et des personnages connus de son public pour que les enjeux du poème soient immédiatement compris de tous (chapitre 1). Ainsi, l'épouse déchue d'Arthur s'apparente à une Marie-Madeleine sur la voie de la rédemption. L'artiste puise aussi dans le patrimoine esthétique victorien en faisant de la reine une héroïne rossettienne tourmentée, accablée de douleur, mais aussi désirable au moment même où elle décide de se consacrer à Dieu. En reprenant une imagerie préraphaélite, Florence Harrison introduit le thème de la culpabilité (chapitre 4), mais aussi une vision de la légende arthurienne spécifique à deux artistes qui se démarquent pour leur sympathie envers les amants royaux : Dante Gabriel Rossetti et William Morris. Leur influence est flagrante. Le frontispice a beau ancrer la culpabilité de l'héroïne, le reste du paratexte est un lieu stratégique de défense de la reine. Cette dernière est présentée comme la victime d'un amour passionnel (chapitre 2), tel que William Morris l'a décrit dans « The Defence of Guenevere » (chapitre 4). L'idylle est donc revue et corrigée sous l'angle du Préraphaélisme, mais avec nuance. Florence Harrison dépeint une reine qui a le malheur d'aimer un autre homme, mais qui est consciente de ses

obligations morales en tant que souveraine. Le bandeau de « Guinevere » (fig. 55) montre bien que la reine est prisonnière de son amour, tandis que la reine de William Morris, libre, affiche son désir de s'affranchir des lois d'une société profondément patriarcale dans le bandeau introduisant « The Defence of Guenevere » (fig. 61). C'est ainsi que l'on voit apparaître ce qui semble à première vue invisible : le contexte dans lequel ce livre a été illustré. Ces images sont le reflet d'une société encore mal à l'aise face à l'émancipation des femmes et face à la vie intime de ces dernières (chapitres 3 et 4). La contribution de Florence Harrison doit donc être analysée en deux temps. Dans la séquence visuelle, les images sont fidèles au texte. En revanche, au seuil de la lecture, l'artiste se démarque de l'œuvre littéraire et s'approprie l'ensemble du livre illustré. En effet, le paratexte et les ornements reprennent bien la thématique du texte, mais rappellent aussi la dimension esthétique de l'ouvrage. Les relations entre les arts frères, en particulier la musique et la poésie, sont célébrées (fig. 54), une mise à l'honneur que l'on retrouve dans les images de John Byam Shaw et de Jessie M. King (chapitre 5). Le livre illustré est un hommage au patrimoine culturel britannique, un hymne aux arts orchestré par l'illustrateur.

Si l'étude des illustrations de Florence Harrison montre le rôle crucial du paratexte, l'ouvrage de sa consœur Eleanor Fortescue Brickdale témoigne des capacités narratives de l'illustration et de la séquence visuelle. Eleanor Fortescue Brickdale se distingue de ses confrères par la puissance narrative qui se déploie dans chacune de ses illustrations. Ce qui est implicite ou sous-entendu dans le texte devient visuellement explicite. Les éléments de la composition ont un double emploi, littéral et symbolique. Puisque les poèmes parlent de dissimulation, l'illustratrice place des obstacles à la vue du lecteur, comme le puits de « But to be with you » (EFB LE3, fig. 21), qui fait référence aux secrets enfouis dans le cœur de Lancelot. Les désirs et les illusions d'Elaine prennent forme grâce au décor de la chambre dans « Elaine » (EFB LE1, fig. 19). Ainsi, le cœur doré ornant la couverture rouge du lit révèle un amour passionné pour le chevalier (chapitres 1 et 3). Le lecteur parvient à classer les héroïnes en fonction de leur noblesse de cœur grâce à leur relation aux corps ou aux êtres (chapitre 1 et 3). De même que Florence Harrison, Eleanor Fortescue Brickdale s'appuie sur les connaissances de son public en ayant recours au langage des fleurs et à la symbolique animale (chapitre 1). Ici encore, l'influence de l'art préraphaélite est perceptible : l'œuvre picturale est un moyen de communiquer avec le public (chapitre 7). De même, les références à l'art pictural ou à une imagerie typiquement victorienne permettent au lecteur de s'approprier le sens des images. Par exemple, le portrait en pied d'Enid (EFB GE2, fig. 6) anoblit l'héroïne (chapitre 1). La représentation d'Elaine en brodeuse/tisseuse est une image rassurante de l'ange du foyer (chapitres 4 et 5). Si ces portraits semblent lisses en mettant en scène un

passé médiéval plaisant, c'est aussi parce qu'ils mettent en évidence des valeurs morales louables, comme la loyauté et la sincérité (chapitre 1). Les nobles sentiments contrastent alors avec d'autres valeurs inhérentes à la faute ou à la perfidie (la trahison, l'aveuglement...). Bien que les images ne puissent suggérer la négation, à la différence du texte, elles parviennent à l'insinuer par ce biais. La relation entre les images d'une même séquence joue également un rôle déterminant pour suggérer le cheminement des protagonistes. Dans « Elaine », l'eau devient le fil conducteur d'une histoire qui retrace la chute de l'héroïne. Régie par ses idéaux, la jeune fille subit le refus de Lancelot lorsqu'elle est dos au lecteur (EFB LE3, fig. 21). Cependant, dans l'ultime image de la séquence, c'est au tour de Lancelot d'être présenté de dos. Si Elaine a perdu ses illusions, le chevalier s'aperçoit de l'ampleur de sa faute. Les renversements de situation s'apprécient donc à mesure que la séquence progresse. De façon générale, le réseau d'illustrations issues de séquences différentes participe à une présentation tout en nuance des protagonistes. Ces derniers apparaissent dans des scènes très proches afin d'inciter le lecteur à faire des comparaisons. Le couple formé par Vivien et Merlin (EFB MV2, fig. 11), comparé à celui (quoique déséquilibré) de Geraint et Enid (EFB GE1, fig. 5), montre toute la perversité de la courtisane en reprenant les codes victoriens du couple (chapitre 3). Un dialogue entre les illustrations s'instaure. Ces images, qui restituent avec finesse la personnalité complexe des protagonistes, accompagnent le lecteur dans sa compréhension de l'œuvre. Toutefois, elles imposent leur propre rythme à la lecture. Ainsi, le portrait de Vivien (EFB MV1, fig. 10) demande au lecteur de s'arrêter sur la déconvenue de la perfide héroïne pour étudier sa réaction. En interrompant la lecture, l'illustration s'impose au texte (chapitre 1). De même, l'illustratrice a autorité sur la source littéraire lorsqu'elle la contredit, voire en modifie sa perception. En effet, la séquence d'« Enid » se distingue par ses nombreux contrepoints pour indiquer que le personnage du chevalier est particulièrement déplaisant (chapitre 2). Ces contrepoints sont révélateurs des opinions de l'illustratrice. Certes, le Geraint d'Alfred Tennyson est un héros qui n'a jamais été perçu comme sympathique, mais le texte est aussi revu et corrigé sous un œil édouardien. La figure du chevalier n'est plus une image de masculinité valable aux yeux de l'artiste, car Geraint ne vient pas au secours de son épouse. De même, l'image de la demoiselle en détresse (EFB GE5, fig. 9) paraît dépassée à une époque où les femmes s'émancipent progressivement de la tutelle masculine (chapitre 4). Ce rejet émerge avec ingéniosité, puisqu'il repose sur des *topos* victoriens habilement détournés. L'illustrateur joue donc avec la polysémie de l'image. En outre, le choix des passages illustrés n'est jamais anodin. Ne pas représenter les personnages qui condamnent l'attitude d'une reine soit-disant pécheresse permet d'occulter leur point de vue accusateur et biaisé (chapitre 2). Comme Florence Harrison, Eleanor Fortescue

Brickdale prend la défense de la reine, mais au sein de la séquence visuelle. Par ailleurs, l'illustratrice façonne sa propre légende à partir du texte proposé. Lorsqu'elle met en scène le récit merveilleux du passé de Camelot, l'artiste prend soin de ne pas le faire contraster avec le présent douloureux de « Guinevere ». À cet instant, Eleanor Fortescue Brickdale ne retrace pas la chute de Camelot, mais la grandeur du royaume. Elle redonne à la légende la place qui lui est attribuée dans la littérature d'évasion : celle d'un mythe fait pour émerveiller le public (chapitre 5). Son travail est le fruit de la rencontre entre une réécriture moralisante d'un mythe et la *fantasy*, mouvement artistique et littéraire qui libère l'imaginaire d'un public corseté dans des normes sociales (chapitre 6). En d'autres termes, l'illustratrice endosse un rôle similaire au narrateur omniscient. Elle guide la découverte de l'œuvre, montrant ce qu'elle accepte de révéler, laissant volontairement flous ou ambigus certains éléments qui doivent attirer l'attention du lecteur (chapitre 4). Il n'est alors plus question de subordination au texte. Celui-ci devient une source d'inspiration permettant à l'illustratrice de donner sa propre version de la légende.

Les illustrations de John Byam Shaw ont beaucoup en commun avec celles de ses consœurs. L'artiste utilise des techniques similaires à celles d'Eleanor Fortescue Brickdale afin de restituer la thématique de la vérité. Lui aussi joue avec les apparences et la dissimulation : dans « He gave them charge » (JBS G3, fig. 30), la disparition d'Arthur est un événement surnaturel (chapitre 5) ; dans « In mild obedience » (JBS GE3, fig. 3), en étant à peine visible, Geraint est présenté comme un homme ombrageux (chapitre 1). Les séquences visuelles se déploient au fil de la lecture (chapitres 1 et 2), rappelant ainsi que l'image n'est certainement pas qu'un art de l'espace. La culpabilité, thématique chère aux Préraphaélites et à Florence Harrison, constitue le fil directeur de « Guinevere » (chapitres 3 et 4). Pourtant, les différences entre les artistes étudiés sont aussi importantes que les similitudes. Ce n'est pas le pathos que contient « Guinevere », ni la puissance enchantée d'une légende immuable que restitue l'illustrateur. Sous son trait, une vision crépusculaire de l'œuvre d'Alfred Tennyson émerge, car les héros sont rarement mis en valeur (chapitre 1). John Byam Shaw a beau reprendre des épisodes clés de « Guinevere », tels les adieux des amants, l'avènement et le départ du roi, ou bien encore la reine repentante, ses images se démarquent de tout sentimentalisme et rejettent toute forme de célébration. Ses choix d'épisodes sont pourtant en cohérence avec la vision du poète lauréat. Sa transposition de la légende n'est jamais édulcorée, peut-être parce qu'il sait qu'Alfred Tennyson dépeint des hommes et des femmes qui, comme leur public, sont faillibles. Fidèle à son texte, l'arthurienne de John Byam Shaw est pourtant surprenante, car elle ne reprend pas l'imagerie des *Idylls* : ni Enid, ni Guinevere ne sont célébrées pour leur beauté. Du reste, ne pas glorifier les amants éternels, la grâce d'Enid ou de la reine, c'est s'éloigner d'une imagerie préraphaélite, et même des modèles d'hommes et de

femmes honorés dans les poèmes. Malgré son appartenance au Préraphaélitisme, l'artiste ne présente pas des héroïnes attirantes ou voluptueuses. L'illustrateur montre une souveraine vieillissante ravagée par la douleur, de même qu'Eleanor Fortescue Brickdale présente une reine certes très belle mais non sensuelle. Aussi, il serait difficile de voir en ces artistes de simples copistes de Préraphaélites de la première et deuxième générations. John Byam Shaw et son amie et consœur affichent ici leur individualité. Par ailleurs, à la lumière du contexte édouardien, les images se parent d'une certaine ambiguïté. Dans « Enid » (JBS GE2, fig. 2), l'artiste honore-t-il l'épouse obéissante ou critique-t-il son statut d'être corvéable (chapitre 4) ? Le flou caractérise autant le fond que la forme des images, et c'est bien ce qu'il faut retenir de l'illustration arthurienne de cet artiste. Le lecteur peine à identifier et distinguer les personnages dépeints. Ainsi, l'illustration cache plus qu'elle ne montre, instaurant une distance entre le texte et le lecteur. C'est au tour de ce dernier de s'inventer de nouveaux récits de chevaliers, en particulier dans « Enid » (chapitre 7). L'illustration de la recherche de la vérité est ainsi devenue celle de l'imaginaire.

Les illustrations des *Idylls* exécutées par Jessie M. King stimulent aussi l'imaginaire du lecteur. Surtout, l'artiste écossaise prend possession du texte qu'elle met en image. Certes, ses transpositions montrent bien une Elaine rêveuse, en adoration devant Lancelot (JMK LE1F, 3 et 4, fig. 15, 17 et 18) de même qu'une reine accablée de tristesse (JMK G1F, fig. 24). Des nonnes en peine accompagnent Arthur pour son dernier combat (JMK G4, fig. 27) (chapitres 1 et 6). Parce que les images inspirées du *Glasgow style* proposent un décor réduit à l'essentiel, le lecteur repère immédiatement les contrepoints lourds de sens. Ils dévoilent le point de vue de l'artiste en tant qu'édouardienne et artiste. Dans « Golden Hair » (JMK G2, fig. 26), Guinevere n'est pas une femme souillée par le péché d'adultère, ni une créature corrompue, puisque le roi accepte de la toucher (chapitres 2 et 4). Dans cette image, et même dans toute la séquence du poème éponyme, la légende est réévaluée d'un point de vue édouardien. L'androgynie symbolise la recherche du parfait équilibre entre l'homme et la femme, à une époque où les rôles attribués à chaque sexe ne cessent d'être redéfinis (chapitre 3 et 4). Pour l'illustratrice, la légende arthurienne ne peut se réduire à une leçon de morale mettant en garde le lecteur contre les apparences trompeuses et les faiblesses humaines. Elle ne doit pas mettre en évidence l'incompréhension et la tourmente résultant des errements des personnages, mais, au contraire, stimuler un monde imaginaire apaisé, dans des scènes propices à la contemplation, comme dans « Stript off the case » (JMK LE1F, fig. 15) (chapitre 5). L'influence du *Glasgow Style* et du symbolisme introduisent une autre dimension aux scènes dépeintes. Si le poète lauréat fait de la découverte de la vérité le fil directeur de son recueil, l'artiste écossaise invite le lecteur à aller au-delà des apparences

et à déceler l'imperceptible. En proposant l'image idéalisée du passé de Guinevere dans « Under groves » (JMK G2, fig. 25), l'illustration montre sa capacité à restituer la construction mémorielle (chapitre 6). Le trait de l'encre, qui matérialise si peu, semble disparaître. Il laisse place au blanc du rêve (chapitre 7) et, ce faisant, efface le texte. Ainsi, la séquence d'« Elaine » se laisse découvrir sur différents niveaux. Analysé en relation avec l'idylle, le « récit » visuel est sombre, dans la mesure où il montre les illusions d'Elaine et le départ de Lancelot (chapitres 1 et 2). Toutefois, ce qui n'est pas montré est peut-être plus important que ce qui est montré : Elaine reste vivante aux yeux du lecteur dans l'ultime image du livre (JMK LE1, fig. 18). Découverte sans le texte, la séquence change de polarité, car sa fin est heureuse : une jeune fille a retrouvé son chevalier, à moins qu'il ne s'agisse d'une réécriture du mythe de Pygmalion, ou d'un autre récit qu'imaginera le lecteur (chapitre 7). En instaurant plusieurs niveaux de « lecture », l'illustratrice montre que la relation avec la source littéraire n'est pas contraignante. L'artiste a même autorité sur le texte lorsqu'elle introduit sciemment des contrepoints ou en modifie sa perception. De même qu'Eleanor Fortescue Brickdale, Jessie M. King réinterprète « Elaine » et « Guinevere » sous l'angle de la *fantasy* et du symbolisme, insufflant à l'arthuriade d'Alfred Tennyson son statut de légende intemporelle et mystérieuse (chapitres 6 et 7). Parce qu'elles ne cherchent pas à s'ajuster ni sur la forme, ni sur le fond, aux poèmes, les illustrations de cette artiste ne cessent d'inciter le lecteur à réévaluer le texte et même à en imaginer sa propre version.

En résumé, les quatre artistes étudiés forgent leur propre légende, comme l'ont fait les Préraphaélites de la première et deuxième générations avant eux, en ayant recours à un support leur permettant d'affirmer leur caractère respectif. Il ne s'agit donc pas simplement de reprendre les mêmes sources d'inspiration que leurs prédécesseurs, comme le rappellent Jan Marsh et Pamela Gerrish Nunn :

In its later generations, Pre-Raphaelitism became somewhat incestuous: artists fed off earlier images and texts and were commissioned to illustrate the same subjects—such as Brickdale's versions of Browning and Tennyson or King's illustrations for *The Defence of Guenevere*—that had inspired the first generation, although seldom if ever in a spirit of pastiche: the subjects still had resonance for the artists.¹

Il existe une continuité entre les artistes préraphaélites des trois générations. La légende n'a pas perdu de sa force à leurs yeux.

Pourtant, ces productions pourraient paraître dépassées au début du XX^e siècle, alors que l'art britannique s'ouvre à d'autres styles. La scène artistique a déjà évolué depuis les années 1880 avec la fondation du *New Art Club* en 1886 et l'avènement de James Abbott McNeill Whistler, qui introduit les compositions abstraites rejetant toute

¹ Marsh et Nunn, *Women Artists and the Pre-Raphaelite Movement*, 181.

forme de narration, notamment dans ses *Nocturnes*¹. La palette des peintres britanniques évolue, les couleurs se faisant plus audacieuses². « [L]e victorianisme était mort »³, pour reprendre l'expression de William Gaunt. Dans ce contexte, la remarque de Michael Felmingham, affirmant que les images des *Idylls* paraissaient démodées à l'époque même de leurs publications, prend tout son sens⁴. Toutefois, les éditeurs se seraient bien gardés de commander une œuvre dépassée à nos artistes s'ils savaient qu'elle ne conviendrait pas au public visé. En effet, l'art édouardien peine encore à être avant-gardiste⁵. L'illustration fait partie des domaines résistants à ces évolutions en ce début de siècle⁶. Les livres étudiés sont destinés aux classes moyennes et supérieures aux goûts encore profondément ancrés dans le siècle précédent. Les ouvrages illustrés des *Idylls* tiennent de l'hommage aux grandes figures et aux grands mouvements artistiques qui ont forgé la culture victorienne, à une époque où les publications et les manifestations commémoratives se succèdent. Aussi, les illustrateurs ont su tirer parti de ce patrimoine culturel, tout en restant fidèles à leur propre vision de la légende.

La Première Guerre mondiale n'a pas irrémédiablement raison des idéaux chevaleresques. La figure du chevalier se décline sur les monuments aux morts⁷. Celui d'Eleanor Fortescue Brickdale orne la St. John's Chapel à York⁸. Cependant, à l'issue d'un conflit qui a traumatisé les esprits, la chevalerie représente un code de conduite qui n'a plus de raison d'être. L'attrait pour la geste arthurienne ne disparaît pas, mais évolue au gré des formes artistiques et de la popularité des textes. Au théâtre, les pièces mettant en scène la « tragédie » arthurienne connaissent un essor remarqué⁹. D'autres œuvres prédominent dans l'illustration britannique. Le *Morte D'Arthur* et ses adaptations pour enfants tiennent le devant de la scène¹⁰. *Sir Gawain and the Green Knight* est redécouvert au XX^e siècle¹¹.

¹ Gaunt, *La Peinture anglaise*, 196-98.

² Gray, « The Edwardians », 69.

³ Gaunt, *La Peinture anglaise*, 199.

⁴ « There are in the quarto version twenty-one colour plates, full of Pre-Raphaelite imagery which must have seen rather outmoded by then, but which nevertheless sorts well with Tennyson's poetry. » Felmingham, *The Illustrated Gift Book*, 36.

⁵ Gray, « The Edwardians », 69.

⁶ Pour Michael Felmingham, le génie de l'illustration britannique entre 1880 et 1930 se caractérise par la ligne, la recherche décorative ou les couleurs tendres. Felmingham, *The Illustrated Gift Book*, 3.

⁷ Whitaker, *The Legends of King Arthur in Art*, 311.

⁸ Le monument est érigé en hommage aux hommes de la *King's Own Yorkshire Light Infantry*. Nunn, *A Pre-Raphaelite Journey*, 28.

⁹ Richard W. Barber, *King Arthur: Hero and Legend*, 3^e éd. ([New York : St. Martin's Press, 1961] Woodbridge : Boydell Press, 2004), 179.

¹⁰ Lupack et Lupack, *Illustrating Camelot*, 167.

¹¹ *Ibid.*, 5-6.

L'arthuride d'Alfred Tennyson et les Préraphaélites tombent lentement en désuétude. Auteur de *The Famous Tragedy of the Queen of Cornwall* (1923), Thomas Hardy déclare s'être efforcé d'éviter de transformer ses personnages en des Victoriens respectables comme l'avaient fait Alfred Tennyson, Algernon Charles Swinburne et Matthew Arnold¹. Cette remarque est révélatrice. En dépit d'une vision différente de la légende, les poètes préraphaélites et le poète lauréat se retrouvent assimilés à une tradition arthurienne marquée par son temps et manquant d'authenticité. Comme le rappelle Christine Poulson, les *Idylls* de 1859 et leurs images sont associées à des valeurs bourgeoises et à des représentations stéréotypées de la femme, parfois à tort². Dans les années 1920 et 1930, sous l'influence du Modernisme, les valeurs rattachées de près ou de loin à la société victorienne sont violemment rejetées. Alfred Tennyson et les Préraphaélites, même ceux de la troisième génération, tombent en disgrâce³. En raison de son attachement au courant, Eleanor Fortescue Brickdale subit de plein fouet cette désaffection⁴. Bien qu'ils aient pris leurs distances avec la norme victorienne à travers leurs illustrations, les derniers Préraphaélites sont liés à Alfred Tennyson et à leur courant esthétique, un héritage qui s'avère alors lourd à porter.

Du reste, pourquoi l'arthuride des quatre illustreurs a-t-elle rarement attiré l'attention, malgré leur succès indéniable au début de leur carrière ? Pamela Gerrish Nunn soulève la question des choix professionnels⁵. Elle évoque le cas d'Eleanor Fortescue Brickdale, qui s'est distinguée dans l'art de l'aquarelle plutôt que dans la peinture à l'huile, le support de référence à l'époque. En outre, l'illustratrice fréquentait des artistes qui n'appartenaient pas aux grands noms de la scène artistique contemporaine. Quant à Jessie M. King, sa popularité auprès du grand public s'émoussa après la Première Guerre mondiale, lorsqu'elle adopta un nouveau style, très différent de ses premières productions, ou lorsqu'elle s'essaya à de nouveaux supports (la bijouterie et le textile par exemple). Une autre raison pour évoquer la reconnaissance limitée et généralement tardive de ces artistes est directement liée au statut de l'illustrateur. En dépit de l'immense popularité dont ont joui Arthur Rackham, William Russell Flint ou Gustave Doré, l'illustrateur n'était pas l'égal du peintre. Les incursions de Gustave Doré dans la peinture et la sculpture furent des échecs qui le frustrèrent⁶. Il faut y ajouter la question de

¹ « Hardy declared that he had 'tried to avoid turning the rude personages of, say, the fifth century into respectable Victorians, as was done by Tennyson, Swinburne, Arnold etc.' » Barber, *King Arthur*, 180.

² Poulson, *The Quest for the Grail*, 245.

³ Christopher Wood, *Les Préraphaélites [The Pre-Raphaelites* (London : Weidenfeld and Nicolson, 1981)], trad. par Paul Delifer ([Paris] : Bookking international, 1994), 155.

⁴ « That Fortescue-Brickdale sensed her life's project was wrapped up in this aesthetic is indicated by a wistful admission in 1927 that she "has been feeling rather 'played out' lately, and feels that Pre-Raphaelitism is no longer wanted". » Nunn, *A Pre-Raphaelite Journey*, 11.

⁵ *Ibid.*, 18-19.

⁶ Lupack et Lupack, *Illustrating Camelot*, 14.

la créativité soulevée par Pamela Gerrish Nunn¹. L'illustrateur est-il capable de créer ses propres œuvres ? Les reproches formulés à l'égard de John Byam Shaw (« [t]hey said he was too literal and unimaginative »²) mais aussi les encouragements (« I have always thought that Byam Shaw will be even more gratefully remembered as a book-illustrator in black and white than a painter »³) sont assez éloquents à ce propos. Terminer sur une note sombre reviendrait toutefois à oublier le retour en grâce d'Alfred Tennyson et des Préraphaélites dans les années 1960, grâce au regain d'intérêt des chercheurs et des collectionneurs pour le patrimoine victorien⁴. Par ailleurs, la recherche sur l'art arthurien des années 1990 a indéniablement réhabilité les artistes et illustrateurs des XIX^e et XX^e siècles. On espère que ce travail a pu mettre en valeur la contribution à la geste arthurienne de ces personnalités édouardiennes.

À l'issue de cette étude, il convient toutefois d'affirmer que le sujet est loin d'être épuisé. L'état des lieux de l'illustration édouardienne des *Idylls* de 1859 peut encore être affiné de plusieurs façons. D'abord, il conviendrait de se pencher sur les éditions produites à la même époque et destinées à un jeune public, afin de vérifier si elles véhiculent le message didactique d'Alfred Tennyson. Par exemple, *The Gateway to Tennyson*, illustré par Norman Little (1910), se compose de réécritures en prose des *Idylls* dans lesquelles s'insèrent des extraits de ces mêmes poèmes. L'ouvrage se prête à l'étude de la relation intermédiaire. De nombreuses illustrations en couleur, mais aussi des motifs marginaux en noir et blanc, embellissent le volume. Ensuite, il faudrait se pencher sur les illustrations d'ouvrages qui ne reprennent qu'une partie des poèmes. Dans *Poems of Tennyson*, H.J.C. Grierson a sélectionné des extraits des œuvres les plus emblématiques du poète lauréat. On y retrouve « He gave them charge » (JBS G4, fig. 30). L'éditeur a tout simplement récupéré l'image produite par John Byam Shaw, l'un de ses illustrateurs, et a ajouté un vers supplémentaire au titre. On peut aussi mentionner les publications des idylles qui ne contiennent qu'un frontispice, comme celui d'Alice Ross dans *Idyls [sic] of the King : Enid... Guinevere*⁵. Enfin, il ne faudrait pas oublier les *birthday books*, ces agendas décorés. Dans l'un d'eux, John H. Bacon propose quatre illustrations, dont deux tirées des *Idylls* ; l'une dépeint la rencontre entre Enid et la reine, l'autre montre Lancelot demandant à Elaine de s'occuper de son écu. Dans un autre *birthday book* daté de 1903, une image représente Lancelot acceptant de porter le ruban de la Demoiselle d'Astolat.

¹ Nunn, *A Pre-Raphaelite Journey*, 18.

² Cole, *The Art and Life of Byam Shaw*, 99.

³ Malcolm C. Salaman, *British Book Illustration Yesterday and to-Day*, 37.

⁴ Wood, *Les Préraphaélites*, 155.

⁵ Citons encore le frontispice de John Jellicoe (illustrant le pardon d'Arthur) dans *Poems by Tennyson* (1906), ou celui de Stephen Reid illustrant « Enid » dans *Idylls of the King* (1908).

Chaque jour est accompagné d'une citation, et pas moins de 51 sont tirées des *Idylls*. Enfin, il existe des œuvres hybrides telles que *A Day with the Poet Tennyson* (1910). Ce livre décrit le quotidien du poète lauréat et propose une analyse de son œuvre en incorporant des extraits de ses poèmes. Il est orné d'une illustration de « Guinevere », qui montre Arthur déclarant son amour à son épouse. Tous ces différents ouvrages offriront un point de vue complémentaire à la question de l'illustration des *Idylls*. Au demeurant, celle-ci pourrait encore s'enrichir d'études comparées. Par exemple, les ouvrages illustrés des *Idylls* publiés au début du XX^e siècle aux États-Unis indiqueraient s'il existe bien une illustration typiquement britannique de l'œuvre¹.

Ce travail suggère aussi de prolonger la recherche dans différents domaines, comme l'illustration arthurienne féminine, qui reste à explorer². De même, les illustrateurs étudiés ne sont pas les derniers à avoir transposé la poésie d'Alfred Tennyson. La couverture de *The Falling Splendour* (1970), une sélection de poèmes d'Alfred Tennyson, est ornée d'une femme figurée dans un style Art Nouveau et qui s'adresse au ciel. S'agit-il de Guinevere ? Pareillement, des personnages issus de la mythologie celte jaillissent de la couverture imaginée par David Sparling pour l'anthologie *In Memoriam, Maud, and Other Poems* (1974). Excalibur, la Table ronde, et donc probablement aussi Arthur, Guinevere et Merlin ornent l'ouvrage.

Indubitablement, il reste de nombreuses pistes de recherche à explorer afin d'enrichir les connaissances sur les *Idylls* illustrées. Aussi souhaiterions-nous conclure ce travail, qui s'ouvre à d'autres, par une citation tirée d'« Enid », lorsque Guinevere s'adresse à Geraint pour lui souhaiter bonne chance dans sa recherche du chevalier inconnu : « Be prosperous in this journey, as in all; / And may you light on all things that you love » (MG 225-226).

¹ On pense ainsi à *The Story of Idylls of the King Adapted from Tennyson with the Original Poem* d'Inez McFee illustré par Maria Louise Kirk (1912).

² Par exemple, Katharine Cameron a illustré une adaptation du *Morte D'Arthur* vers 1905. Mary Esther Miller MacGregor, *Stories of King Arthur's Knights Told to the Children by Mary MacGregor*, illustré par Katharine Cameron, éd. par Louey Chisholm (London : T.C. & E.C. Jack, s. d.).

RÉFÉRENCES

1. Littérature victorienne et édouardienne

Les ouvrages du corpus sont indiqués en gras. Les réécritures arthuriennes d'Alfred Tennyson ainsi que les livres illustrés des *Idylls* et des *Poems* (1842) ont été classés chronologiquement.

1.1. Réécritures de la légende arthurienne

Texte source

Malory, Thomas, *The Byrth, Lyf, and Actes of Kyng Arthur*, édité par Robert Southey, 2 vols. (London : Longman, Hurst, Rees, Orme, & Brown, 1817)

Réédition moderne

Malory, Thomas, *Le Morte D'Arthur*, édité par Janet Cowen, 2 vols. (Harmondsworth : Penguin Books, 1969)

Réécritures

Morris, William, *The Defence of Guenevere and Other Poems* (London : Bell and Daldy, 1858)

———, *The Defence of Guenevere and Other Poems*, édité par Margaret A. Lourie (New York : Garland, 1981)

Tennyson, Alfred, *Poems* (London : E. Moxon, 1842)

———, *Idylls of the King* (London : E. Moxon, 1859)

———, *Tennyson: Poems and Plays*, édité par Frederick Page et Thomas Herbert Warren (London : Oxford University Press, [1953] 1971)

———, *A Variorum Edition of Tennyson's Idylls of the King*, édité par John Pfordresher (New York ; London : Columbia University Press, 1973)

———, *Idylls of the King*, édité par J.M. Gray (Harmondsworth : Penguin Books, [1983] 1996)

1.2. Éditions illustrées de réécritures arthuriennes

Bourdillon, Francis William, trad., *Aucassin and Nicolette*, illustré par Katharine Cameron et Jessie M. King (Edinburgh and London : T.N. Foulis Ltd., 1913)

Brickdale, Eleanor Fortescue, *Golden Book of Famous Women*, illustré par Eleanor Fortescue Brickdale (London : Hodder and Stoughton, 1920)

Butts, Amy, *Sixteen Illustrations to the Idylls of the King* (London : Day & Son, 1863)

Byron, May, *The Children's Tennyson. Stories in Prose and Verse from Alfred Lord Tennyson*, illustré par M. Price (London : Henry Frowde and Hodder & Stoughton, s. d.)

Cameron, Julia Margaret, *Illustrations to Tennyson's Idylls of the King and Other Poems*, 2 vols. (London : Henry S. King, 1874)

- Chesson, Nora, *Tales from Tennyson*, illustré par Frances Brundage et M. Bowley (London : Raphael Tuck & Sons, s. d.)
- Evans, Sebastian, trad., *The High History of the Holy Graal*, illustré par Jessie M. King (London : Dent, 1903)
- Guest, Charlotte, trad., *The Mabinogion*, illustré par Jessie M. King (London : Dent, 1902)
- Haydon, A.L., *Stories of King Arthur*, illustré par Arthur Rackham (London ; New York : Cassell, 1905)
- Lang, Andrew [Mrs], éd., *The Gateway to Tennyson*, illustré par Norman Little (London : Thomas Nelson and Sons, 1910)
- MacGregor, Mary Esther Miller, *Stories of King Arthur's Knights Told to the Children by Mary MacGregor*, illustré par Katharine Cameron, édité par Louey Chisholm (London : T.C. & E.C. Jack, s. d.)
- Maeterlinck, Maurice, *Alladine and Palomides: A Play [Alladine et Palomides : Intérieur]* (Bruxelles : Edmond Deman, 1894), illustré par Jessie M. King (Toronto : Musson, 1911)
- , *The Death of Tintagiles: A Play [La mort de Tintaliges]* (Bruxelles : Edmond Deman, 1894), illustré par Jessie M. King (Toronto : Musson, 1908)
- Malory, Thomas, *Le Morte Darthur* [1485], illustré par Aubrey Beardsley, 3 vols. (London : J.M. Dent, 1893-1894)
- , *Le Morte D'arthur: The History of King Arthur and of His Noble Knights of the Round Table* [1485], illustré par William Russell Flint, 4 vols. (London : Medici Society, 1910-1911)
- McFee, Inez, *The Story of Idylls of the King Adapted from Tennyson with the Original Poem*, illustré par Maria Louise Kirk (New York : F.A. Stokes, 1912)
- Morris, William, *The Defence of Guenevere and Other Poems* [1858], illustré par Jessie M. King (London : John Lane, the Bodley Head, 1904)
- , *The Early Poems of William Morris* [1858], illustré par Florence Harrison (London : Blackie & Son, 1914)
- Pollard, Alfred W., *The Romance of King Arthur and His Knights of the Round Table*, illustré par Arthur Rackham (New York : Macmillan Co., 1917)
- Priolo, Paolo, *Illustrations of Alfred Tennyson's Idylls of the King*, édité par The Art Union of London (London : The Art Union, 1863)
- Spencer, Edmund, *Poems*, illustré par Jessie M. King, édité par William Butler Yeats (Edinburgh : T.C. & E.C. Jack, 1906)
- Tennyson, Alfred, *Poems by Alfred Tennyson, D.C.L., Poet Laureate* [1842], illustré par Thomas Creswick, John Callcott Horsley, William Holman Hunt, John Everett Millais, Daniel Maclise, William Mulready, Clarkson Stanfield, Thomas Woolner et Dante Gabriel Rossetti (London : E. Moxon, 1857)
- , *Elaine* [1859], illustré par Gustave Doré (London : E. Moxon and Co., 1867)
- , *Guinevere* [1859], illustré par Gustave Doré (London : E. Moxon and Co., 1867)
- , *Vivien* [1859], illustré par Gustave Doré (London : E. Moxon and Co., 1867)

- , *Enid* [1859], illustré par Gustave Doré (London : E. Moxon and Co., 1868)
- , *Idylls of the King, The Works of Alfred Tennyson*, illustré par Julia Margaret Cameron, Vol. 5-7, 10 vols. [The Cabinet Edition] (London : Henry S. King, 1874)
- , *Elaine: An Idyl of the King* [1859], illustré par Jessie M. King (London : George Routledge and Sons, 1903)
- , *Guinevere: An Idyl of the King* [1859], illustré par Jessie M. King (London : George Routledge and Sons, 1903)
- , *The Morte D'Arthur: An Idyl of the King* [1842], illustré par Jessie M. King (London : George Routledge and Sons, 1903)
- , *Poems* [1842], illustré par Eleanor Fortescue Brickdale (London : George Bell, 1905)
- , *Geraint and Enid* [1859], illustré par John Byam Shaw (London ; Edinburgh : T.C. & E.C. Jack, 1906)
- , *Guinevere* [1859], illustré par John Byam Shaw (London ; Edinburgh : T.C. & E.C. Jack, 1906)
- , *Poems of Tennyson*, illustré par A.S. Hartrick, Gilbert James et John Byam Shaw, édité par Herbert John Clifford Grierson (London ; Edinburgh : T.C. & E.C. Jack, 1907)
- , *The Idylls of the King* [1859] illustré par Eleanor Fortescue Brickdale (London : Hodder and Stoughton, 1911)
- , *Tennyson's Guinevere and Other Poems*, illustré par Florence Harrison (London : Blackie & Son, 1912)
- , *Tennyson's Guinevere and Other Poems*, illustré par Florence Harrison (London : Blackie & Son, 1923) [réédition abrégée de l'ouvrage ci-dessus]

1.3. Autres écrits victoriens et édouardiens

- Andersen, H.C., *Fairy Tales and Stories*, illustré par Jessie M. King (London : George Routledge and Sons, Limited, 1903)
- Burne-Jones, Georgiana, *Memorials of Edward Burne-Jones*, 2 vols. (London : Macmillan, 1904)
- Brickdale, Eleanor Fortescue, *The Book of Old English Songs and Ballads*, illustré par Eleanor Fortescue Brickdale (London : Hodder and Stoughton, 1915)
- Byron, May, *A Day with the Poet Tennyson*, illustré par William Henry Margetson (London : Hodder and Stoughton, 1910)
- Canton, William, *The Story of Saint Elizabeth of Hungary*, illustré par Eleanor Fortescue Brickdale (Boston : Herbert & Daniel, 1912)
- Doughty, Oswald, et John Robert Wahl, éd., *Letters of Dante Gabriel Rossetti, 1835-1860*, vol. 1 (Oxford : Clarendon, 1965)
- Harrison, Florence, *Elfin Song. A Book of Verse and Pictures* (London : Blackie & Son, 1912)

- , *Rhymes and Reasons* (London : Blackie & Son, 1905)
- Hunt, William Holman, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, 2 vols. (London : Macmillan, 1905-1906)
- Keats, John, *The Complete Poems*, édité par John Barnard, 3^e éd. (Hardmondsworth : Penguin Books, [1973] 1988)
- Kelvin, Norman, éd., *The Collected Letters of William Morris*, 4 vols. (Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1984-1996)
- Lamb, Charles, et Mary Lamb, *Tales from Shakspeare Designed for the Use of Young People*, illustré par Jessie M. King (London : Routledge, 1904)
- Lang, Cecil Y., et Edgar F. Shannon, éd., *The Letters of Alfred Lord Tennyson*, 3 vols. (Oxford : Clarendon Press, 1981-1990)
- Morris, May, *The Collected Works of William Morris*, 24 vols. (London, New York : Longmans, Green and Co., 1910-1915)
- Rossetti, Christina, *Poems by Christina Rossetti*, illustré par Florence Harrison (Londres : Blackie & Son, 1910)
- Rossetti, William Michael, *The Germ: Thoughts Towards Nature in Poetry, Literature and Art; Being a Facsimile Reprint of the Literary Organ of the Pre-Raphaelite Brotherhood, Published in 1850* (London : E. Stock, 1901)
- , *Ruskin, Rossetti, Preraphaelitism (Papers 1854 to 1862)* (London : G. Allen, 1899)
- Ruskin, John, *Of Queens' Gardens* (London : George Allen, [1865] 1902)
- Shakespeare, William, *The Chiswick Shakespeare*, illustré par John Byam Shaw (London : G. Bell & Sons, 1899)
- Swinburne, Algernon Charles, *Under the Microscope* ([London : D. White, 1872] Portland : Thomas B. Mosher, 1899)
- Tennyson, Alfred, *Early Poems*, illustré par Jessie M. King (Glasgow : David Bryce and Son, 1900)
- , *English Idylls*, illustré par Jessie M. King (Glasgow : David Bryce and Son, 1900)
- Tennyson, Hallam, *Alfred, Lord Tennyson: A Memoir by His Son*, 2 vols. (London : Macmillan, 1897)
- , *Tennyson and His Friends* (London : Macmillan, 1911)
- Warren, Herbert T., *The Centenary of Tennyson, 1809-1909. A Lecture Given to the University Extension Students in the Sheldonian Theatre on August 6, 1909* (Oxford : Clarendon Press, 1909)
- Wilde, Oscar, *A House of Pomegranates*, illustré par Jessie M. King (London : Methuen, 1891)
- , « The Critic as Artist », in *Intentions* (London : Methuen, [1891] 1913), 93-217
- Wright, Horace J., et Walter P., *Beautiful Flowers and How to Grow Them*, illustré par Eleanor Fortescue Brickdale (London ; Edinburgh : T.C. & E.C. Jack, 1909)

2. Études critiques sur Tennyson et les *Idylls of the King*

- Adams, James Eli, « Harlots and Base Interpreters: Scandal and Slander in “Idylls of the King” », *Victorian Poetry* 30, n° 4 (1992) : 421-39
- Adler, Thomas P., « The Uses of Knowledge in Tennyson’s *Merlin and Vivien* », *Texas Studies in Literature and Language* 11, n° 4 (1970) : 1397-1403
- Ahern, Stephen, « Listening to Guinevere: Female Agency and the Politics of Chivalry in Tennyson’s *Idylls* », *Studies in Philology* 101, n° 1 (2004) : 88-112
- Barton, Anna Jane, « “What profits me my name?”: The Aesthetic Potential of the Commodified Name in Lancelot and Elaine », *Victorian Poetry* 44, n° 2 (2006) : 135-52
- Bernstein, Ethel, « Victorian Morality in the *Idylls of the King* » (Cornell University, 1940)
- Bonney, William W., « Torpor and Tropology in Tennyson’s “Merlin and Vivien” », *Victorian Poetry* 23, n° 4 (1985) : 351-67
- Buckler, William Earl, *Man and His Myths: Tennyson’s Idylls of the King in Critical Context* (New York : New York University Press, 1984)
- Buckley, Jerome Hamilton, *Tennyson: The Growth of a Poet* (Cambridge : Harvard University Press, 1960)
- Culler, Arthur Dwight, *The Poetry of Tennyson* (New Haven : Yale University Press, 1977)
- Dai, Lu, « Vivien and Female Rebellion in Tennyson’s *Idylls of the King* », *Kawauchi Review* 8 (2009) : 1-22
- Day, Aidan, *Tennyson’s Scepticism* (Basingstoke ; New York : Palgrave Macmillan, 2005)
- Eggers, John Philip, *King Arthur’s Laureate; A Study of Tennyson’s Idylls of the King* (New York : New York University Press, 1971)
- , « The Weeding of the Garden: Tennyson’s Geraint Idylls and *The Mabinogion* », *Victorian Poetry* 4, n° 1 (1966) : 45-51
- Elsdale, Henry, *Studies in the Idylls: An Essay on Mr. Tennyson’s Idylls of the King* (London : King, 1878)
- Finnerty, Páraic, « “Much Honour and Much Fame Were Lost”: *Idylls of the King* and Camelot’s Celebrity Circle », in *Victorian Celebrity Culture and Tennyson’s Circle*, par Charlotte Boyce, Páraic Finnerty, et Anne-Marie Millim (New York : Palgrave Macmillan, 2013), 191-233
- Freedman, Jonathan, « Ideological Battleground: Tennyson, Morris, and the Pastness of Past », in *The Passing of Arthur: New Essays in Arthurian Tradition*, édité par Christopher Baswell et William Sharpe (New York : Garland, 1988), 235-48
- Gladstone, William Ewart, « Tennyson’s Poems: *Idylls of the King* », *Quarterly Review* 106 (1859) : 454-85
- Glowka, Arthur, « Tennyson’s Tailoring of Source in the Geraint Idylls », *Victorian Poetry* 19, n° 3 (1981) : 302-7

- Goodrich, Peter H., « The Erotic Merlin », *Arthuriana* 10, n° 1 (2000) : 94-115
- Gray, J.M., *Thro' the Vision of the Night: A Study of Source, Evolution, and Structure in Tennyson's Idylls of the King* (Montreal : McGill-Queen's University Press, 1980)
- Hagen, June Steffensen, *Tennyson and His Publishers* (London : Macmillan, 1979)
- Harland, Catherine R., « Interpretation and Rumor in Tennyson's "Merlin and Vivien" », *Victorian Poetry* 35, n° 1 (1997) : 57-68
- Hughes, Linda K., « Scandals of Faith and Gender in Tennyson's Grail Poems », in *The Grail: A Casebook*, édité par Dhira B. Mahoney (New York : Garland, 2000), 415-445
- , « Tennyson's Urban Arthurians: Victorian Audiences and the "City Built to Music" », in *King Arthur through the Ages*, édité par Valerie M. Lagorio, vol. 2, 2 vols. (New York : Garland, 1990), 39-61
- , « Victors and Victims: Tennyson's "Enid" as Postcolonial Text », *Victorian Poetry* 31, n° 4 (1993) : 419-26.
- Jump, John D., *Tennyson: The Critical Heritage* (London ; New York : Routledge & K. Paul ; Barnes & Noble, 1967)
- Kincaid, James R., *Tennyson's Major Poems: The Comic and the Ironic Patterns* (New Haven : Yale University Press, 1975)
- Linley, Margaret, « Sexuality and Nationality in Tennyson's "Idylls of the King" », *Victorian Poetry* 30, n° 3/4 (1992) : 365-86
- Littledale, Harold, *Essays on Lord Tennyson's Idylls of the King* (London : Macmillan, 1893)
- Ludlow, J.M., « Moral Aspects of Tennyson's *Idylls of the King* ». *Macmillan's Magazine* 1 (Nov. 1859) : 64-72
- MacBeth, George, éd., *The Falling Splendour*, illustré par Robin Lawrie (London : Macmillan, 1970)
- MacCallum, Mungo, *Tennysons's Idylls of the King and Arthurian Story from the Sixteenth Century* (Glasgow : Maclehouse & Sons, 1894)
- Machann, Clinton, « Tennyson's King Arthur and the Violence of Manliness », *Victorian Poetry* 38, n° 2 (2000) : 199-226
- Mazzeno, Laurence W., *Alfred Tennyson: The Critical Legacy* (Rochester : Camden House, 2004)
- Miller, Elizabeth Carolyn, « Twilight of the *Idylls*: Wilde, Tennyson, and *Fin-de-siècle* Anti-Idealism », *Victorian Literature and Culture* 43, n° 1 (2015) : 113-30
- Ormond, Leonée, *Alfred Tennyson: A Literary Life* (New York : St. Martin's Press, 1993)
- Pitt, Valerie, *Tennyson Laureate* (London : Barrie and Rockliff, 1962)
- Pallen, Condé Benoist, *The Meaning of the Idylls of the King: An Essay in Interpretation* (New York : American Book Co., 1904)
- Phillips, Catherine, « "Charades from the Middle Ages"? Tennyson's *Idylls of the King* and the Chivalric Code », *Victorian Poetry* 40, n° 3 (2002) : 241-53

- Poston, Lawrence, « The Argument of the Geraint-Enid Books in *Idylls of the King* », *Victorian Poetry* 2, n° 4 (1964) : 269-75
- Purton, Valerie, « Darwin, Tennyson and the Writing of “The Holy Grail” », in *Darwin, Tennyson and Their Readers: Explorations in Victorian Literature and Science*, édité par Valerie Purton (London : Anthem Press, 2013), 49-63
- Ranum, Ingrid, « An Adventure in Modern Marriage: Domestic Development in Tennyson’s *Geraint and Enid* and *The Marriage of Geraint* », *Victorian Poetry* 47 (2009) : 241-57
- , « Tennyson’s False Women: Vivien, Guinevere, and the Challenge to Victorian Domestic Ideology », *Victorian Newsletter* 117 (2010) : 39-56
- Reed, John R., *Perception and Design in Tennyson’s Idylls of the King* (Athens : Ohio University Press, 1969)
- , « Tennyson’s Narrative on Narration », *Victorian Poetry* 24, n° 2 (1986) : 189-205
- Richard, Jones, *The Growth of the Idylls of the King* (Philadelphia : J.B. Lippincott, 1895)
- Ricks, Christopher, « *Idylls of the King*, 1859-1885 », in *Tennyson’s Poetry: Authoritative Texts, Contexts, Criticism*, édité par Robert W. Hill, 2^e éd. (New York : Norton, 1999)
- Rosenberg, John David, *The Fall of Camelot: A Study of Tennyson’s « Idylls of the King »* (Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard University Press, 1973)
- Ryals, Clyde de L., *From the Great Deep: Essays on Idylls of the King* (Athens : Ohio University Press, 1967)
- , « The Moral Paradox of the Hero in *Idylls of the King* », *ELH* 30, n° 1 (1963) : 53-69
- Schwartz, Sanford, « Stitching and Unstitching Camelot: Narrative Transitions in Tennyson’s “Idylls” », *Philological Quarterly* 68, n° 1 (1989) : 77-100
- Setecka, Agnieszka, « Alfred Tennyson’s “Vivien” and “Guinevere”: Sensation Stories in Medieval Setting », in *Medievalisms: The Poetics of Literary Re-Reading*, édité par Liliana Sikorska et Joanna Maciulewicz (Frankfurt : Peter Lang, 2008), 159-72
- Shaw, M., « Tennyson and His Public, 1827-1859 », in *Tennyson*, par D.J. Palmer (London : G. Bell, 1973), 52-88
- Shaw, W. David, « The Idealist’s Dilemma in “Idylls of the King” », *Victorian Poetry* 5, n° 1 (1967) : 41-53
- Shires, Linda M., « Patriarchy, Dead Men, and Tennyson’s *Idylls of the King* », *Victorian Poetry* 30, n° 4 (1992) : 401-19
- Simpson, Roger, *Camelot Regained: The Arthurian Revival and Tennyson, 1800-1849* (Cambridge : D.S. Brewer, 1990)
- Slinn, E. Warwick, « Deception and Artifice in “Idylls of the King” », *Victorian Poetry* 11, n° 1 (1973) : 1-14

- Staines, David, *Tennyson's Camelot: The Idylls of the King and Its Medieval Sources* (Waterloo, Ontario : Wilfred Laurier University Press, 1982)
- Sylvia, Richard A., « Sexual Politics and Narrative Method in Tennyson's "Guinevere" », *Victorian Newsletter* 76 (1989) : 23-28
- Taylor, Beverly, « Re-Vamping Vivien: Reinventing Myth as Victorian Icon », in *King Arthur's Modern Return*, édité par Debra N. Mancoff (New York : Garland, 1998), 65-81
- Thomas, Virginie, « Les représentations du corps de la femme dans *Idylls of the King* de Lord Alfred Tennyson », *Graat* 5, n° 2 (2009) : 261-71
- Tucker, Herbert F., « Trials of Fiction: Novel and Epic in the Geraint and Enid Episodes from *Idylls of the King* », *Victorian Poetry* 30, n° 3/4 (1992) : 441-61
- Umland, Rebecca, « The Snake in the Woodpile: Tennyson's Vivien as Victorian Prostitute », in *Culture and the King: The Social Implications of the Arthurian Legend*, édité par Martin B. Shichtman et James P. Carley (Albany : State University of New York Press, 1994), 274-87

3. Études critiques sur l'art préraphaélite et les illustrations de Tennyson

3.1. Les Préraphaélites

- Bate, Percy H., *The English Pre-Raphaelite Painters, Their Associates and Successors* (London : G. Bell, 1899)
- Boos, Florence S., « Justice and Vindication in William Morris's 'The Defence of Guenevere' », in *King Arthur through the Ages*, édité par Valerie M. Lagorio et Mildred Leake Day, vol. 2, 2 vols. (New York : Garland, 1990), 83-104
- Brewer, Elizabeth, « Medieval and Arthurian Subjects in the Work of the Pre-Raphaelites », *BAM* 45 (1994) : 806-22
- , « The Symbolic Use of Arthurian Images in the Work of Edward Burne-Jones », in *Moderne Artus-Rezeption 18-20*, édité par Kurt Gamerschlag (Göppingen : Kümmerle, 1991), 121-42
- Bruckmuller-Genlot, Danielle, *Les Préraphaélites : 1848-1884. De la révolte à la gloire nationale* (Paris: Armand Colin, 1994)
- Cochran, Rebecca, « William Morris: Arthurian Innovator », in *The Arthurian Revival: Essays on Forms, Tradition, and Transformation*, édité par Debra N. Mancoff (New York : Garland, 1992), 75-96
- Fredeman, William E., *Pre-Raphaelitism: A Bibliocritical Study* (Cambridge : Harvard University Press, 1965)
- , « The Last Idyll: Dozing in Avalon », in *The Passing of Arthur: New Essays in Arthurian Tradition*, édité par Christopher Baswell et William Sharpe (New York : Garland, 1988), 264-276

- Gillet, Fanny, « Saisie/dessaisissement: enjeux de l'unité texte/image chez Keats, Tennyson, Rossetti et dans l'art préraphaélite » (Toulouse Jean-Jaurès, 2008)
- Hilton, Timothy, *The Pre-Raphaelites* (London : Thames and Hudson, 1970)
- Lewis, Becky Wingard, « A Conflict of Intentions: Tennyson versus Pre-Raphaelite Illustrators », in *Collecting the Pre-Raphaelites: The Anglo-American Enchantment*, édité par Margaretta Frederick Watson (Aldershot, England ; Brookfield, Vermont : Ashgate, 1997), 175-83
- MacCarthy, Fiona, *William Morris: A Life for Our Time* (London : Faber and Faber, [1994] 1995)
- Marsh, Jan, *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art* ([London : Weidenfeld and Nicolson, 1987] London : Phoenix Illustrated, 1998)
- Marsh, Jan, et Pamela Gerrish Nunn, « A Pre-Raphaelite Sisterhood? », in *Pre-Raphaelite Women Artists*, par Pamela Gerrish Nunn et Jan Marsh (London : Thames and Hudson, 1998), 54-101
- , *Pre-Raphaelite Women Artists* (London : Thames and Hudson, 1998)
- , *Women Artists and the Pre-Raphaelite Movement* (London : Virago, 1989)
- Pearce, Lynne, *Woman, Image, Text: Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature* (Toronto ; Buffalo : University of Toronto Press, 1991)
- Poulson, Christine, « Death and the Maiden: The Lady of Shalott and the Pre-Raphaelites », in *Re-Framing the Pre-Raphaelites: Historical and Theoretical Essays*, édité par Ellen Harding (Aldershot, England ; Brookfield, Vermont : Scholar Press ; Ashgate Pub. Co., 1996), 173-94
- Roussillon-Constanty, Laurence, « Dante Gabriel Rossetti: “visible parlare” ou le pouvoir poétique des images », *Études anglaises* 57, n° 1 (2004) : 53-62
- Silver, Carole, « Victorian Spellbinders: Arthurian Women and the Pre-Raphaelite Circle », in *The Passing of Arthur: New Essays in Arthurian Tradition*, édité par Christopher Baswell et William Sharpe (New York : Garland, 1988), 249-63
- Suriano, Gregory R., *The Pre-Raphaelite Illustrators: The Published Graphic Art of the English Pre-Raphaelites and Their Associates, with Critical Biographical Essays and Illustrated Catalogues of the Artists' Engraved Works* (New Castle, Del.; London : Oak Knoll Press ; British Library, 2000)
- Taylor, Beverly, « Female Savants and the Erotics of Knowledge in Pre-Raphaelite Art », in *Collecting the Pre-Raphaelites: The Anglo-American Enchantment*, édité par Margaretta Frederick Watson (Aldershot : Ashgate, 1997), 121-137
- Welland, Dennis Sydney Reginald, *The Pre-Raphaelites in Literature and Art* (London : Harrap, 1953)
- Wood, Christopher, *Les Préraphaélites* [*The Pre-Raphaelites* (London : Weidenfeld and Nicolson, 1981)], traduit par Paul Delifer ([Paris] : Bookking international, 1994)

3.2. Sur Eleanor Fortescue Brickdale

- Anon., « [Article consacré à Eleanor Fortescue-Brickdale] », *Art Journal*, 1905 : 387

- , « Art publications: *Idylls of the King*. Illustrated in Colour by Eleanor Fortescue Brickdale », *Bookman* 40 (1911) : 237
- , « Reviews and Notices. *Idylls of the King*. By Alfred Lord Tennyson. Illustrated in colour by Eleanor Fortescue Brickdale (London: Hodder and Stoughton) », *Studio* 63 (Oct. 1913-Jan. 1915) : 238
- , « Studio Talk [article consacré aux *Idylls* illustrées par Eleanor Fortescue Brickdale] », *Studio* 54, n° 224 (1911) : 143-44
- Ashmolean Museum, éd. *Centenary Exhibition of Works by Eleanor Fortescue-Brickdale, 1872-1945, 1 December 1972-7 January 1973* (Oxford : Ashmolean Museum, 1972)
- Dunford, Penny, « Brickdale, Eleanor », *A Biographical Dictionary of Women Artists in Europe and America Since 1850* (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1989)
- E.B.S., « Eleanor F. Brickdale: Designer and Illustrator », *Studio* 13 (1898) : 103-8
- Fortescue Brickdale, Eleanor, « The Artist's Career as a Practical Profession for Women », *Women's Employment*, 15 Jan. 1932 : 28
- Hoffman, D.L., et Debra N. Mancoff, « Brickdale's *Idylls* Re-Viewed », *Arthuriana* 26 ; n°2 (2016) : 25-39
- Mancoff, Debra N., « Brickdale, Eleanor Fortescue », in *New Arthurian Encyclopedia*, édité par Norris J. Lacy (London : St. James, 1991)
- Nunn, Pamela Gerrish, *A Pre-Raphaelite Journey: The Art of Eleanor Fortescue-Brickdale* (Liverpool : Liverpool University Press and National Museums Liverpool, 2012)
- Sparrow, Walter Shaw, « On Some Watercolour Pictures by Miss Eleanor Fortescue Brickdale » *Studio* 23 (1901) : 31-44

3.3. Sur Florence Harrison

- Anon., « New books of the month [annonce la publication de *Tennyson's Guinevere and Other Poems* illustré par Florence Harrison] », *Bookman (Christmas Supplement)* 41 (1911) : 100
- Blackie, Agnes Anna Coventry, *Blackie and Son, 1809-1959: A Short History of the Firm* (London ; Glasgow : Blackie & Son, 1959)
- Jacobs, Mary, « Florence Susan Harrison », *Studies in Illustration* 46 (2010) : 22-59

3.4. Sur Jessie M. King

- Billcliffe, Roger, « A Brush with Europe: Visual Art in Glasgow 1890-1990 », *RSA Journal* 139, n° 5417 (1991) : 330-42
- Dunford, Penny, « King, Jessie M. », *A Biographical Dictionary of Women Artists in Europe and America Since 1850* (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1989)
- Helland, Janice, « King, Jessie M(aron) », in *Dictionary of Women Artists*, édité par Delia Gaze, vol. 2, 2 vols. (Chicago : Fitzroy Deaborn Publ, 1997), 780-82

Taylor, E.A., « Miss Jessie M. King », in *Edwardian Illustration: Reprinted Pieces of the Booklovers' Magazine*, édité par Martin Steenson (London : Imaginative Book Illustration Society, 2005), 39-48

Watson, Walter R., « Miss Jessie M. King and Her Work », *Studio* 26 (1902) : 177-88

White, Colin, *A Guide to the Printed Work of Jessie M. King* (London ; New Castle : British Library ; Oak Knoll Press, 2007)

———, *The Enchanted World of Jessie M. King* (Edinburgh : Canongate, 1989)

3.5. Sur John Byam Shaw

Ashmolean Museum, éd., *Byam Shaw: A Selection of Paintings and Book Illustrations: Exhibited at the Ashmolean Museum, Oxford 2 September-26 October 1986* (Oxford : Ashmolean Museum, 1986)

Baldry, Lys, « Our Rising Artists: Mr. John Byam Shaw », *The Magazine of Art* 22 (1898) : 633-42

Barringer, Tim, « “Not a ‘Modern’ as the Word Is Now Understood?” Byam Shaw, Imperialism and the Politics of Professional Society », in *English Art 1860-1914: Modern Artists and Identity*, par David Peters Corbett et Lara Perry (Manchester : Manchester University Press, 2000), 64-83

Cole, Rex Vicat, *The Art and Life of Byam Shaw* (London : Seeley Service and Co. Ltd, 1932)

3.6. L'illustration à la période victorienne et édouardienne

Anon., « *Le Morte D'Arthur* », *The Burlington Magazine* 18, n° 96 (1911) : 358

———, « *Le Morte D'Arthur* », *The Burlington Magazine* 19, n° 102 (1911) : 365

Altick, Richard D., *Paintings from Books: Art and Literature in Britain, 1760-1900* (Columbus : Ohio State University Press, 1985)

Cheshire, Jim, « The Fall of the House of Moxon: James Bertrand Payne and the Illustrated *Idylls of the King* », *Victorian Poetry* 50, n° 1 (2012) : 67-90

Cheshire, Jim, Julia Thomas, Colin Ford, Leonee Ormond, Ben Stoker, et John Lord, *Tennyson Transformed: Alfred Lord Tennyson and Visual Culture* (Farnham, Surrey : Lund Humphries, 2009)

Collins, John Churton, *Illustrations of Tennyson* (London : Chatto & Windus, 1891)

Coupé, Robert L.M., *Illustrated Editions of the Works of William Morris in English: A Descriptive Bibliography* (New Castle, Delaware ; London : Oak Knoll Press ; The British Library, 2002)

Crane, Walter, *Of the Decorative Illustration of Books Old and New* (London : G. Bell, 1896)

Dixon, William Hepworth, « Vivien-Guinevere. Illustrated by Gustave Doré », *Athenaeum* Dec. 21, 1867 : 844-45

Eliot, Simon, « Some Trends in British Book Production, 1800-1919 », in *Literature in the Marketplace: Nineteenth-Century British Publishing and Reading Practices*,

- édité par John O Jordan et Robert L Patten (Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1995), 19-43
- Faxon, Frederick W., *Literary Annuals and Gift Books: A Bibliography, 1823-1903* ([Boston : Boston Book Co., 1912] Pinner : Private Libraries Association, 1973)
- Felmingham, Michael, *The Illustrated Gift Book, 1880-1930: With a Checklist of 2 500 Titles* (Aldershot : Scolar Press, 1988)
- Ford, Colin, « Geniuses, Poets, and Painters: The World of Julia Margaret Cameron », in *Julia Margaret Cameron: The Complete Photographs*, édité par Colin Ford et Julian Cox (Los Angeles : The J. Paul Getty Publishers, 2003), 11-39
- , « *Idylls* », in *Julia Margaret Cameron: The Complete Photographs*, par Julian Cox, Colin Ford, Joanne Lukitsh, et Philippa Wright (Los Angeles; Bradford, England : J. Paul Getty Museum ; National Museum of Photography, Film & Television, 2003), 467-81
- Fredeman, William E., « Appendix: The Laureate and the King: An Iconographic Survey of Arthurian Subjects in British Art », in *The Passing of Arthur: New Essays in Arthurian Tradition*, édité par Christopher Baswell et William Sharpe (New York : Garland, 1988), 277-306
- Harris, Elree I., et Shirley S. Scott, *A Gallery of Her Own: An Annotated Bibliography of Women in Victorian Painting* (New York : Garland, 1997)
- Helland, Janice, *Professional Women Painters in Nineteenth-Century Scotland: Commitment, Friendship, Pleasure* (Aldershot ; Burlington : Ashgate, 2000)
- Hill, Marylu, « “Shadowing Sense at war with Soul”: Julia Margaret Cameron’s Photographic Illustrations of Tennyson’s *Idylls of the King* », *Victorian Poetry* 40, n° 4 (2002) : 445-62
- Hinton, Brian, *Illustrations by Julia Margaret Cameron of Alfred Lord Tennyson’s Idylls of the King and Other Poems* (Freshwater Bay : Julia Margaret Cameron Trust, 2004)
- Hodnett, Edward, *Five Centuries of English Book Illustration*. Aldershot : Scolar Press, 1988.
- , *Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature* (London : Scolar Press, 1982)
- Houfe, Simon, *The Dictionary of British Book Illustrators and Caricaturists, 1800-1914: With Introductory Chapters on the Rise and Progress of the Art* (Woodbridge : Antique Collectors’ Club, 1978)
- , *The Dictionary of 19th Century British Book Illustrators* (Woodbridge : Antique Collectors’ Club, 1996)
- Hunt, John Dixon, « “Story Painters and Picture Writers”: Tennyson’s *Idylls* and Victorian Painting », in *Tennyson*, édité par D.J. Palmer (London : Bell, 1973), 180-202
- Johnson, Diana L., et George P. Landow, *Fantastic Illustration and Design in Britain, 1850-1930: Catalogue for Exhibition, Mar. 29-May 13, 1979, Museum of Art, Rhode Island School of Design, June 5-Sept. 2, 1979, Cooper-Hewitt Museum* (Providence, R.I. : The Museum, 1979)

- Johnson, Jane, et A. Greutzner, éd., *British Artists, 1880-1940: An Antique Collectors' Club Research Project Listing 41,000 Artists* (Woodbridge : Antique Collectors' Club, [1976] 1994)
- Kaenel, Philippe, *Le métier d'illustrateur (1830-1880): Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, 2^e éd. ([Paris : Messene, 1996] Genève : Droz, 2005)
- Kooistra, Lorraine Janzen, *The Artist as Critic: Bitextuality in Fin-De-Siècle Illustrated Books* (Aldershot : Scolar Press, 1995)
- , *Christina Rossetti and Illustration: A Publishing History* (Athens : Ohio University Press, 2002)
- , « The Illustrated Enoch Arden and Victorian Visual Culture », *Journal of Preraphaelite Studies* 14 (2005) : 43-66
- Layard, George Somes, *Tennyson and His Pre-Raphaelite Illustrators: A Book About a Book* (London ; Boston : E. Stock ; Copeland and Day, 1894)
- Lukitsh, Joanne J., « Julia Margaret Cameron's Photographic Illustrations to Alfred Tennyson's *Idylls of the King* », in *Arthurian Women: A Casebook*, édité par Thelma S. Fenster (New York : Garland, 1996), 247-62
- Lupack, Alan, « Illuminating Arthurian Texts in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries », *Arthuriana* 22, n^o 4 (2012) : 46-66
- , « Popular Images Derived from Tennyson's Arthurian Poems », *Arthuriana* 21, n^o 2 (2011) : 90-118
- Lupack, Barbara Tapa, et Alan Lupack, *Illustrating Camelot* (Woodbridge : D.S. Brewer, 2008)
- Mancoff, Debra N., *The Arthurian Revival in Victorian Art* (New York : Garland, 1990)
- McLean, Ruari, *Victorian Book Design and Colour Printing* (London : Faber and Faber, 1972)
- Meggs, Philip Baxter, *A History of Graphic Design*, 3^e éd. ([New York : Van Nostrand Reinhold, 1983] New York : J. Wiley & sons, 1998)
- Pennell, Joseph, *Modern Illustration* (London : G. Bell, 1895)
- Peppin, Brigid, *Fantasy: Book Illustration, 1860-1920* (London : Studio Vista, 1975)
- Poulson, Christine, « Arthurian Legend in Fine and Applied Art of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries » (University of Keele, 1986)
- , « Arthurian Legend in Fine and Applied Art of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries: A Catalogue of Artists », *Arthurian Literature* 9 (1989) : 81-142
- , « Arthurian Legend in Fine and Applied Art of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries: A Subject Index », *Arthurian Literature* 10 (1990) : 111-34
- , *The Quest for the Grail: Arthurian Legend in British Art, 1840-1920* (Manchester : Manchester University Press ; St. Martin's Press, 1999)
- , « "The True and the False": Tennyson's *Idylls of the King* and the Visual Arts », in *The Arthurian Revival: Essays on Form, Tradition, and Transformation*, édité par Debra N. Mancoff (New York : Garland, 1992), 97-114

- Ray, Gordon Norton, *The Illustrator and the Book in England from 1790-1914* (New York : The Pierpoint Morgan Library, 1976)
- Salaman, Malcolm C., *British Book Illustration Yesterday and to-Day*, édité par Geoffrey Holme (London : The Studio, 1924)
- Scholtz, Amelia, « Photographs before Photography: Marking Time in Tennyson's and Cameron's *Idylls of the King* », *Literature Interpretation Theory* 24, n° 2 (2013) : 112-37
- Simpson, Roger, « Update II: Arthurian Legend in Fine and Applied Art of the Nineteenth and Early Twentieth Century », in *Arthurian Literature*, édité par Richard Barber (Woodbridge : D.S. Brewer, 1990), 81-96
- Taylor, Beverly, « Victorian Camelot and the Pictorial Imagination », in *Moderne Artus-Rezeption, 18.-20. Jahrhundert*, édité par Kurt Gamerschlag (Göppingen : Kümmerle, 1991), 81-86
- Taylor, John Russell, *The Art Nouveau Book in Britain* (London : Methuen, 1966)
- Thomas, Julia, « “Always Another Poem”: Victorian Illustrations of Tennyson », in *Tennyson Transformed: Alfred Lord Tennyson and Visual Culture*, par Julia Thomas, Colin Ford, Leonce Ormond, Ben Stoker, et John Lord, édité par Jim Cheshire (Farnham, Surrey : Lund Humphries, 2009), 20-31
- Thomas, Virginie, « Les représentations de la femme dans les transpositions des légendes arthuriennes au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle » (Université Stendhal Grenoble 3, 2009)
- Vincent, Adrian, *A Companion to Victorian and Edwardian Artists* (Newton Abbot : David & Charles, 1991)
- Whitaker, Muriel, « Book Illustration (British) », in *The New Arthurian Encyclopedia*, édité par Norris J. Lacy (London : St. James, 1991)
- , *The Legends of King Arthur in Art* (Woodbridge : D.S. Brewer, 1990)
- , « The Woman's Eye: Four Modern Arthurian Illustrators », in *Arthurian Women: A Casebook*, édité par Thelma S. Fenster (New York : Garland, 1996), 263-86
- Zatlin, Linda Gertner, *Aubrey Beardsley and Victorian Sexual Politics* (Oxford [England] ; New York : Clarendon Press ; Oxford University Press, 1990)

4. La culture victorienne et édouardienne

4.1. Art et culture

- Bernheimer, Charles, *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, édité par T. Jefferson Kline et Naomi Schor (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2002)
- Bown, Nicola, *Fairies in Nineteenth-Century Art and Literature* (Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2001)

- Bury, Laurent, « Faire voir l'Orient : réflexion sur un artifice victorien », *Sillages critiques*, n° 10 (1 décembre 2009). <http://sillagescritiques.revues.org/1984>
- , *L'Orientalisme victorien dans les arts visuels et la littérature* (Grenoble : ELLUG, 2011)
- Busst, A.J.L., « The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century », in *Romantic Mythologies*, édité par Ian Fletcher (London : Routledge and Kegan Paul, 1967), 1-95
- Casteras, Susan P., « Virgin Vows: The Early Victorian Artists' Portrayal of Nuns and Novices », *Victorian Studies* 24, n° 2 (1981) : 157-84
- Cherry, Deborah, *Beyond the Frame: Feminism and Visual Culture, Britain 1850-1900* (London ; New York : Routledge, 2000)
- , *Painting Women: Victorian Women Artists* (London ; New York : Routledge, 1993)
- Cherry, Deborah, et Janice Helland, *Local/Global: Women Artists in the Nineteenth Century* (Aldershot : Ashgate, 2006)
- Copans, Ruth, « Dream Blocks: American Women Illustrators of the Golden Age, 1890-1920 », in *Book Illustrated: Text, Image, and Culture, 1770-1930*, édité par Catherine Golden (New Castle : Oak Knoll Press, 2000), 241-76
- Corbett, David Peters, et Lara Perry, *English Art, 1860-1914: Modern Artists and Identity* (Manchester : Manchester University Press, 2000)
- Duncan, Carol, « Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting », in *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, par Norma Broude et Mary D. Garrard (New York : Harper & Row, 1982), 293-313
- Fiedler, Leslie A., *Love and Death in the American Novel* (New York : Criterion Books, 1960)
- Flaxman, Rhoda L., *Victorian Word-Painting and Narrative: Toward the Blending of Genres* (Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1987)
- Flint, Kate, *The Victorians and the Visual Imagination* (Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2000)
- Gadoin, Isabelle, et Marie-Élise Palmier-Chatelain, éd., *Rêver d'Orient, connaître l'Orient : Visions de l'Orient dans l'art et la littérature britanniques* (Lyon : ENS Éditions, 2008)
- Gaunt, William, *La Peinture anglaise : 1260-1960* [*English Painting* (London : Thames and Hudson, 1964)], traduit par Fabienne Poloni (Paris : Thames and Hudson, 1993)
- Gray, Anne, « The Edwardians », in *The Edwardians: Secrets and Desires* [Published on the Occasion of the Exhibition the Edwardians: Secrets and Desires, National Gallery of Australia, Canberra 12 March 2004-14 June 2004 ; Art Gallery of South Australia, Adelaide 9 July-12 September 2004], par Anne Gray (Canberra ; London : National Gallery of Australia ; Thames and Hudson, 2004), 11-71
- Kaufman, Vincent, « L'arrière-garde vue de l'avant », in *Les arrière-gardes au XX^e siècle : L'autre face de la modernité esthétique*, par William Marx (Paris : Presses universitaires de France, 2008), 21-35

- Langland, Elizabeth, *Nobody's Angels: Middle-Class Women and Domestic Ideology in Victorian Culture* (Ithaca : Cornell University Press, 1995)
- Macleod, Dianne Sachko, *Art and the Victorian Middle Class: Money and the Making of Cultural Identity* (Cambridge : Cambridge University Press, 1996)
- Meskimmon, Marsha, *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics* (London ; New York : Routledge, 2003)
- Newall, Christopher, *Victorian Watercolours* (Oxford : Phaidon, 1987)
- Nochlin, Linda, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? [“Why Have There Been No Great Women Artists?”] » (*ARTnews*, January 1971 : 22-39, 67-71) », in *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, traduit par Oristelle Bonis (Nîmes : J. Chambon, 1993), 201-44
- Nunn, Pamela Gerrish, « Between Strong-Mindedness and Sentimentality: Women's Literary Painting », *Victorian Poetry* 33, n° 3-4 (1998) : 425-47
- , *Problem Pictures: Women and Men in Victorian Paintings* (Aldershot : Scolar Press, 1996)
- Orr, Clarissa Campbell, « Introduction », in *Women in the Victorian Art World*, édité par Clarissa Campbell Orr (Manchester : Manchester University Press, 1995), 1-30
- Schaffer, Talia, *The Forgotten Female Aesthetes: Literary Culture in Late-Victorian England* (Charlottesville : University Press of Virginia, 2000)
- , éd. *Literature and Culture at the « Fin De Siècle »* (New York : Pearson Longman, 2006)
- Sonstroem, David, « Millett versus Ruskin: A Defense of Ruskin's “Of Queens' Gardens” », *Victorian Studies* 20, n° 3 (1977) : 283-97
- Talairach-Vielmas, Laurence, *Fairy Tales, Natural History and Victorian Culture* (New York : Palgrave Macmillan, 2014)
- Thomas, Julia, *Pictorial Victorians: The Inscription of Values in Word and Image* (Athens : Ohio University Press, 2004)
- Tickner, Lisa, *Modern Life and Modern Subjects: British Art in the Early Twentieth Century* (New Haven : Yale University Press, 2000)
- Tillyard, S.K., *The Impact of Modernism, 1900-1920: Early Modernism and the Arts and Crafts Movement in Edwardian England* (London ; New York : Routledge, 1988)

4.2. Le renouveau gothique et la tradition médiévale

- Aguiriano, Begoña, « Le cheval et le départ en aventure dans les romans de Chrétien de Troyes », in *Le Cheval dans le monde médiéval* (Aix-en-Provence : Publications du CUERMA, 1992), 11-27
- Alexander, Michael, *Medievalism: The Middle Ages in Modern England* (New Haven : Yale University Press, 2007)
- Barber, Richard W., *King Arthur: Hero and Legend*, 3^e éd. ([New York : St. Martin's Press, 1961] Woodbridge : Boydell Press, 2004)
- Besson, Anne, *La Fantasy* (Paris : Klincksieck, 2007)

- Bryden, Inga, *Reinventing King Arthur: The Arthurian Legends in Victorian Culture* (Aldershot : Ashgate, 2005)
- , « The Arthurian Legacy », in *The Arthur of the English: The Arthurian Legend in Medieval English Life and Literature*, édité par William Raymond Johnston Barron (Cardiff : University of Wales Press, 1999), 247-64
- Busby, Keith, *Word and Image in Arthurian Literature* (New York : Garland, 1996)
- Cani, Isabelle, « Viviane ou l'invention de la difficulté d'aimer », *Revue de littérature comparée* n° 300, n° 4 (1 octobre 2001) : 497-510
- Clark, Kenneth, *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste* (New York : Charles Scribner's Sons, 1929)
- Dupeyron-Lafay, Françoise, « Merveilleux et fantastique : en finir avec le réel, le possible et le vrai ? », in *Poétiques du merveilleux : Fantastique, science-fiction, fantasy en littérature et dans les arts visuels*, par Anne Besson et Évelyne Jacquelin (Arras : Artois Presses Université, 2015), 23-35
- Eastlake, Charles L., *A History of the Gothic Revival* (London : Longmans, Green, 1872)
- Field, P.J.C., « Introduction », in *Le Morte Darthur: The Seventh and Eighth Tales*, par Thomas Malory, édité par P.J.C. Field (London : Hodder and Stoughton, 1978), 1-67
- Greene, Virginie, « The Bed and the Boat: Illustrations of the Demoiselle d'Escalot's Story in Illuminated Manuscripts of "La Mort Artu" », *Arthuriana* 12, n° 4 (2002) : 50-73
- Harrison, Anthony H., « Arthurian Poetry and Medievalism », in *A Companion to Victorian Poetry*, édité par Richard Cronin, Alison Chapman, et Anthony H. Harrison (Oxford : Blackwell, 2002), 246-61
- Houston, Mary G., *Medieval Costume in England and France: The 13th, 14th, and 15th Centuries* ([London : A. & C. Black, 1939] New York : Dover Publications, 1996)
- Howey, Ann F., et Stephen R. Reimer, *A Bibliography of Modern Arthuriana (1500-2000)* (Cambridge : D.S. Brewer, 2006)
- Le Lan, Nadège, *La Demoiselle d'Escalot (1230-1978) : Morte d'amour, inter-dits, temps retrouvés* (Paris : L'Harmattan, 2005)
- , « Ombre et lumière : Angleterre victorienne, un réveil rayonnant », in *Le roi Arthur au miroir du temps: la légende dans l'histoire et ses réécritures contemporaines* (Dinan : Terre de brume, 2007), 55-79
- Lynch, Andrew, « *Le Morte Darthur* for Children: Malory's Third Tradition », in *Adapting the Arthurian Legends for Children: Essays on Arthurian Juvenilia*, par Barbara Tapa Lupack (New York : Palgrave Macmillan, 2004), 1-19
- Mancoff, Debra, *King Arthur's Modern Return* (New York : Garland, 1998)
- , « "Pure Hearts and Clean Hands": The Victorian and the Grail », édité par Dhira B. Mahoney (New York : Garland, 2000), 447-64
- , *The Return of King Arthur: The Legend Through Victorian Eyes* (New York : H.N. Abrams, 1995)

- Martineau, Anne, *Le Nain et le Chevalier : Essai sur les nains français du Moyen Âge* (Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003)
- Maynadier, Howard, *The Arthur of the English Poets* (Boston ; New York : Houghton, Mifflin and Co., 1907)
- 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)
- Ortenberg, Veronica, *In Search of the Holy Grail: The Quest for the Middle Ages* (London : Hambledon Continuum, 2007)
- Pastoureau, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental* (Paris : Éditions du Seuil, 2004)
- Richmond, Velma Bourgeois, *Chivalric Stories as Children's Literature: Edwardian Retellings in Words and Pictures* (Jefferson, North Carolina : McFarland & Company, Inc. Publishers, 2014)
- , « King Arthur and His Knights for Edwardian Children », *Arthuriana* 23, n° 3 (2013) : 55-78
- Scott, Margaret, *Medieval Dress and Fashion* (London : British Library, 2007)
- Simpson, Roger, « King Arthur at the "Punch" Round Table, 1859–1914 », *Arthuriana* 9, n° 4 (1999) : 94-115
- Smith, Anthony, « The 'Golden Age' of National Renewal », in *Myths and Nationhood*, par Geoffrey A. Hosking et George Schöpflin (New York : Routledge, 1997), 36-59
- Wynne-Davies, Marion, *Women and Arthurian Literature: Seizing the Sword* (New York : St. Martin's Press, 1996)

5. La société victorienne et édouardienne

- Anon., *Complete Etiquette for Ladies and Gentlemen: A Guide to the Observances of Good Society* (London : Ward Lock, 1920)
- Bartley, Paula, *The Changing Role of Women 1815-1914* (London : Hodder and Stoughton, 1996)
- Buckley, Susan, « The Family and the Role of Women », in *The Edwardian Age: Conflict and Stability, 1900-1914*, édité par Alan O'Day (London : Macmillan, 1979), 133-43
- Cook, Hera, « Emotions, Bodies, Sexuality and Sex Education in Edwardian England », *Historical Journal* 55, n° 2 (2012) : 475-95
- Cherry, Deborah, « Women Artists and the Politics of Feminism (1850-1900) », in *Women in the Victorian Art World*, édité par Clarissa Campbell Orr (Manchester : Manchester University Press, 1995), 49-69
- Dyhouse, Carol, *Feminism and the Family in England, 1880-1939* (New York : Basil Blackwell, 1989)
- Endersby, Jim, éd., « Editor's Introduction », in *On the Origin of Species* (Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 2009), ix-lxv

- Hamilton, Cicely, *Marriage as a Trade* (New York : Moffat, Yard and Company, 1909)
- Harris, José, *Private Lives, Public Spirit: A Social History of Britain, 1870-1914* (Oxford : Oxford University Press, 1993)
- Hattersley, Roy, *The Edwardians* ([London: Little, Brown, 2004] London : Abacus, 2006)
- Holmes, Ann Sumner, « The Double Standard in the English Divorce Laws, 1857-1923 », *Law & Social Inquiry* 20, n° 2 (1995) : 601-20
- Lewis, Jane, *Women and Social Action in Victorian and Edwardian England* (Aldershot : E. Elgar, 1990)
- Miller, Jane Eldridge, *Rebel Woman: Feminism, Modernism and the Edwardian Novel* (London : Virago, 1994)
- Mougel, François-Charles, *L'Angleterre au XX^e siècle* (Paris : Ellipses, 2000)
- McCord, Norman, et Bill Purdue, *British History, 1815-1914*, 2^e éd. (Oxford : Oxford University Press, 2007)
- Nicolson, Colin, « Edwardian England and the Coming of the First World War », in *The Edwardian Age: Conflict and Stability, 1900-1914*, édité par Alan O'Day (London : Macmillan, 1979), 144-68
- Powell, David, *The Edwardian Crisis: Britain, 1901-14* (New York : St. Martin's Press, 1996)
- Priestley, John Boynton, *The Edwardians* (London : Heinemann, 1970)
- Read, Donald, *England, 1868-1914: The Age of Urban Democracy* (London ; New York : Longman, 1979)
- Thompson, Paul, *The Edwardians: The Remaking of British Society* (London : Weidenfeld and Nicholson, 1975)
- Tosh, John, *A Man's Place: Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England* (New Haven : Yale University Press, 1999)
- Ward, Paul, *Britishness since 1870* (London : Routledge, 2004)
- Wrigley, Chris, *A Companion to Early Twentieth-Century Britain* (Oxford : Blackwell, 2003)

6. Les relations intermédiales

- Aumont, Jacques, *L'Image* (Paris : A. Colin, 2011)
- Battistini, Matilde, *Symboles et Allégories* (Paris : Hazan, 2004)
- Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (Paris : R. Laffont ; Jupiter, [1982] 1995)
- Chézaud, Patrick, « L'image pré-texte », in *Texte/image: nouveaux problèmes : Colloque de Cerisy*, édité par Liliane Louvel et Henri Scepi (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005), 53-66
- Elkins, James, *Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity* (New York : Routledge, 1999)

- Freedberg, David, *Le Pouvoir des images* [*The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (Chicago : University of Chicago Press, 1989)], traduit par Alix Girod (Paris : Montfort, 1998)
- Gandelman, Claude, *Le Regard dans le texte : Image et écriture du Quattrocento au XX^e siècle* (Paris : Méridiens : Klincksieck, 1986)
- Goodman, Nelson, *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles* [*Languages of Art* (Indianapolis : Hackett Publishing Company, 1976)], traduit par Jacques Morizot (Nîmes : J. Chambon, 1990)
- Kress, Gunther R., et Theo van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (London : New York, 1996)
- Laneyrie-Dagen, Nadeije, *Lire la peinture. Dans l'intimité des œuvres*, vol. 1, 2 vols. (Paris : Larousse, 2006)
- Le Men, Ségolène, « Introduction : Iconographie et illustration », in *L'Illustration : Essais d'iconographie : Actes du séminaire CNRS (GDR 712), Paris, 1993-1994*, par Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men (Paris : Klincksieck, 1999), 9-17
- , « La question de l'illustration », in *Histoires de la lecture. Un bilan de recherches*, par Roger Chartier (Paris : IMEC Editions, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1995), 229-47
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture* [*Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766)], traduit par Martin-Marie-Charles de Boudens Vanderbourg (Paris : A.-A. Renouard, 1802)
- Louvel, Liliane, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010)
- , *L'Œil du texte, texte et image dans la littérature de langue anglaise* (Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1998)
- , *Texte/image : Images à lire, textes à voir* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002)
- Mitchell, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago : University of Chicago Press, 1986)
- , *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago : University of Chicago Press, 1994)
- , *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago : The University of Chicago Press, 2005)
- Morizot, Jacques, *Interfaces : texte et image* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004)
- Nikolajeva, Maria, et Carole Scott, *How Picturebooks Work* (New York : Garland, 2000)
- Pantazzi, Sybille, « Author and Illustrator: Images in Confrontation », in *A History of Book Illustration: 29 Points of View*, édité par Bill Katz (Metuchen, N.J. ; London : The Scarecrow Press, 1994), 585-600
- Peyré, Yves, *Peinture et Poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000* (Paris : Gallimard, 2001)

7. La narration, la perception et la définition de la vérité

7.1. Éléments de narratologie

- Abrams, M.H., *A Glossary of Literary Terms*, 6^e éd. ([New York : Rinehart, 1957] Fort Worth : Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1993)
- Barthes, Roland, *L'Obvie et l'Obtus : Essais critiques III* (Paris : Éditions du Seuil, 1982)
- Demougin, Jacques, *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères*, nouv. éd. (Paris : Larousse, 1994)
- Genette, Gérard, *Figures III* (Paris : Éditions du Seuil, 1972)
- , *Seuils* (Paris : Éditions du Seuil, 1987)
- Kafalenos, Emma, *Narrative Causalities* (Columbus : Ohio State University Press, 2006)
- Kibédi Varga, Aron, *Discours, récit, image* (Bruxelles : P. Mardaga, 1989)
- Nyssen, Hubert, *Du texte au livre : les avatars du sens* (Paris : Nathan, 1993)
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris : Éditions du Seuil, 1976)
- Wolf, Werner, « Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and Its Applicability to the Visual Arts », *Word & Image* 19, n° 3 (2003) : 180-97

7.2. La perception et la définition de la vérité

- Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement* (Paris : J. Corti, [1943] 1987)
- , *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière* (Paris : J. Corti, [1942] 1985)
- Barbaras, Renaud, *La Perception : Essai sur le sensible* (Paris : J. Vrin, 2009)
- Bauer, Sébastien, et Pascal Engel, « Illusion », *Dictionnaire des concepts philosophiques* (Paris : Larousse, 2006)
- Blay, Michel, « Vérité », *Dictionnaire des concepts philosophiques* (Paris : Larousse, 2006)
- Boia, Lucian, *Pour une histoire de l'imaginaire* (Paris : Les Belles Lettres, 1998)
- Chauviré, Christiane, Louis Quéré, et Albert Ogien, éd., « Présentation », in *Dynamiques de l'erreur* (Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009), 9-18
- Classen, Constance, « The Witch's Senses », in *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, édité par David Howes (Oxford : Berg, 2005), 70-74
- , *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and across Cultures* (London : Routledge, 1993)
- Cléro, Jean-Pierre, *Théorie de la perception : De l'espace à l'émotion* (Paris : Presses universitaires de France, 2000)

- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass. : MIT Press, 1992)
- Descartes, René, *Méditations métaphysiques* [*Meditationes de Prima philosophia* (Paris, 1641)], édité par Florence Khodoss (Paris : Presses universitaires de France, 2010)
- Diderot, Denis, *Lettre sur les sourds et muets : à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (s. l. : 1751)
- , *Lettres sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (Paris : Garnier, 1749)
- Dokic, Jérôme, *Qu'est-ce que la perception* (Paris : J. Vrin, 2004)
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir : Naissance de la prison* (Paris : Gallimard, [1975] 1993)
- Francès, Robert, *La Perception*, 8^e éd. (Paris : Presses universitaires de France, 1963)
- Freud, Sigmund, *L'Avenir d'une illusion* [*Die Zukunft einer Illusion* (Leipzig, Wien und Zürich : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1927)] (Chicoutimi : J.-M. Tremblay, 2002)
- Gilman, Sander, « Touch, Sexuality and Disease », in *Medicine and the Five Senses*, édité par W.F. Bynum et Roy Porter (Cambridge : Cambridge University Press, 1993), 198-224
- Guibet Lafaye, Caroline, « Erreur », *Dictionnaire des concepts philosophiques* (Paris : Larousse, 2006)
- Julia, Didier, « Erreur », *Dictionnaire de la philosophie* (Paris : Larousse, 2011)
- Jütte, Robert, *A History of the Senses: From Antiquity to Cyberspace* (Cambridge : Polity, 2005)
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (Paris : Gallimard, 1945)
- Ogien, Albert, « Le non-lieu de l'erreur », in *Dynamiques de l'erreur*, édité par Christiane Chauviré, Louis Quéré, et Albert Ogien (Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009), 111-131
- Olsewska, Barbara, et Louis Quéré, « Erreurs pratiques, fautes et incongruités », in *Dynamiques de l'erreur*, édité par Christiane Chauviré, Louis Quéré, et Albert Ogien, (Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009), 167-205
- Parret, Herman, « L'Œil qui caresse : Pygmalion et l'expérience esthétique », in *Touch me, don't touch me: de toets als interface in de hedendaagse kunst*, édité par Claire van Damme, Patrick van Rossem, et Marijke van Eeckhaut (Gent : Academia Press, 2007), 17-44
- Platon, *Cratyle*, traduit par Catherine Dalimier (Paris : Flammarion, 1998)
- Quilliot, Roland, « La vérité », *Les grandes notions de la philosophie* (Paris : Ellipses, 2010)
- , *L'Illusion* (Paris : Presses universitaires de France, 1996)
- Rescher, Nicholas, *Error: On Our Predicament When Things Go Wrong* (Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2006)
- Rosset, Clément, *Le réel et son double : essai sur l'illusion* (Paris : Gallimard, 1993)

- Serres, Michel, *Les Cinq Sens* ([Paris : Grasset, 1985] Paris : Hachette Littératures, 1998)
- Smith, Mark M., *Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History* (Berkeley : University of California Press, 2007)
- Stewart, Susan, « Remembering the Senses », in *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, édité par David Howes (Oxford ; New York : Berg, 2005) , 59-69
- Wunenburger, Jean-Jacques, *L'Imaginaire* (Paris : Presses universitaires de France, 2003)