



HAL
open science

L'illustration ou le surgissement des intimités visuelles du texte poétique ?

Fanny Gillet

► **To cite this version:**

Fanny Gillet. L'illustration ou le surgissement des intimités visuelles du texte poétique?. Textes & Contextes, 2011, Discours autoritaires et résistances aux XXe et XXIe siècles, 6, <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=330>. halshs-00756550

HAL Id: halshs-00756550

<https://shs.hal.science/halshs-00756550v1>

Submitted on 23 Nov 2012

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.

L'illustration ou le surgissement des intimités visuelles du texte poétique ?

Fanny GILLET

PRAG La prépa des INP Toulouse-Labège, membre associé laboratoire CAS (EA 801), Université de Toulouse, 35 rue Denfert Rochereau, 31000 Toulouse, fanny.gillet [at] gmail.com

Est-il possible que les représentations visuelles d'un texte ne soient pas seulement transposition d'images et d'effets visuels présents dans la matière verbale, mais aussi jeu sur cette « zone de réserve de l'identité du texte », qui relève du non verbal et du non verbalisé ? En effet, même chez des poètes comme Keats et Tennyson, dont l'écriture est très souvent qualifiée de visuelle, il est des silences, des percées du secret ou de la suggestion. Or la façon dont les illustrateurs ont rendu compte de ce vide textuel semble être une piste pour comprendre ces zones intimes du texte et appréhender également la façon dont, comme toute lecture peut-être, la représentation cherche à combler le vide, à révéler le secret du texte. Jeu entre le creux et le plein, le rapport entre texte et illustration révèle une dynamique particulière : au caractère éminemment visuel et graphique que peut revêtir l'espace du non dit et de l'intime en poésie répond la matérialisation dans la représentation visuelle d'un indicible. Au blanc de la page ou au signe de ponctuation répond l'image offerte au spectateur. L'hypothèse serait alors que les intimités du texte peuvent prendre corps dans le visuel, l'illustration disant la suture et mettant au jour, peut-être au corps défendant du texte et du poète, l'intime. Nous voudrions interroger cette modalité de surgissement des intimités du texte dans le champ visuel.

Could visual representations of a text not only transpose the images and visual effects it contains but also play on what is left unsaid, on the non-verbal? For, even in the poetries of Keats and Tennyson, so often defined as "visual", there are zones of silence, secrecy and suggestion. The way illustrators accounted for textual voids seems to be an element enabling us to understand the intimacies of the text. We could indeed see how visual representations, as other forms of reading maybe, aim at filling this void, at disclosing the secrets of the text. The word and image relationship has an interesting dynamics: the very visual dimension of the unsaid in the poetic text is materialized in the visual representation of what is unspeakable. Blanks and punctuation marks are turned into an image given to the spectator's eye. Our hypothesis would therefore be that textual intimacies could take shape in illustration, as it shows the suture and reveals, maybe against the text and the poet's will, the intimate.

Intime ; illustration ; Préraphaélitisme ; Keats ; Tennyson

Dans l'éditorial du numéro d'*Autrement* intitulé *L'Intime, protégé, exhibé, dévoilé*, Nicole Czechowski (1986 : 9) souligne la difficulté de se consacrer à l'étude de l'intime : « entreprise périlleuse et délicate parce que c'est une valeur à laquelle nous sommes d'emblée attachés, sans vraiment savoir la définir. Nous touchons là à un domaine dont le charme réside précisément dans cette absence de définition, dans le flou, dans l'ambiguïté ». Il est dans l'intime cette part d'indéfinissable, d'incommunicable qui s'allie à la charge connotative d'une étymologie : superlatif d'*interior*, *intimus* désigne ce qu'il y a de plus profond. Les poésies de Keats et Tennyson se pensent du côté de l'intime : aller au plus profond des choses pour toucher au plus profond des âmes. Cela n'est peut-être pas totalement surprenant pour des

poètes du XIXe siècle si l'on se souvient du mot de Victor Hugo (1837 : 203) : « La poésie c'est ce qu'il y a d'intime dans tout ». Keats (1993 : 98) écrit à son ami J.H. Reynolds en février 1818 : « La poésie devrait être quelque chose de grand et d'effacé, une chose qui vous pénètre l'âme, en y provoquant l'étonnement ou l'émerveillement non pas pour elle-même mais pour le sujet qu'elle traite ». ¹ A la manière dont Jean Beauverd (1976 : 21) définit justement la poésie de Hugo dans *Problématique de l'intime*, « ...cette esthétique ne suppose pas une contemplation tournée vers le haut, ni une vision panoramique : par définition, elle s'oriente vers l'intérieur, le dedans de tout ».

Or c'est une écriture éminemment visuelle qui nous dépeint l'univers mental du poète □ dans l'*Ode to Psyche* de Keats et plus encore dans le *Palace of Art* de Tennyson □ ou l'intimité de ces beautés enfermées, mises au secret, Mariana, Isabella et autre Lady of Shalott, comme si l'élément visuel lui-même, tout en donnant à voir, pouvait participer de l'expression de l'intime. Dans le même article, Jean Beauverd (1976 : 19) souligne comment, au XIXe siècle, le déplacement vers l'intime est tout aussi présent en art que dans le domaine poétique, citant cette pensée de Gautier selon laquelle : « L'art n'a pas pour but de rendre la nature et s'en sert seulement comme moyen d'expression d'un idéal intime ». Les nombreuses illustrations ² qu'inspirèrent les poèmes des deux hommes auraient-elles alors une incidence sur l'intimité du texte ? La matérialisation visuelle impose-t-elle un dévoilement au texte qui, au désir d'extimation, peut parfois substituer le blanc ou le non-dit ? Cette pénétration de l'intimité peut-elle être, si l'on peut jouer sur les mots, intimation pour le lecteur/spectateur, interprétation du texte, à son corps défendant ? ³ Le récit que nous livre William Holman Hunt de son entrevue avec Tennyson montre chez ce dernier tout à la fois l'importance attachée à la souveraineté auctoriale et une résistance manifeste face à la propension qu'à l'œuvre visuelle à dévoiler, à pénétrer les interstices laissés par le poète. Le peintre réécrit pour nous ce dialogue dans son histoire du Préraphaélitisme (c'est Tennyson qui parle le premier) : « □ J'ai toujours éprouvé de l'intérêt pour vos □uvres peintes, et récemment les illustrations que vous avez faites de mes poèmes ont fortement retenu mon attention.

Après des considérations d'ordre général, il [Tennyson] déclara de manière abrupte :

□ Pourquoi avoir représenté la Lady of Shalott, dans votre illustration, les cheveux sauvagement agités comme sous l'effet d'une tornade ?

Quelque peu perplexe, je rétorquai que j'entendais indiquer le caractère surnaturel du sort qui s'abattait sur elle et sur sa transgression en bouleversant la quiétude de la chambre et de la dame elle-même ; ainsi, alors qu'elle savait le moment de la catastrophe arrivé, le spectateur pouvait également le comprendre.

□ Mais je n'ai pas dit que sa chevelure était soufflée de la sorte. [...] »

¹ « Poetry should be great & unobtrusive, a thing which enters into one's soul, and does not startle it or amaze it with itself but with its subject ». Keats (1970 : 61).

² Peut-être faut-il s'arrêter un instant sur le terme d'illustration, utilisé dans cet article tout autant comme référence aux travaux réalisés par les artistes pour des volumes illustrés que pour la mise en image dans des tableaux des mots du poète. C'est la notion d'éclairage mutuel qui retient notre attention, suivant la pensée d'Hubert Damisch (2000 : 4) : « Si illustration il y a, au sens étymologique du mot, pourquoi l'opération ne jouerait-elle pas dans les deux sens, l'image étant susceptible d'éclairer (latin *illustrare*) le texte autant que celui-ci l'éclaire elle-même ».

³ Nous empruntons à Jean-Gérard Lapacherie (2002 : 12) sa distinction entre « l'intime » et « l'extime » : « ...posons la double hypothèse de l'extimation et de l'intimation. Dans la première configuration, l'intimité projetée hors du sujet, vers l'extérieur, montrée ou exhibée, en quelque sorte, est traitée par le sujet qui écrit en objet étranger, comme si cet objet était situé hors de soi, dans un lieu le plus éloigné de soi. Dans la seconde, l'intimité [...] est forcée, comme on force la porte d'une chambre, par un ou des étrangers [...], au point d'être envahie de l'extérieur ».

Tennyson conclut qu'« un illustrateur ne devrait jamais ajouter quoi que ce soit à ce qu'il trouve dans le texte ». ⁴

Dans le détail pictural évoqué ici par Tennyson point déjà ce que la mise en image du poème crée comme tension quant au surgissement des intimités visuelles du texte. En effet, le caractère sensuel de la chevelure folle représentée par Hunt (et qui est encore plus manifeste dans l'œuvre peinte que dans l'illustration du « Moxon Tennyson » ⁵), implique une redéfinition des espaces des deux protagonistes et de leur relation. Dans la troisième partie du poème *The Lady of Shalott*, le seul contact entre la Dame et le chevalier relève de la synecdoque au vers 112 : « Elle vit le casque et le plumet ». ⁶ Dans le reste de cette partie marquée par l'arrivée de Lancelot, ils sont toujours séparés par les blancs qui isolent les strophes. Non seulement chez Hunt, la Dame est en contact avec Lancelot par le fil qui s'enroule autour de la lance du chevalier, mais elle semble même avoir hérité des « boucles noires comme le charbon » qui dans les vers 102 et 103 tombent en cascade du casque de l'homme : « Au-dessous de son casque flottaient / Ses boucles noires comme le charbon quand il chevauchait ». ⁷

Processus d'extimation ou d'intimation, le caractère matériel de l'image, à plus forte raison quand elle apparaît au plus près du texte, peut-il mettre à nu les « replis du cou et les recoins du corps » ⁸ du texte, ces intimités visuelles ? Nous voudrions essayer de rendre compte des effets qu'il peut y avoir sur la réception du poème lorsque les illustrateurs jouent sur les zones de réserve du texte poétique que sont la ponctuation, les ellipses et autres élisions.

1. Matérialiser l'intime : où tout est dit dans une ponctuation

Plus que les seuls blancs du texte, c'est ici à la ponctuation comme entre deux visible/scriptible que nous souhaitons nous intéresser : il semble en effet que certains signes cristallisent la tension entre secret, rétention d'une part et d'autre part désir de dévoilement, des recoins du corps (féminin) notamment.

1.1. Recoins du corps : le jeu sur l'interstice, entre secret et dévoilement

L'image préraphaélite est très intimement, si l'on peut dire, associée à l'image de la femme, sensuelle ou éthérée, et il n'est pas surprenant de constater l'intérêt pour les personnages féminins créés par Tennyson. Nous l'avons vu avec Hunt, l'absence de description précise de la Lady of Shalott (on sait seulement qu'elle s'allonge dans la barque « Étendue, enveloppée d'un blanc de neige » et qu'elle a, d'après Lancelot, « un joli visage ») ⁹ permet une interprétation qui n'est guère du goût du poète, mais s'insinue dans l'espace du texte.

⁴ Hunt (1913 : 94) : « I was always interested in your paintings, and lately your illustrations to my poems have strongly engaged my attention. After some general talk he [Tennyson] said abruptly, Why did you make the Lady of Shalott, in the illustration, with her hair wildly tossed about as if by a tornado? »

Rather perplexed, I replied that I had purposed to indicate the extra natural character of the curse that had fallen upon her disobedience by reversing the ordinary peace of the room and of the lady herself; that while she recognised that the moment of the catastrophe had come, the spectator might also understand it.

But I didn't say that her hair was blown about like that. []

Tennyson laid it down that « an illustrator ought never to add anything to what he finds in the text. »

⁵ La célèbre huile sur toile peinte entre 1886 et 1905, aujourd'hui au Wadsworth Atheneum de Hartford et dont une version antérieure, datée de 1857, est visible à la City Art Gallery de Manchester. L'édition surnommée « Moxon Tennyson » est l'édition illustrée de 1857 à laquelle participèrent nombre d'artistes, dont Hunt, Millais et Rossetti, et dont on peut consulter les illustrations sur le site Victorian Web.

⁶ « She saw the helmet and the plume », (Tennyson 1994 : 46).

⁷ « From underneath his helmet flow'd/His coal-black curls as on he rode », (Tennyson 1994 : 45).

⁸ Selon l'expression de Michela Marzano (2005 : 18).

⁹ « Lying, robed in snowy white »/« a lovely face », (Tennyson 1994 : 46-47).

Tennyson a par ailleurs le même type de grief quant à l'illustration de *The Beggar Maid* pour le « Moxon Tennyson ».

1.1.1. La ponctuation ouverte ou la matérialisation légitimée

A l'inverse *The Lady of Shalott*, *The Beggar Maid* offre au lecteur une beauté certes mystérieuse, mais qui est objet de tous les regards :

Elle avait les bras croisés sur la poitrine ;
Elle était plus belle que les mots ne peuvent le dire :
La jeune mendicante se présente, nu pieds
Devant le roi Cophetua.
Portant robe et couronne le roi descendit,
Pour aller à sa rencontre et la saluer ;
Il n'y a là rien d'étonnant, dirent les lords,
Elle est plus belle que le jour.

Comme brille la lune dans un ciel nuageux,
Dans son humble mise on la vit :
L'un vantait ses chevilles, l'autre ses yeux,
Un autre encore ses cheveux sombres et sa charmante façon.
Figure aussi douce, telle grâce angélique,
Il n'y avait jamais eu dans tout le pays :
Cophetua fit un royal serment :
« Cette jeune mendicante sera ma reine ! »¹⁰

La forme très courte du poème préserve le mystère de la jeune fille et de son destin, elle qui est faite reine en deux strophes, simple apparition, beauté inédite, dont nul ne connaît l'origine. La description physique de la jeune femme fonctionne par blasons, tant sa beauté relève de l'indicible : « Elle était plus belle que les mots ne peuvent le dire : ».

L'incommensurabilité au langage paraît contenue dans l'étrange boucle verbale du vers 7, écho du vers 2 par la rime : « Elle est plus belle que le jour. », nouvelle aporie à laquelle succèdent les blasons quelque peu éculés des Lords. Mais un signe de ponctuation paraît étrangement ouvrir une zone vierge, zone de réserve, au lecteur. Étonnant est en effet cet usage des deux points après un vers qui consacre l'impossibilité du dire, qui contrairement à d'autres signes fluctuant au gré des éditions apparaît depuis les premières éditions du poème¹¹. C'est peut-être cette béance en fin de vers — ouverture, interstice — qui permet à

¹⁰ Her arms across her breast she laid;
She was more fair than words can say:
Barefooted came the beggar maid
Before the king Cophetua.
In robe and crown the king stept down,
To meet and greet her on her way;
It is no wonder, said the lords,
She is more beautiful than day.

As shines the moon in clouded skies,
She in her poor attire was seen:
One praised her ankles, one her eyes,
One her dark hair and lovesome mien.
So sweet a face, such angel grace,
In all that land had never been:
Cophetua sware a royal oath:

« This beggar maid shall be my queen! » (Tennyson 1994 : 196)

¹¹ Si l'on ne peut ici affirmer avec certitude de quelle édition des poèmes de Tennyson Burne-Jones disposait, l'on peut toutefois remarquer que dans toutes les premières éditions (de 1832, 1842 et 1865) l'usage des deux points pour *The Beggar Maid* est toujours identique.

Burne-Jones d'élaborer son illustration peinte du poème, réalisée entre 1880 et 1884.¹² Alors que le poète paraissait n'avoir introduit un symbole de la féminité par la poitrine de la belle mendicante au premier vers que pour mieux le camoufler, dire la pudeur et l'intimité¹³, Burne-Jones répond par un autre procédé. « L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille ? », s'interroge Roland Barthes (1973 : 17) dans *Le plaisir du texte*. Dans le tableau de Burne-Jones, la partie supérieure de la robe de la jeune femme souligne sa pauvreté. Elle ressemble à deux bandes de tissus abîmées, simplement tenues par un petit lien de ficelle. L'ensemble peine à cacher sa poitrine, mais surtout laisse apparaître, dans l'interstice, un rectangle de peau nue. Celui-ci répond aux multiples rectangles architecturaux du tableau. Or, tous ces rectangles sont escamotés par des pièces de tissus, rideaux, qui dédoublent le symbolisme de la robe et font de la représentation un jeu de transparence et d'opacité, un plaisir de l'image en quelque sorte :

... c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition (Barthes 1973 : 17-18).

Le peintre joue de la symétrie avec cette fente de la robe : l'usage de la sensualité semble faire ressentir au spectateur la jouissance d'un caché/dévoilé, d'une présence/absence qui fait écho à son expérience de lecteur/spectateur qui ne peut jouir en même temps du texte et de l'illustration, l'un étant nécessairement *in absentia*. Or par le jeu de miroir et de symétrie des deux points, au deuxième vers de chaque strophe, ce balancement entre le dire et le voir : « Elle était plus belle que les mots ne peuvent le dire : », « Dans son humble mise on la vit : » s'ouvre à une telle matérialisation, qui garde pourtant trace du mystère de la beauté. Ces deux points pourraient ainsi presque légitimer l'image, gage pour elle de ne pas détruire la magie de l'indicible. Peut-être n'est-il pas totalement innocent que le tableau de Burne-Jones rappelle une autre de ses œuvres, achevée juste avant qu'il ne commence son interprétation de *The Beggar Maid*. Même format allongé, même importance des cadres architecturaux, même position ou presque de la jeune femme, même beauté jonesienne, il ne s'agit pas de l'apparition d'une beauté mystérieuse mais d'un tout autre mystère, celui de l'Annonciation.¹⁴ Ce parallèle entre la représentation de l'intimité physique, sensuelle et de l'intimité au divin, du mot du texte poétique et du Verbe traduit deux ambitions du Préraphaélitisme¹⁵ : mettre en image le corps et l'âme. Faire surgir le mystère dans l'image, comme Burne-Jones ici. Mais lorsque la ponctuation indique la clôture, interdit l'accès comment l'image peut-elle éclore ?

1.1.2. La parenthèse : protection violée ou voyeurisme textuel révélé ?

Nicole Czechowski (1986 : 9) écrit : « ... il [l'intime] se traduit toujours en termes spatiaux : le plus profond, l'intérieur, l'entre-deux, la frontière entre soi et le monde... Proximité et distance, espace à préserver. L'idée du viol revient constamment ». *A Dream of Fair Women* de Tennyson semble bien emmener son lecteur dans un espace à préserver. D'abord, il s'agit d'un rêve que fait le narrateur, à la suite de sa lecture de *The Legend of Good Women* de

¹² *King Cophetua and the Beggar Maid*, Edward Burne-Jones, 1880-84, huile sur toile, 290 x 136 cm, Tate Gallery, Londres, consultable sur le site Victorian Web.

¹³ En 1875, l'illustration photographique de Julia Margaret Cameron intitulée *King Cophetua and the beggar maid* reprend exactement la posture de la jeune femme du poème.

¹⁴ *The Annunciation*, Edward Burne-Jones, 1876-79, huile sur toile, 205 x 104 cm, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight, consultable sur le site Victorian Web.

¹⁵ Le parallèle est d'autant plus révélateur que sensualité et symbolisme religieux se mêlent souvent dans ce que Danielle Bruckmuller-Genlot appelle des « annonces sécularisées », la *Mariana* de Millais par exemple (1993 : 205).

Chaucer. Premier cercle mental et intime dans lequel nous pénétrons, il est très tôt doublé d'un espace hautement symbolique : la forêt profonde : « Enfin, je crus m'être aventuré au loin / Dans un bois ancien ».¹⁶ Au fil de ce périple onirique, il y rencontre des figures féminines, mythiques et historiques, qui lui narrent leur destin tragique. Selon Christopher Ricks (1972 : 95), le thème central peut se résumer ainsi : « les enchevêtrements de sacrifice de soi, de sacrifice, de martyre et de suicide □ dans les histoires d'Iphigénie, de la fille de Jephthé et de Cléopâtre ».¹⁷ Ni le texte de Tennyson, ni l'illustration fournie par Millais pour le « Moxon Tennyson » ne rencontrent de succès critique ; ils ne sont pourtant pas sans intérêt pour notre propos. La gravure évoque une strophe bien précise du poème. Alors que Cléopâtre narre son courageux suicide au narrateur, elle s'écrie : « regarde ici ! » :

(Alors elle déchira sa robe, et la moitié
De sa poitrine, pareille à de l'argent poli
Elle découvrit. Puis elle pointa son doigt avec un rire,
Montrant la morsure de l'aspic.)¹⁸

Ici, le texte exprime □extime, expose □l'intime de la chair nue, de la blessure fatale de manière très visuelle et l'on peut penser qu'il n'y a rien que l'illustrateur puisse dévoiler. Le regard ne peut se détourner de la chair dénudée : le verbe *pointer* appelle dans l'illustration l'index pointé de la femme qui nous regarde. Dans « L'art du geste à la Renaissance », André Chastel étudie le « geste d'admonition »¹⁹ : « l'index désigne l'objet et le regard de « l'admoniteur » vient chercher celui du spectateur » (Chastel 2001 : 36). Le doigt de Cléopâtre conduit donc le regard sur le vêtement ouvert où nous découvrons la morsure chez Tennyson, faite tache sombre chez Millais, entre sensualité morbide et représentation du stigmatisme de la martyre. Mais un élément crée tout de même l'écart et rend l'illustration problématique : celle-ci est reproduite non à la suite de cette strophe de Tennyson, ou en regard, mais juste avant le poème. Or chez Tennyson, il faut attendre d'avoir pénétré le rêve, la forêt puis la parenthèse pour accéder à la révélation de la chair et du stigmatisme. « Proximité et distance » : d'un phénomène d'extimation (l'image porte hors de la sphère du texte le détail intime) il y a presque une intimation au voyeurisme. « Quelque chose change dans l'économie du tableau lorsqu'un personnage tend l'index et désigne impérativement quelque chose » (Chastel 2001 : 62). Du tableau et du texte ici. Est-ce alors l'illustration qui nous donne l'impression que cette parenthèse (dont la forme est reprise dans la forme de l'embrasement, l'interstice de tissu, une fois encore) est didascalie, que le poète met en scène l'intime qu'il paraissait d'abord cacher dans une parenthèse protectrice ? Les ponctuations entre « regarde ici » et la blessure (: ! , □ (,) sont-elles distanciatrices □ l'illustration viole alors le secret de la narration □ ou signes visuels fléchant, intimant le voyeurisme, que l'illustration révèle seulement ? L'ambiguïté demeure.

1.2. Le tiret ou la pause ambiguë

Si Millais est plus fidèle aux mots du poète que Burne-Jones, il semble que ce soit bien son □uvre qui ébranle l'intimité du texte, ce qui explique notre parcours du signe de ponctuation ouvert au signe fermé. Surgit alors l'ambiguïté plus forte encore du tiret : qu'il trouve l'espace du vers ou soit placé à la fin, il se pose en signe visuel très fort, attire l'œil du lecteur, hésitant toujours entre ellipse, pause, séparation et suture. Signe de ponctuation très courant chez

¹⁶ « At last methought that I had wander'd far / In an old wood » (Tennyson 1994 : 88)

¹⁷ « the entanglements of self-sacrifice, sacrifice, martyrdom and suicide □ in the stories of Iphigenia, Jephtha's daughter, and Cleopatra ».

¹⁸ (With that she tore her robe apart, and half
The polish'd argent of her breast to sight
Laid bare. Thereto she pointed with a laugh,
Showing the aspick's bite.) (Tennyson 1994 : 91)

¹⁹ L'index pointé en art est selon lui un grand classique de l'art visuel, et ce depuis l'Antiquité.

Keats, et à moindre échelle Tennyson, il va nous emmener au cœur d'une intimité textuelle, mais aussi peut-être auctoriale plus troublante.

1.2.1. Le tirt ou l'ambiguïté sexuelle du chevalier

L'attachement de Tennyson et des Préraphaélites aux légendes arthuriennes reflète l'engouement de leurs contemporains. Les artistes de la seconde génération de Préraphaélites, Burne-Jones et Morris en tête, étudient la littérature médiévale avec passion dès leurs débuts. Le premier écrit : « Souviens-toi, je suis déterminé à créer notre Confrérie. Apprends Sir Galahad [le poème de Tennyson] par cœur. Il sera le patron de notre Ordre » (Prettejohn 2000 : 99).²⁰ Burne-Jones place ainsi le nouvel «ordre» esthétique fondé avec William Morris «idéal de camaraderie masculine, à l'image de la Table Ronde «sous le signe tutélaire de Galahad. Et lorsque le chevalier vierge apparaît dans son «uvre sous la forme d'un dessin à l'encre daté de 1858²¹, il paraît donc assez naturel de mettre en parallèle le dessin et le poème de Tennyson.

Comme dans l'illustration de Rossetti pour le « Moxon Tennyson », le noir et blanc sert la comparaison avec le chevalier pur du texte de Tennyson. Chez Burne-Jones, la coupure de l'espace par la lance, qui rappelle presque une section héraldique, pourrait de prime abord flécher la sexualité affirmée du personnage. Pourtant, selon Elizabeth Prettejohn :

Bien que vêtu d'une armure, portant une longue lance et chevauchant un cheval de guerre, ce Sir Galahad ne fait pas montre d'une masculinité active et vigoureuse. Son visage et ses cheveux sont féminisés, et son air abattu suggère la passivité ou le repli sur soi plus que l'action masculine, en dépit de son attirail guerrier.²²
(Prettejohn 2000 : 99)

Ainsi, l'armement ne semble qu'un déguisement inapproprié, un faux-semblant en quelque sorte ; tout l'inverse, a priori de ce qu'il représente dès les premiers vers de Tennyson, où le chevalier vante sa puissance guerrière :

Ma fidèle lame fend le casque des hommes,
Ma robuste lance s'enfonce sans trembler,
Ma force est pareille à la force de dix,
Car mon cœur est pur²³.

La masculinité, la force physique (certes liée à la puissance spirituelle) est omniprésente dans la strophe. La dureté sonore du second vers, où il est fait mention de la lance, semble suggérer au lecteur/spectateur que Tennyson et Burne-Jones livrent les deux facettes du personnage, et que la même lance, arme de combat chez le poète, attribut presque décoratif chez le peintre, fend aussi l'espace qui existe entre texte et image, les séparant un peu plus. Mais il est un trait, qui comme la lance arrête le regard dans le texte. Il est le seul tirt du texte : « Chevalier chaste «à moi est donné »²⁴. L'image du chevalier chaste suivi de ce tirt qui l'isole visuellement est troublante face au dessin de Burne-Jones. *Maiden* en anglais, en tant qu'adjectif, s'applique plus généralement à une femme, peut-être sous l'influence du substantif, par ailleurs utilisé dans le poème²⁵. Galahad est-il alors une vierge et un chevalier,

²⁰ « Remember, I have set my heart on our founding a Brotherhood. Learn [Tennyson's poem] Sir Galahad by heart. He is to be the patron of our Order ».

²¹ *Sir Galahad*, Edward Burne-Jones, 1858, encre noire sur vélin, 16 x 19 cm, Fogg Art Museum, Harvard, consultable dans *The Art of the Pre-Raphaelites* (Prettejohn 2000 : 216).

²² Although he is clad in armour and carries a long lance astride a warhorse, this Sir Galahad does not display vigorous, active masculinity. His face and hair are feminised, and his downcast expression suggests passivity or self-absorption rather than masculine action, despite his warlike accoutrements.

²³ My good blade carves the casques of men,

My tough lance thrusteth sure,

My strength is as the strength of ten,

Because my heart is pure. (Tennyson 1994 : 181)

²⁴ « A maiden knight «to me is given », Tennyson (1994 : 181).

²⁵ « I never felt the kiss of love/Nor maiden's hand in mine », Tennyson (1994 : 181).

a maiden and a knight, résurgence du mythe de l'androgynie chez cet être parfait, l'idéal médiéval, l'Élu censé conquérir le Graal ? Le tiret, pourtant, silence troublant du texte pourrait également dire ce que certains critiques ont essayé, avec plus ou moins de succès, de démontrer, à savoir les penchants homosexuels refoulés de Tennyson envers Arthur Hallam, son ami de Cambridge (les « Apôtres de Cambridge » rappelant l'ordre idéal de Burne-Jones) disparu à 22 ans et pour lequel il écrit *In Memoriam*. L'ambiguïté du tiret est tout à la fois qu'il crée une pause visuelle et qu'il ressemble ici à une ellipse, un trait tiré sur la vérité intime d'un poète au rigorisme moral tel qu'il s'interdirait d'aller plus avant dans la verbalisation de ce penchant.

1.2.2. Un exemple de tiret keatsien

Si le tiret comme la lance laissent en suspens l'interprétation, voire la refuse et la barre dans l'exemple que nous venons d'analyser, lorsqu'il est utilisé de manière répétée, c'est parfois un texte entier dont l'interprétation peut se trouver ouverte par ces trous, ces espaces laissés dans le texte. De Tennyson, nous remontons vers Keats, dont l'usage très caractéristique du tiret, dans les poèmes comme dans la correspondance, paraît plus encore traduire la conscience d'un jeu entre l'intime et l'extime, d'où cette entorse à la chronologie. Il s'agit ici d'un détour par le poème en soi, car les mises en image de *The Eve of St Agnes*, plus qu'elles ne s'appuient sur l'usage de la ponctuation participent des lectures multiples du poème, des très grandes différences dans le traitement de la relation entre Porphyro et Madeline dans la critique²⁶. L'écart interprétatif est particulièrement remarquable dans la scène où Porphyro rejoint Madeline dans sa chambre. De ces vers tronqués par les tirets naissent les plus antithétiques des lectures, de la rencontre fusionnelle des amants au viol (on y revient). L'ambiguïté tient à la valeur accordée à ce signe qui sans cesse vient se placer entre la femme plongée dans un sommeil étonnement profond (« la tièdure des pavots du sommeil », Keats 1988 : 319) et l'amant²⁷. D'abord il l'espionne : « Et glisse un regard entre les courtines » comme elle dort profondément²⁸. « And 'tween the curtains peeped, where, lo! how fast she slept » (Keats 1988 : 320). Puis au moment où il la réveille, la fréquence des tirets s'accroît :

S'éveillant, il saisit le luth de Madeline,
 Du creux sonore en tire les plus tendres accords,
 Jouant une romance ancienne qui s'est tue
 Depuis longtemps « La Belle Dame Sans Merci »,
 Comme on dit en Provence. Tout près de son oreille
 La mélodie résonne « troublée elle gémit ;
 Il s'arrête « elle respire plus vite » et soudain
 Ses yeux bleus effrayés, grands ouverts, resplendent :
 Il tombe à genoux, pâle ainsi qu'une statue sculptée en pierre lisse. (Keats 2000 : 343)²⁹

²⁶ Peut-être n'est-il pas anodin que Jack Stillinger choisisse précisément ce poème pour illustrer la théorie selon laquelle le caractère inépuisable et complexe d'une œuvre en explique le caractère canonique. (Stillinger 1999).

²⁷ L'on emprunte à Robert Ellrodt sa traduction pour les passages de Keats (2000), tout en gardant l'usage du tiret, qui disparaît souvent en français pour mieux illustrer notre propos.

²⁸ « And 'tween the curtains peeped, where, lo! how fast she slept », (Keats 1988 : 320)

²⁹ Awakening up, he took her hollow lute,
 Tumultuous, and, in chords that tenderest be,
 He play'd an ancient ditty, long since mute,
 In Provence called, « La belle dame sans mercy »,
 Close to her ear touching the melody;
 Wherewith disturbed, she utter'd a soft moan:
 He ceased « she panted quick » and suddenly
 Her blue affrayed eyes wide open shone:
 Upon his knees he sank, pale as smooth-sculptured stone. (Keats 1988 : 321)

Ce réveil halluciné de Madeline (qui semble encore dans son rêve au vers suivant) est entrecoupé de tirets et la compréhension temporelle et spatiale pour le lecteur se brouille. Faut-il y lire un lien fusionnel ou une distance que Madeline tente de conserver entre eux, avant les vers mystérieux : « Il se glisse en son rêve, s'y fond, comme une rose / Mélange son odeur à celle des violettes □ Union délicieuse » (Keats 2000 : 344)³⁰ ? L'on voit ici comment le temps et l'espace sont troublés par ces blancs du texte, ellipses qui paraissent corroborer la syncope de la jeune femme, telle que la présente Catherine Clément (1990 : 11-12) :

Quand elles reviennent à elles leur premier mot sera « Où suis-je ? » Et puisque l'on est revenu à soi personne ne songe à demander où l'on était passé. La vraie question serait plutôt « où étais-je ? »

Mais non, au retour, après la syncope c'est le monde réel qui, subitement, semble étranger ». L'étrangeté du monde au réveil de Madeline, effet de syncope, qui se double d'une syncope poétique (*sculptured stone*), nous laisse face à ces entre-deux, et jamais le lecteur n'est sûr dans le reste du poème de la limite entre la vision onirique et la réalité. Mais bientôt l'image elle aussi joue de la syncope, du suspens et de la condensation temporelle et spatiale pour tenter d'exprimer l'intime poétique.

2. L'art de la syncope et les transgressions narratives des illustrations

Les illustrations peintes qu'inspire le poème de Keats intitulé *Isabella; or, the Pot of Basil* transgressent en effet la narration pour mieux pénétrer la tragédie de ces amants maudits d'un conte de Boccace, Isabella et Lorenzo. Peut-être cette transgression tient-elle à l'ouverture du poème, *in medias res* (ou *in medias amor*), maladie d'amour brusque qui emporte les amants :

La charmante Isabelle, la naïve Isabelle !
Lorenzo, pèlerin novice de l'Amour !
Tous deux ne pouvaient vivre dans un même logis
Sans quelque émoi du cœur, sans être atteints d'un mal,
Ni à table s'asseoir, sans ressentir combien
Leur plaisait d'être assis l'un à côté de l'autre ;
Ils ne pouvaient, pour sûr, sous un même toit
Sans rêver l'un de l'autre et pleurer dans la nuit. (Keats 2000 : 207)³¹

Car comme l'explique Catherine Clément (1990 : 280), dont le travail sur la syncope est ici base de notre réflexion : « En Inde, l'intimité s'obtient dans l'ordre, avec le temps ; chez nous, le coup de foudre provoque une intimité par effraction ; c'est un violent désordre et une sortie hors du temps ». C'est peut-être ce « hors temps » qui inviterait l'image à la déconstruction de la temporalité du texte.

2.1. La violation du temps du couple

Une figure poétique, plus particulièrement, peut-être. Catherine Clément (1990 : 17), toujours, écrit : « La syncope fait vite, accélère, on dirait qu'elle est mue par la paresse. En métrique, c'est d'enjambement qu'il est question. Le vers s'arrête, un pied en l'air, et se reporte au vers suivant : l'on a franchi un pas, retenu le temps. Mais on anticipe aussi ». Si les deux premiers vers du texte de Keats sont fermement clos par les deux exclamations, viennent ensuite les

³⁰ « Into her dream he melted, as the rose / Blendeth its odour with the violet □ Solution sweet » (Keats 1988 : 322)

³¹ Fair Isabel, poor simple Isabel!
Lorenzo, a young palmer in Love's eye!
They could not in the self-same mansion dwell
Without some stir of heart, some malady;
They could not sit at meals but feel how well
It soothed each to be the other by; (Keats 1988 : 239)

enjambements et l'effet de déséquilibre presque physique du vers, « le pied en l'air », traduit le double mouvement de retenue et d'anticipation : il englobe le blanc textuel dans une brève suspension, avant de chuter sur le vers suivant. Tout au long de ce premier acte qui décrit les premiers temps de l'émoi amoureux, les vers sont ainsi rythmés par les enjambements jusqu'à créer une étrange pulsation, lorsque Lorenzo peine à exprimer sa flamme : « ... mais, étouffant sa voix, / Le flot rouge, en palpitant, le paralysait » (Keats 2000 : 211)³² : l'image du flot qui cause l'étouffement et le reflux (et non l'écoulement, le flux) traduit l'hésitation temporelle de la syncope. Le tableau de Millais sur le sujet keatsien³³ vient résonner, du moins pour l'amateur d'art préraphaélite, avec la citation : car comment ne pas voir dans la jambe du personnage à gauche de la table de banquet ce « pied en l'air » ? L'audacieuse composition du tableau montre en effet la jambe lancée du frère d'Isabella, agressivement pointée vers le couple. A cela s'ajoute la position de la chaise en équilibre sur deux pieds. Le tableau illustre bien l'enjambement des vers 3 et 4. L'enjambement textuel joint deux vers par le blanc du texte, zone neutre (suspens et liaison), tout comme la jambe relie deux espaces et passe devant la table, espace neutre à qui elle emprunte sa couleur blanche. Mais le peintre anticipe très nettement sur la narration. La transgression physique, puisque la jambe pénètre l'espace des amants et se double d'une transgression temporelle, condensation de l'histoire qui fait voler en éclat la protection de 13 strophes, espace intime des amants dans le texte (avant la découverte de leur idylle). Le tableau précipite le spectateur dans la tragédie, d'autant que c'est précisément dans l'enjambement concret des frères que l'acte de meurtre se devine dans le texte, bien plus avant :

Donc, par un beau matin, alors qu'il se penchait
 Dans le soleil levant par-dessus la clôture
 Du jardin en terrasse, ils se dirigent vers lui
 Leur pas dans la rosée (Keats 2000 : 221)³⁴

Enjambement stylistique et concret, effet d'éliision avec « o'er » : le viol de l'espace privé est bien un élément du texte mais l'artiste, en développant l'enjambement de la scène de banquet, déconstruit plus que ce que le hors-temps intime n'invitait à faire : il déconstruit l'espace amoureux, condamne l'idylle naissante, malgré l'effet de suspension du geste du frère.

2.2. Perdre une syllabe, perdre le temps, perdre connaissance, perdre l'esprit

Le tableau, lorsqu'il joue de la syncope, de la condensation narrative, est-il alors nécessairement du côté d'un dévoilement, d'une trahison du secret puisqu'il cherche, comme l'expliquait Holman Hunt, à faire comprendre la storia au lecteur ? Peut-il conserver trace de ce « prodigieux court-circuit » de la syllabe perdue ? John Melhuish Strudwick, l'un des plus fidèles disciples de Burne-Jones, représente en 1879 Isabella alors qu'elle découvre un piédestal vide³⁵. Par la fenêtre à gauche de sa tête, deux hommes emportent un pot de basilic. Dans le poème, Isabella a enterré dans un pot de basilic la tête de son amant et passe tout son

³² « ... but still the ruddy tide/Stifled his voice, and pulsed resolve away », (Keats 1988 : 240).

³³ *Lorenzo and Isabella*, John Everett Millais, 1849, huile sur toile, 103 x 143cm, Walker Art Gallery, Liverpool, consultable sur le site Victorian Web. Il s'agit de la première toile, en 1849, sur laquelle figure le sigle PRB.

³⁴ So on a pleasant morning, as he leant

Into the sun-rise, o'er the balustrade
 Of the garden-terrace, towards him they bent
 Their footing through the dews; (Keats 1988 : 244-45)

³⁵ *Isabella*, John Melhuish Strudwick, 1879, tempera sur toile, 99 x 58cm, De Morgan Foundation, Londres, consultable dans *The Pre-Raphaelites* (Hardin 1996 : 118).

temps auprès de cette étrange relique d'un amour tragiquement perdu³⁶. Surpris de voir leur sœur choyer le pot, ses frères et assassins de Lorenzo donc s'en emparent avant de découvrir la tête en décomposition qu'il cache et de s'enfuir. Le peintre unit en une même image le vol et la découverte de celui-ci. Le cadre de la fenêtre encadre la tête et le haut du corps d'Isabella, la fenêtre présente le vol. Elle lie donc l'action des frères au malheur de la jeune femme et attire l'œil sur l'émotion de la figure centrale. Qu'en est-il de ce moment dans le texte ?

Cependant ils parvinrent à dérober le pot
Et à l'examiner dans un endroit secret ;
En l'objet infect, verdâtre et livide, pourtant
Ils reconnurent le visage de Lorenzo.
Ils avaient la sanction de leur assassinat.
Aussi s'enfuirent-ils de Florence sur l'heure.
Pour jamais n'y revenir. Les voilà partis,
Avec du sang sur leur tête, voués à l'exil.

Ô Mélancolie, détourne à présent les yeux !
Ô Musique, Musique, exhale un souffle triste !
Ô Echo, Echo, attends aux îles léthéennes
Un autre jour pour soupirer, oh! Soupirer !
Esprits de deuil, ne chantez pas votre complainte!
Isabelle, la douce Isabelle, va mourir
D'une mort solitaire et comme inachevée
Maintenant qu'on lui a pris son cher Basilic.

Ses regards implorants à des objets sans vie
Amoureusement réclament la fleur perdue ;
Avec un tremblement mélodieux dans les cordes
De sa voix désolée elle lance souvent
Un appel au pèlerin errant, demandant
Où est son Basilic et pourquoi donc, loin d'elle,
On l'a caché, car, disait-elle, « il est cruel
De m'avoir dérobé mon pot de Basilic ». (Keats 2000 : 247)³⁷

³⁶ C'est cette dévotion que représente d'ailleurs William Holman Hunt dans le tableau le plus célèbre inspiré du poème, *Isabella and the Pot of Basil*, William Holman Hunt, 1867, huile sur toile, 185 x 113cm, Laying Art Gallery, Newcastle, consultable sur le site Victorian Web.

³⁷ Yet they contrived to steal the basil-pot,
And to examine it in secret place:
The thing was vile with green and livid spot,
And yet they knew it was Lorenzo's face:
The guerdon of their murder they had got,
And so left Florence in a moment's space,
Never to turn again. Away they went,
With blood upon their heads, to banishment.

O Melancholy, turn thine eyes away!
O Music, Music, breathe despondingly!
O Echo, Echo, on some other day,
From isles Lethean, sigh to us O sigh
Spirits of grief, sing not your Well-a-way!
For Isabel, sweet Isabel, will die
Will die a death too lone and incomplete,
Now they have taken away her basil sweet.

Piteous she looked on dead and senseless things,
Asking for her lost basil amorously:
And with melodious chuckle in the strings
Of her lorn voice, she oftentimes would cry

Le tableau de Strudwick nous renvoie à une ellipse du texte, qui d'un vers syncopé (« *O sigh* ») esquissait ces esprits allégoriques du chagrin, éclipsant l'image d'Isabella, puisque Keats ne décrit pas la découverte du vol, mais ses conséquences. Or ne peut-on voir dans la figure du tableau une transposition de la syncope poétique par une forme de syncope physique, une absence d'Isabella ? L'attitude ainsi présentée paraît bien celle d'une figure choquée, affligée : la tête se penche vers le pot, une main se pose sur un meuble, comme pour prévenir une défaillance, l'autre va vers le cœur, le regard est absent. « A l'origine, il y a du choc, du retranchement : on y perd, mais nul ne dit ce qu'on y gagne. » (Clément 1990 : 12) Ce regard vide ne dit pas où est le personnage dans la syncope, pas plus que le texte qui substitue au moment du vol l'injonction faite à la figure allégorique de la Mélancolie de détourner le regard. Le tableau condense le temps mais garde en son sein la béance du regard, et dans le texte ensuite, c'est bien la perte qui envahit jusqu'à la lettre. Et cela commence par la syncope du regard : *look'd* : perte pour le lecteur/spectateur qui ne peut pénétrer ce regard, perte du pot de basilic pour l'héroïne. Suivent *senseless* puis les enjambements, qui semblent précipiter Isabella dans la folie, et enfin d'autres élisions « *Twas his, 'tis*. C'est dans l'expression syncopée de cette intime souffrance que vide textuel et visuel semblent finalement se rapprocher.

« Un illustrateur ne devrait jamais ajouter quoi que ce soit à ce qu'il trouve dans le texte ». Telle était la phrase de Tennyson qui ouvrait notre réflexion. Après cette plongée dans l'intime, le lecteur/spectateur constate « peut-être non sans un certain plaisir » la transgression des illustrateurs. Acte de lecture, les illustrations ne comblent pourtant pas les zones de réserve des textes poétiques de mots, à la manière d'une interprétation classique. Signes de ponctuation, blancs laissés entre les vers et les strophes, syllabes manquantes de la syncope, elles sont réponses visuelles à ces éléments de visualité, non plus manifeste (mots « pigments », dont parle George H. Ford)³⁸ mais en retrait dans le poème. Elles nous conduisent, voire parfois nous intiment d'aller dans ces zones de l'intime hors temps, hors espace où nous devons parfois nous accommoder d'une éventuelle qualité de voyeur dans cette « [e]xpérience d'insularisation fondamentale et d'encellulement nidificateur dans lequel le sujet s'enracine et s'enferme, l'intimité se définit par conséquent par une véritable mise entre parenthèses temporelle et spatiale de l'individu » (Ibrahim-Lamrous, Lila/Muller, Severyne 2005 : 9). Le couple texte/image ainsi formé autour des intimités n'est-il pas également mise entre parenthèses dans notre expérience de lecture ?

Références

- Barthes, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil.
- Beauverd, Jean (1976). « Problématique de l'intime », in : Molho, Raphaël/Reboul, Pierre, Eds. *Intime, intimité, intimisme*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 15-46.
- Bruckmuller-Genlot, Danielle (1993) « La Donna Della Finestra : « Half-sick of shadows » », in : *Q/W/E/R/T/Y*, Pau : Publications de l'Université de Pau, 197-211.
- Chastel, André (2001). *Le Geste dans l'art*. Paris : Liana Lévi.
- Clément, Catherine (1990). *La Syncope, Philosophie du ravissement*. Paris : Grasset & Fasquelle.
- Czechowski, Nicole (1983). « L'intime, protégé, dévoilé, exhibé », in : *Autrement*, 81, 9-11.

After the pilgrim in his wanderings,

To ask him where her basil was; and why

'Twas hid from her: 'For cruel 'tis,' said she,

'To steal my basil-pot away from me.' (Keats 1988 : 254)

³⁸ « Both Keats and Tennyson attempted to make words serve the function of pigments », selon Ford (1944 :36).

- Damisch, Hubert (2000). « La peinture prise au mot ». Préface à Schapiro, Meyer. *Les Mots et les Images*. Paris : Macula.
- Ford, George H (1994). *Keats and the Victorians: A Study of His Influence and Rise to Fame, 1821-1885*. New Haven : Yale University Press.
- Hardin, Terri (1996). *The Pre-Raphaelites*. New-York: Todtri.
- Holman Hunt, William (1913). *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*. vol 2. London : Chapman & Hall.
- Hugo, Victor (1837). *Œuvres : Tome Second*. Bruxelles : Méline, Cans.
- Ibrahim-Lamrous, Lila /Muller, Severyne, Eds (2005). *L'Intimité*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Keats, John (1970). *Selected Letters*. Gittings, Robert, Ed. Oxford : Oxford University Press.
- Keats, John (1988). *The Complete Poems*. Barnard, John, Ed. Harmondsworth : Penguin Books.
- Keats, John (1993). *Lettres*. Davreu, Robert, Trad. Paris : Belin.
- Keats, John (2000). *Poèmes*. Ellrodt, Robert, Trad. Paris : Imprimerie nationale.
- La Cassagnère, Christian (2008). *John Keats, les terres perdues*. Croissy-Beaubourg : Aden.
- Lapacherie, Jean-Gérard (2002). « Du procès d'intimité », in : Mura-Brunel, Aline, Ed. *L'Intime, l'extime*. Amsterdam : Rodopi, 11-21.
- Marzano, Michela (2005). « L'Intimité à l'épreuve du récit : de la transparence au questionnement », in : Ibrahim-Lamrous, Lila /Muller, Severyne, Eds. *L'Intimité*. Clermont-Ferrand : PU Blaise Pascal, 17-29.
- Prettejohn Elizabeth (2000). *The Art of the Pre-Raphaelites*. London : Tate Gallery.
- Ricks, Christopher (1972). *Tennyson*. New York : Macmillan.
- Stanley, Allen (2003). *Pre-Raphaelite Vision: truth to nature*. London : Tate Publishing.
- Stillinger, Jack, (1999). *Reading The Eve of St Agnes: The Multiples of Complex Literary Transaction*. Oxford : Oxford University Press.
- Tennyson, Alfred (1832). *Poems*. London : Edward Moxon.
- Tennyson, Alfred (1857). *Poems, with illustrations by Millais, Stanfield, Creswick, Mulready, Horsley, etc*. London : Edward Moxon.
- Tennyson, Alfred (1865). *A Selection From The Works Of Alfred Tennyson*. London : Edward Moxon.
- Tennyson, Alfred (1994). *The Collected Poems*. Ware : Wordsworth Editions.
- The Victorian Web*. Document électronique consultable à <http://www.victorianweb.org>. Page consultée le 20 novembre 2011.
- Townsend, Joyce (2004). *Pre-Raphaelite Painting Techniques*. London: Tate Publishing.
- Wootton, Sarah (2006). *Consuming Keats: Nineteenth-Century Representations in Art and Literature*. New-York: Palgrave Macmillan.