



GRAAT On-Line issue #5.2 October 2009

**Les représentations du corps féminin dans *Idylls of the King*
de Lord Alfred Tennyson**

Virginie Thomas
Université Stendhal – Grenoble 3

Lord Alfred Tennyson, l'une des principales figures littéraires de la période victorienne, qui reçut le titre de poète lauréat, se pencha à plusieurs reprises sur les légendes arthuriennes par le biais de six textes écrits entre 1833 et 1889 : « The Lady of Shalott », dont la première version fut écrite en 1833 et la deuxième en 1842, « Le Morte d'Arthur » (1842), « Sir Galahad » (1842), « Sir Launcelot and Queen Guinevere » (1842), « Merlin and the Gleam » (1889) et, bien sûr, *Idylls of the King* (1859-1885), chef d'œuvre arthurien de Tennyson et synthèse de tous ses écrits antérieurs au sujet de la matière de Bretagne. Tous ces textes témoignent de l'appartenance de l'auteur au Renouveau Arthurien, mouvement initié à la fin du XVIII^e qui visait à remettre au goût du jour les textes arthuriens médiévaux et, tout particulièrement, *Le Morte D'Arthur* de Thomas Malory.

L'œuvre arthurienne de Tennyson, et celles de nombreux autres auteurs des époques romantique et victorienne qui s'intéressèrent la matière de Bretagne, s'inscrit donc dans une relation intertextuelle avec des hypotextes médiévaux célébrant la morale courtoise qui faisait du corps un lieu de désir et un moteur d'action et d'élévation chevaleresque. En effet, les femmes, telle qu'elles apparaissent dans les œuvres de Chrétien de Troyes et de Thomas Malory pour ne citer que les plus célèbres, incarnent très souvent la Domna, c'est-à-dire la femme du seigneur, inaccessible car mariée, qui inspire le chevalier et l'invite à se dépasser. Cette fonction évoque la définition de

l'amour courtois par Jacques Lacan dans *L'Éthique de la psychanalyse* en tant que forme de sublimation de la pulsion sexuelle : la femme passe du statut d'objet « à la dignité de la Chose » ¹. Le corps de la femme médiévale, tout au moins tel qu'il apparaît en littérature, était donc un formidable aiguillon qui poussait le chevalier à désirer, à se dépasser sans jamais posséder l'objet de sa convoitise.

Qu'advient-il de cette représentation médiévale du corps de la femme sous la plume du poète lauréat alors qu'il s'inscrit dans la période victorienne marquée par une vision dichotomique oscillant entre les deux pôles extrêmes : l'ange de la maison, titre d'une œuvre de Patmore Coventry, et celui de la prostituée, autrement dit un corps « désexué » et un autre perverti par le désir ?

Afin d'étudier l'influence, notamment en matière de féminité, des modèles idéels de la société victorienne sur les transpositions arthuriennes de Tennyson, notre étude reposera essentiellement sur l'incontournable *Idylls of the King* et l'on procédera à l'analyse de quatre figures majeures de femmes arthuriennes.

La genèse d'*Idylls of the King* fut progressive : ainsi la publication des premiers poèmes composant le chef d'œuvre de Tennyson se fit en 1859 et n'offrait que quatre textes regroupés sous le titre oxymorique « The True and the False ». L'ambition de l'auteur était de présenter à ses contemporains des modèles de comportements féminins et de rapports au corps et au désir à méditer. Ces quatre poèmes s'intitulaient « Enid », « Vivienne », « Elaine » et « Guinevere » et visaient à opposer des femmes vertueuses (Enid et Elaine) à la dépravation féminine incarnée par Vivienne et Guinevere.

L'« ange de la maison » ou le corps réduit à l'état de possession masculine

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 :

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 it².

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 Bon.

Enid, l'épouse vertueuse, est réifiée dans la citation suivante lorsque Geraint, son mari, fait l'éloge de sa beauté : « I never saw, / Tho' having seen all beauties of our time, / Nor can see elsewhere, anything so fair » (IK 89). De fait, le corps d'Enid est un bien qui appartient à son époux et qui doit être protégé par ce dernier de toute pollution par le désir faisant rage à la cour d'Arthur, notamment sous l'influence de l'infidèle reine Guenièvre : « and there fell / A horror on him, lest his gentle wife, / Thro' that great tenderness for Guinevere, / Had suffer'd, or should suffer any taint / In nature » (IK 76). Le corps réifié d'Enid est ainsi désincarné. Son immaculation, qui évoque la pureté du corps subtil des anges et du modèle idéal de l'ange de la maison à l'époque victorienne, est préservée.

Le corps féminin, en tant que bien fragile appartenant à son mari et devant être protégé, est illustré également par une toile d'Arthur Hughes, peintre préraphaélite, intitulée *Enid and Geraint* (1859). Dans ce tableau, Geraint domine sa femme de par sa position assise surélevée et ses bras qui l'enserrent. Ainsi, les deux personnages forment un triangle dont la base est Enid alors que la pointe est la tête de Geraint. Le corps d'Enid acquiert donc une valeur primordiale car c'est lui qui assure par sa pureté la grandeur de son époux. Il n'est par conséquent nullement surprenant que le mari cherche par tous les moyens à le protéger comme en témoigne la position de ses bras qui évoque la citation suivante de Tennyson comparant le mariage de Geraint et Enid à un espace contraint qui enferme cette dernière dans un cadre sacralisé et déséxué :

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

La citation d'*Idylls of the King* gravée sur le cadre du tableau suggère le lien étroit entre l'œuvre d'Hughes et celle de Tennyson et montre qu'il ne saurait y avoir de lecture de ce tableau sans connaissance de la transposition écrite par le poète lauréat. Ce cadre joue donc le rôle du « parergon » analysé par Derrida dans *La Vérité en peinture*, c'est-à-dire de l'ornement qui permet de faire advenir le sens (*l'ergon*) de l'œuvre.

Le corps mortifère de l'épouse infidèle

A l'opposé de l'ange domestique pur et soumis se dresse la figure de la

pécheresse, incarnée à la fois par Guenièvre et Vivien. En ce qui concerne Guenièvre, l'épouse d'Arthur et amante de Lancelot, sa relation adultère n'est plus l'aiguillon qui permet au chevalier de se dépasser et de faire montre d'encore plus de bravoure. Au contraire, Lancelot est condamné aux tourments et à la servitude sans aucune élévation chevaleresque en retour, contrairement aux hypotextes médiévaux : « but now / The shackles of an old love straiten'd him, / His honour rooted in dishonour stood, / And faith unfaithful kept him falsely true » (*IK* 190). Guenièvre est, quant à elle, profondément ancrée dans son corps et sa chair comme en témoigne sa première description dès l'incipit d'*Idylls of the King* : « Leodagran, the King of Cameliard, / Had one fair daughter, and none other child; / And she was fairest of all flesh on earth » (*IK* 21). Tennyson, dans ses transpositions des légendes arthuriennes, fait de la reine l'unique responsable de la chute de Camelot. En cela, il s'éloigne des hypotextes médiévaux. Certes, la découverte de la relation adultère entre Guenièvre et Lancelot y est mentionnée ; toutefois dans *Le Morte D'Arthur*, le véritable élément déclencheur de la fin du royaume est la haine vengeresse de Gauvain à l'encontre de Lancelot suite au meurtre involontaire des frères du neveu d'Arthur par Lancelot. D'ailleurs, dans l'œuvre de Malory, Arthur accepte même de pardonner à son épouse et de la reprendre à ses côtés après l'intercession d'un émissaire du pape. Un tel dénouement paraît absolument inconcevable pour un public de lecteurs victoriens marqués par les modèles idéels de leur époque : il n'est qu'à observer le dessin paratextuel de Gustave Doré, célèbre artiste strasbourgeois du XIX^e, qui fut chargé par Tennyson de réaliser un certain nombre d'illustrations pour *Idylls of the King*. Ainsi dans « The King's Farewell », Guenièvre est représentée à plat ventre aux pieds d'Arthur, lequel se dresse de toute sa grandeur physique et royale, alors que son épouse implore son pardon, le visage caché par le flot de sa chevelure. Guenièvre s'apparente, par conséquent, à une survivance (pour reprendre l'expression de Georges Didi-Huberman dans *L'Image survivante*) de Marie-Madeleine aux pieds du Christ. Le décor élaboré par Doré joue un rôle important dans cette confrontation : ainsi, les colonnes à l'arrière-plan font écho à la grandeur et à la droiture d'Arthur. Les voûtes, quant à elles, permettent de créer un espace clos qui, comme le regard réprobateur du roi, écrase la reine. Guenièvre est prise au piège de son

sentiment de culpabilité et de sa nature de femme pécheresse, incapable de dominer son corps ancré dans la sensualité de la chair. En cela, la reine se place à l'extrême opposé de l'idéal social élaboré par Arthur et qu'il souhaite voir incarné par la Table Ronde :

I made them lay their hands in mine and swear [...]

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 (IK 281)

Dans cette profession de foi le roi exprime clairement à plusieurs reprises son désir d'élever ses sujets au-dessus de la bassesse des pulsions sexuelles enfouies dans leurs corps. D'où son insistance sur la chasteté et la fidélité, idéaux bafoués par Guenièvre, ce monstre responsable du meurtre du modèle idéal de l'ange de la maison :

'Yea', said the maid, 'this is all woman's grief,

That *she* is woman, whose disloyal life

Hath wrought confusion in the Table Round

Which good Arthur founded years ago,

With signs and miracles and wonders, there

At Camelot, ere the coming of the Queen' (IK 274-75)

La terrible responsabilité portée par Guenièvre, en ce qui concerne la ruine de son époux et de tout le royaume arthurien, est également rendue perceptible par le biais d'une altération par Tennyson de l'organisation hypotextuelle du *Morte d'Arthur*. Ainsi, l'un des chevaliers de la Table Ronde, Balin, est traditionnellement amené à porter un coup de lance au Roi Pêcheur, descendant de Joseph d'Arimathie, gardien du Graal et de la lance qui perça le flanc du Christ. Ce coup fatal conduit à la transformation de la terre du Roi Pêcheur en Terre Gaste mais avant cela a lieu la découverte de la relation adultère entre la reine et Lancelot. Tennyson modifie l'enchaînement des événements ; à la cour du Roi Pêcheur, Pellam, un chevalier dévoile à Balin la nature adultère de la reine, jusqu'alors idéalisée par ce dernier :

'Fairest I grant her: I have seen; but best,

Best, purest? *thou* from Arthur's hall, and yet

So simple! hast thou eyes, or if, are these

So far besotted that they fail to see

This fair wife-worship cloaks a secret shame?

Truly, ye men of Arthur be but babes' (IK 134)

Cette révélation bouleverse Balin et le conduit à un tel état de folie qu'il blesse le Roi Pêcheur avant de s'enfuir. Le corps mutilé par Balin devient alors le symptôme visible d'un mal plus profond qui affecte le corps social arthurien tout entier et prend sa racine dans la chair de Guenièvre. D'ailleurs, Tristan, un autre représentant de ces êtres submergés par leurs pulsions sexuelles, ne désigne-t-il pas lui-même Guenièvre comme la mère de tous les maux dont le corps souillé a contaminé tout le corps social de la cour telle une maladie honteuse : « First mainly thro' that sullyng of our Queen - / Began to gall the knighthood, asking whence / Had Arthur right to bind them to himself? » (*IK* 266).

Le corps monstrueux de la prostituée

En sus de l'opposition binaire entre Enid, l'épouse chaste et soumise, et Guenièvre, la femme pervertie par la chair, un autre personnage se rapproche de cette dernière. En effet, Vivien, la séductrice de Merlin, est classée par Tennyson dans la catégorie « The False ». Pour ce faire, l'auteur victorien fait subir quelques altérations aux hypotextes médiévaux : dans le texte de Malory, par exemple, Merlin est présenté comme un vieillard qui ne cesse de poursuivre de ses ardeurs la Dame du lac, nommée Vivien par Tennyson, alors qu'à l'époque victorienne Merlin est transformé en innocente proie. La différence entre les hypotextes et l'hypertexte est rendue perceptible par l'évolution de l'emploi de l'adjectif « weary » ; ainsi, dans *Le Morte d'Arthur*, c'est la demoiselle du lac qui est lassée par les avances de l'enchanteur :

And always Merlin lay about the lady to have her maidenhood, and she was ever passing weary of him, and fain would have been delivered of him, for she was afeared of him because he was a devil's son, and she could not beskift him by no mean ³.

Dans *Idylls of the King*, au contraire, Merlin est la victime de Vivien. Il s'exclame : « I am weary of her » (*IK* 164). Guenièvre apparaît comme une survivance d'Eve ; Vivien, quant à elle, évoque la figure de Lilith qui, selon la littérature juive post-biblique, fut la première épouse d'Adam et s'apparente à une prostituée. En effet, Vivien est décrite sous les traits d'une femme à la sexualité débridée. Voici l'une des descriptions de cette femme qui souligne, par le biais d'une pulsion sadomasochiste, son rapport dévoyé au corps et au désir, à l'image de l'ornement torsadé qu'elle arbore dans ses cheveux :

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

Vivien est constamment comparée à une prostituée, « a wanton damsel » (IK 141), car elle utilise son corps pour tenter d'obtenir la formule d'un sortilège possédée par Merlin : « Yield my boon, / Till which I scarce can yield you all I am » (IK 151). Dans une autre illustration paratextuelle d'*Idylls of the King* intitulée « Vivien and Merlin Repose », Gustave Doré choisit de représenter Vivien sous les traits d'une sombre gitane. Ainsi, Merlin se tient droit, appuyé contre le tronc imposant d'un arbre, symbole du savoir et de la virilité du vieux sage, alors que Vivien l'écoute couchée sensuellement sur ses genoux. Les racines tortueuses qui enserrrent Merlin représentent le piège dans lequel il est sur le point de tomber, victime du charme de Vivien. L'apparence de gitane de cette dernière permet à Doré d'offrir un indice de la dangerosité de cette femme : il oblige ainsi le corps à devenir le miroir de la noirceur intérieure de Vivien dont le modèle mythologique, Lilith, est désigné dans Esaïe par la périphrase « le spectre de la nuit » (XXXIV, 14) ⁴.

L'horreur qu'inspire la femme dépravée naît surtout de la comparaison métaphorique du corps de Vivien à celui d'un serpent : « But Vivien, gathering somewhat of his mood, / And hearing 'harlot' mutter'd twice or thrice, / Leapt from her session on his lap, and stood / Stiff as a viper frozen » (IK 164). Dès lors, Vivien s'apparente non seulement à une survivance de Lilith mais également de Méduse, « stiff » et « frozen » évoquant pour Freud, dans « La Tête de Méduse », la pétrification. La monstruosité de Vivien fait naître l'effroi chez Merlin et le lecteur et symbolise, selon Freud, la peur du petit garçon qui découvre le sexe de sa mère privée de pénis. Cependant, la pétrification de Vivien et sa transformation en serpent permettent, toujours selon Freud, de faire d'elle un substitut au pénis et de limiter ainsi l'effroi. Le personnage symbolise donc, d'un point de vue psychanalytique, la peur de la castration

mais représente surtout sur le plan social la peur du public victorien face à cette femme qui ose vivre ses pulsions librement à une époque, le XIX^e siècle, où des prémisses d'évolution de la condition féminine, dans les domaines de la propriété, l'éducation, le divorce, le droit de vote, et l'accès au travail se font sentir. Les femmes s'acheminent timidement vers un peu plus d'indépendance.

La menace de l'éclosion du désir

Le dernier type d'incarnation du rapport féminin au corps et à la sexualité est présenté par Tennyson comme appartenant à la catégorie « The True ». Cependant, nous allons tâcher de montrer que la chasteté et la pureté associées à Elaine ne vont pas de soi et amènent le lecteur à la placer dans une catégorie intermédiaire. Tel son autre homologue arthurien créé par Tennyson, La Dame d'Escalot, Elaine préserve sa pureté juvénile jusqu'à sa rencontre avec Lancelot. Alors que la jeune fille est désignée par la périphrase « the lily maid » (IK 174) qui révèle sa virginité par la référence à l'une des principales fleurs mariales, Tennyson, fidèle à la physionomie médiévale, fait porter au corps de Lancelot, tout particulièrement à son visage, les traces de ses tourments intérieurs liés à sa relation adultère avec la reine : « the great and guilty love he bare the Queen, / In battle with the love he bare his lord, / Had marr'd his face, and mark'd it ere his time » (IK 174). L'estampe d'Edward Reginal Frampton, artiste britannique de la fin du XIX^e et du début XX^e, intitulée *Elaine* représente une jeune fille dont la peau et la robe à la blancheur diaphane en font un être complètement désincarné. Elaine est dépourvue de tout incarnat ; or, comme le souligne Georges Didi-Huberman dans *La peinture incarnée*, ce dernier est la couleur du désir : « En fait, l'incarnat serait le coloris infernal par excellence, pour la raison qu'il est moins le prédicat coloré de telle substance localisée que le phénomène-indice du *mouvement* même du *désir* à la surface tégumentaire du corps. Mouvement et désir font l'extrémité, justement, ils font l'au-delà, l'idéal, - l'enfer de la peinture »⁵. Frampton, en évacuant l'incarnat, marque du désir à la surface de la chair, fait de cette jeune fille une chaste incarnation de la soumission féminine alors qu'elle surveille le bouclier de Lancelot, le regard pudiquement baissé. Enfin, ses cheveux si étroitement noués font d'Elaine une figure féminine aux antipodes,

par exemple, de la tentaculaire et menaçante Dame d'Escalot représentée par William Holman Hunt notamment.

Cependant, malgré la pureté de cette jeune fille, sa rencontre avec Lancelot éveille son désir comme le suggère la couleur rouge de la manche qu'elle implore Lancelot de porter en son hommage lors d'un tournoi: « a red sleeve / Broider'd with pearls » (*IK* 177). Par conséquent, la fin dramatique d'Elaine, qui décide de se laisser mourir suite au refus de Lancelot de succomber à ses avances, est le moyen pour Tennyson de préserver l'idéal victorien de pureté féminine défini comme suit par Martha Vicinus : « This ideal was most fully developed in the upper middle class. Before marriage a young girl was brought up to be perfectly innocent and sexually ignorant. The predominant ideology of the age insisted that she have little sexual feeling at all, although family affection and the desire for motherhood were considered innate »⁶. L'agonie d'Elaine rapproche une fois de plus le personnage de son homologue, la Dame d'Escalot, dans la mesure où, afin d'éradiquer le désir dans ces deux corps virginaux, l'auteur les transforme en objets de lecture⁷. Ainsi, Elaine passe de l'Eros au Logos comme en témoigne le passage suivant :

As when we dwell upon a word we know,
Repeating, till the word we know so well
Becomes a wonder, and we know not why,
So dwelt the father on her face, and thought
'Is this Elaine?' (*IK* 195).

L'auteur refuse ainsi à Elaine le statut de corps désirant pour la faire accéder à celui d'objet comme pour Enid, l'épouse réifiée, mais ici d'objet d'interprétation embrigadé par le regard masculin de son père.

Tennyson nous propose donc une réécriture des légendes arthuriennes et tout particulièrement des personnages féminins qui témoigne de l'influence des modèles idéels de la société victorienne sur les hypotextes médiévaux à travers l'opposition dichotomique entre la pureté du corps de l'ange de la maison et la monstruosité de celui de la prostituée. Les transpositions de Tennyson s'inscrivent dans un contexte historique particulier et nous amènent à rappeler avec Roland Barthes qu'il n'existe pas de degré zéro de l'écriture déchargée du poids de la société dans laquelle crée l'artiste : « [c]'est sous la pression de l'Histoire et de la Tradition, que s'établissent les écritures possibles

d'un écrivain donné »⁸. En modifiant les textes médiévaux, Tennyson tente de répondre à l'horizon d'attente (pour reprendre l'expression d'Hans Robert Jauss) du public victorien qui confronte la chasteté du corps à la sensualité de la chair. Les transpositions du poète lauréat constituent donc un exemple de la pensée arborescente décrite par Gilles Deleuze et Félix Gattari dans *Mille plateaux* comme caractéristique aussi bien de la littérature que du rapport au corps des Occidentaux : « Chez nous, l'arbre s'est planté dans les corps, il a durci et stratifié les sexes »⁹.

SOURCES

- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Editions du Seuil, 1953.
- Coventry, Patmore. *The Angel in the House*. Londres : Macmillan and Co, 1866.
- Deleuze, Gilles et Félix Gattari. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Les Editions de Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978.
- Didi-Huberman, Georges. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Editions de Minuit, 2002.
- , *La Peinture incarnée*. Paris : Les Editions de Minuit, 1985.
- Doré, Gustave. *Doré's Illustrations for "Idylls of the King"*. New York : Dover Publications, 1995.
- Freud, Sigmund, « La Tête de Méduse » dans *Résultats, idées, problèmes II, 1921-1938*. Paris : Presses Universitaires de France, 1940, 1941, 1948, 1950, 1952, 1985.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris : Editions Gallimard, 1978.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'Éthique de la psychanalyse*. Paris : Editions du Seuil, 1986.
- Malory, Thomas. *Le Morte d'Arthur*. 2 vols. Londres : Penguin Books, 1969.
- Segond, Louis. *La Sainte Bible*. Londres : Trinitarian Bible Society, 1984.
- Tennyson, Alfred. *The Idylls of the King*. Londres : Penguin Books, 1983, 1996.
- , « The Lady of Shalott » (1833). *Poems*. Londres, 1833. *The Camelot Project*. Ed. A. Lupack et Barbara Tapa Lupack. 1995. U of Rochester. 21 octobre 2003. <<http://www.lib.rochester.edu/camelot/shal33.htm>>
- , « The Lady of Shalott » (1842) dans *Tennyson's Poems*. Vol 1. Londres : Everyman's Library, 1906, 1949, 1965.
- Vicinus, Martha. *Suffer and be Still: Women in the Victorian Age*. Bloomington : Indiana University Press, 1972.

NOTES

¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'Éthique de la psychanalyse* (Paris : Editions du Seuil, 1986) 133.

² Alfred Tennyson, *Idylls of the King* (Londres : Penguin Books, 1983, 1996) 89-90.

³ Thomas Malory, *Le Morte d'Arthur* (vol. 1) (Londres : Penguin Books, 1969) 118.

⁴ Louis Segond, trad. *La Sainte Bible* (Londres : Trinitarian Bible Society, 1984) 541.

⁵ Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée* (Paris : Les Editions de Minuit, 1985) 69.

⁶ Martha Vicinus, *Suffer and be Still: Women in the Victorian Age* (Bloomington : Indiana University Press, 1972) VIII.

⁷ Ainsi, le personnage de la Dame d'Escalot connaît une évolution entre la première et la deuxième versions du poème écrites par Tennyson. De fait, dans la première version de 1833, le poème se conclut par l'assertion de l'identité de la Dame dans les termes suivants : « The web was woven curiously / The charm is broken utterly, / Draw near and fear not—this is I, / The Lady of Shalott ». A l'opposé, la deuxième version de 1842 transforme le personnage éponyme en objet d'interprétation offert au regard masculin de Lancelot qui conditionne, par conséquent, notre lecture du personnage de la jeune fille : « But Lancelot mused a little space; / He said, 'She has a lovely face; / God in his mercy lend her grace, / The Lady of Shalott' ».

⁸ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris : Editions du Seuil, 1953) 27.

⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (Paris : Les Editions de Minuit, 1980) 28.