

The Defence of Guenevere de William Morris : l'éloge de l'illusion et de la séduction à l'époque victorienne

The Defence of Guenevere by William Morris: the Eulogy of Illusion and Seduction in the Victorian Age

VIRGINIE THOMAS

Professeure agrégée d'anglais CPGE

Docteure en littérature anglophone de l'Université Grenoble 3

Membre associée du laboratoire ILCEAA (Grenoble Alpes)

Mots-clés

**William Morris ;
Renouveau
Arthurien ;
Guenièvre ; so-
ciété victorienne ;
identité de la
femme ;
rhétorique.**

« *The Defence of Guenevere* » est un poème qui fut écrit en 1858 par William Morris. Il s'inscrit dans le mouvement qui se produit au XIX^e siècle dans la littérature et dans l'art britannique et qui s'intitule le Renouveau Arthurien. Ce poème met en scène la reine Guenièvre et à travers elle un corps féminin désiré et désirant confronté à la violence des principes puritains de l'ère victorienne. En effet, Guenièvre doit faire face à une cour qui l'accuse d'entretenir une liaison adultère avec Lancelot : cependant, pour la première fois dans l'histoire littéraire, ce procès permet à Guenièvre de faire entendre sa voix et cette voix devient celle du corps dans toute sa sensualité. Cet éloge remarquable de la surface épidermique s'associe à un éloge de la surface rhétorique du discours. « *The Defence of Guenevere* » célèbre le triomphe de l'art menant le lecteur à dépasser la question du vrai ou du juste vers une définition révolutionnaire de l'identité sexuelle de la femme, de la passion et du rôle de la poésie.

Keywords

**William Morris;
Arthurian Revival;
Guenevere;
Victorian age;
femininity;
rhetoric.**

“The Defence of Guenevere” was written in 1858 by William Morris and is a typical example of the Arthurian Revival that took place during the 19th century in British literature and art. This poem stages Queen Guenevere, and through her, a desired and desiring female body thwarted by the violence of the puritanical principles of the Victorian era. As a matter of fact, Guenevere has to face a court who accuses her of having an adulterous affair with Lancelot; yet, for the first time in artistic history, this trial offers Guenevere the opportunity to make herself heard, and her voice becomes the one of the sensual body. This noteworthy eulogy of the epidermic surface is coupled with a remarkable eulogy of the rhetorical surface of speech. “The Defence of Guenevere” celebrates the triumph of art leading the reader beyond the question of what is real or good, towards a revolutionary definition of woman’s sexual identity, of passion and of the role of poetry.

Le XIX^e siècle britannique fut le cadre d'un mouvement artistique appelé le Renouveau Arthurien, qui permit au monde de Camelot de réoccuper le devant de la scène aussi bien dans la peinture préraphaélite que sous la plume d'éminents auteurs victoriens tels Alfred Tennyson, Matthew Arnold, Algernon Charles Swinburne et William Morris. Tous ces auteurs furent vivement inspirés par le monde médiéval, mais Morris fut l'artiste victorien qui voua le plus grand culte à cette époque comme son travail d'écrivain, aussi bien que de peintre, de décorateur, et d'éditeur put en témoigner tout au long de sa vie. La majorité de ses poèmes médiévaux et particulièrement arthuriens apparut en 1858 lors de la publication de *Defence of Guenevere and Other Poems*, qui fut son premier recueil poétique et qui fut surtout marqué par un accueil très réservé de la critique. En effet, cette dernière reprochait à l'auteur d'être aussi détaché des préoccupations de la société victorienne que ses camarades préraphaélites. Pour citer Laura Struve: « *Morris's careful portrayal of medieval life was perceived by nineteenth-century critics and readers as a form of escapism, and The Defence was charged with all the faults of the Pre-Raphaelites : too much attention to minute detail, obscurity, affectation, and an obsession with a distant past that precluded any relevance to his own society* » (Struve, 1996 : 15). Au contraire, nous allons tenter de montrer à travers l'étude du poème « *The Defence of Guenevere* » que Morris propose des transpositions qui cachent derrière un masque médiévalisant un profond ancrage dans la société victorienne et que ses réécritures de la matière de Bretagne devinrent les miroirs des évolutions de la société du XIX^e siècle. Ainsi, en réhabilitant l'amour sensuel, l'auteur s'inscrit en faux par rapport aux précédentes transpositions arthuriennes très moralisantes de Tennyson et Arnold et par rapport aux modèles idéels chastes et normatifs de ses contemporains, et il se fait aussi le porte-parole de modifications dans le rapport à la femme à une époque riche en évolutions pour cette dernière – dans le domaine de la propriété, de l'éducation, du divorce, du droit de vote et de l'accès au travail. Par conséquent, malgré une apparente fidélité aux hypotextes, Morris, comme Tennyson et Arnold, apporte sa pierre personnelle au royaume arthurien. Néanmoins, il se différencie des deux auteurs mentionnés par sa volonté de donner à la femme et au désir un espace de liberté dissident et discordant.

La principale révolution apportée par Morris au traitement des légendes arthuriennes est sa recréation du personnage de Guenièvre dans « *The Defence of Guenevere* » car c'est la reine elle-même, pour la première fois dans l'histoire littéraire, qui prend la parole afin de justifier sa relation avec Lancelot. Pour ce faire, Morris utilise un épisode des hypotextes médiévaux passé sous silence par ses prédécesseurs : la condamnation au bûcher de Guenièvre par son propre époux, suite à une machination contre la reine accusée de tentative de meurtre¹. Un tel acte ne pouvait pas illustrer la magnanimité du souverain de Camelot élaboré, par exemple, par Tennyson dans *Idylls of the King* et explique que cet épisode ait été passé sous silence. Cependant, bien que Morris reprenne cet épisode, il s'éloigne de son modèle en permettant à une femme adultère d'accéder à la parole. En effet, dans *Le Morte D'Arthur*, Thomas Malory accorde uniquement à Sir Bors, puis à Lancelot le droit de défendre la cause de la reine par le verbe, puis par les armes. La transposition élaborée par Morris s'inscrit donc à la fois dans la continuité et dans la rupture par rapport aux hypotextes : certes, il reprend un épisode de Malory impliquant une argumentation et des qualités de rhéteur mais, ici, la grande innovation naît du fait que c'est une femme qui entreprend de se faire l'avocate de sa passion, rappelant de la sorte la tradition médiévale de la « *defence d'amor* ». Le passage de Guenièvre de la sphère privée à la sphère publique dût apparaître aux yeux des Victoriens désireux de cantonner la femme au monde domestique comme une révolution des mœurs choquante, pour citer Laura

¹ Thomas Malory, *Le Morte D'Arthur* (vol. 2, livre 18, chapitre 3).

Struve : « *Whether in the newspapers, on the streets, in a courtroom, in business or politics, or even through the medium of local gossip, a woman's public appearance was a scandal* » (Struve, 1996 : 17).

Le poème nous convie à un constant va-et-vient entre sphère publique et sphère privée : ainsi, la reine, figure privée, traditionnellement cloisonnée au monde du gynécée, entre dans la sphère publique par le biais de sa défense qui repose paradoxalement sur sa vie privée. Par conséquent, le dévoilement de la féminité implique celui de la sphère domestique, mais également de l'intimité psychologique des personnages par le biais de monologues intérieurs à la Browning. En cela, les personnages élaborés par Morris acquièrent une dimension dont ils étaient complètement dépourvus au Moyen Âge ou reléguée au second plan par Tennyson qui fit des habitants de Camelot des « animaux sociaux » devant se consacrer à l'avenir de la communauté avant d'être des individus. Le fait de placer la femme sur le devant de la scène illustre la volonté de Morris de mettre en avant l'intimité des personnages et de faire émerger à la surface du discours la profondeur psychologique des êtres qui peuplent les légendes arthuriennes. L'accès à l'intimité amoureuse du personnage est suggéré au niveau du poème par l'intrusion du lecteur dans le monde protégé du jardin courtois qui abrite la naissance de la passion entre la reine et Lancelot. C'est un espace clos, symbolisant le moi de la reine, et son insistance sur les murs qui l'enserrent montre combien Guenièvre a recours à des souvenirs privés afin d'élaborer son argumentation publique dont le but ultime est de réclamer le droit à l'intimité :

*I was half mad with beauty on that day,
And went without my ladies all alone,
In a quiet garden walled round every way;
I was right joyful of that wall of stone,
That shut the flowers and trees up with the sky,
And trebled all the beauty...* (Morris, 1904 : 6)

La voix féminine qui envahit la place publique apportant avec elle son bagage d'intimité dénonce les travers des hommes dominant la société arthurienne et, par la même occasion, victorienne. Ainsi, la reine est présentée en victime du pouvoir masculin dans cette position inconfortable d'accusée face à un tribunal. La tension de la scène est d'ailleurs perceptible dès l'incipit du poème par une plongée *in medias res* dans le procès. L'emploi de « But » comme tout premier mot traduit la tension présente en amont et montre la force de caractère de Guenièvre, déterminée à résister :

*But, learning now that they would have her speak,
She threw her wet hair backward from her brow,
Her hand close to her mouth touching her cheek,
As though she had had there a shameful blow,
And feeling it shameful to feel ought but shame
All through her heart, yet felt her cheek burned so,
She must a little touch it... (1)*

L'identité du pronom personnel « *they* » présent dans le premier vers est inconnue alors que celle du pronom complément peut être inférée par l'indice paratextuel du titre du poème, qui mentionne la reine. A l'opposé, il faut attendre la troisième strophe pour voir apparaître le

nom de Gauwaine. Cette anonymisation contribue à placer le personnage de Guenièvre face à une autorité déshumanisée qui se révèle par la suite entièrement masculine.

La reine est en position d'infériorité face à ses détracteurs, « *my judges* » (Morris, 1904 : 5), qui la violentent moralement, comme en témoigne la citation précédente dans laquelle le visage de Guenièvre brûle sous l'effet des accusations. Cette position d'infériorité est un écho à la situation d'enchaînement de la reine avant d'être délivrée par Lancelot lors de l'épisode de la Fausse Garde mentionné ultérieurement :

*... as I saw my knight
Along the lists look to my stake and pen
With such a joyous smile, it made me sigh
From agony beneath my waist-chain... (10-11)*

L'humiliation de Guenièvre fait de la féminité un état d'asservissement et de soumission à l'autorité masculine. La même conclusion apparaît lors de la présentation par Guenièvre de son mariage : «... *ere I was bought / By Arthur's name and his little love* » (5). L'implication sémantique de l'emploi de la forme passive dans cette analogie mercantile trouve, bien évidemment, un écho dans la situation de la femme dans les sociétés médiévale et victorienne, confiées du père au mari.

Guenièvre se présente, du fait de sa passion avec Lancelot, comme une survivance de la pécheresse amenée devant Jésus dans l'Évangile selon St Jean (VIII, 3) : en effet, dans la Bible, les pharisiens demandent au Christ de condamner une femme adultère en la lapidant mais, par contraste, Jésus lui pardonne ses péchés. Tout autre est le jugement que reçoit Guenièvre de la part de ses sujets : «... *from tile to tile / The stones they threw up rattled o'er my head / And made me dizzye ...* » (14). Dans les hypotextes médiévaux, la reine n'est pas victime d'un tel traitement ; cette lapidation dans l'œuvre de Morris correspond au jugement réservé à la femme adultère par la société victorienne. Par conséquent, le plaidoyer de Guenièvre afin de justifier sa passion amène le lecteur à s'interroger sur la relation féminine au désir et *a fortiori* à l'adultère. Le contexte social dans lequel s'inscrit l'écriture de « *The Defence of Guenevere* » n'est pas anodin ; en effet, selon la loi de 1857 (Divorce Law) seul l'adultère féminin était condamnable et constituait un motif pour l'homme de demander le divorce, pour citer Florence Boos :

Morris and his friends were of course familiar with discussions of that great Victorian codification of the double standard, the Divorce Law of 1857, which permitted men but not women to sue for divorce on grounds of adultery. Morris composed most of The Defence poems in 1857, and he and his rather idealistic and iconoclastic friends wished to make clear their support for a single standard of romantic and marital obligation based on affection, not legal compulsion. In keeping with this ethic, Guenevere eventually claims a right to tolerance and freedom from censorious male judgement, and she avers that she and Launcelot have both acted rightly, even heroically, in a context which is both restrictive and oppressive. (Boos, 1990 : 89)

Guenièvre, par conséquent, réfute l'ignominie de sa passion pour Lancelot et ose réclamer une considération égale entre les relations adultères masculines et féminines. Le regard porté par le poète sur le combat mené par Guenièvre dénote d'ailleurs la sympathie de l'auteur pour sa cause : « ... *Though still she stood right up, and never shrunk, / But spoke on bravely, glorious lady fair !* » (3). Sa compassion apparaît également dès la troisième strophe, lors de la confrontation entre la bassesse de Gauwaine, qui semble s'acharner sur un adversaire plus faible, et la force de

Guenièvre résistant dignement aux coups moraux qui lui sont infligés. Morris transforme le personnage médiéval de Gauwaine, traditionnellement un fidèle allié de la reine jusqu'à l'affrontement final avec Lancelot, et en fait un représentant de l'intransigeance et de la dureté des hommes à l'égard de la gent féminine :

*... like one lame
She walked away from Gauwaine, with her head
Still lifted up ; and on her cheek of flame
The tears dried quick... (1)*

La résistance de Guenièvre à l'oppression masculine est suggérée, tout au long du poème, par l'emploi de nombreux mots de liaison visant à mettre en exergue le contraste. Le début du poème est placé sous le sceau de la contestation, avec l'emploi de « *But* » comme mot liminaire, mais son esprit frondeur se retrouve également dans la citation suivante : « *God wot I ought to say, I have done ill, / And pray you all forgiveness heartily ! / Because you must be right – such great lords – still..* » (1). Dans ce passage, Guenièvre commence par adopter le discours de la reine de Tennyson, implorant le pardon et confessant l'horreur de ses actes, mais l'emploi de « *still* » en fin de vers et de strophe montre que le personnage de Morris s'apprête à jouer un rôle bien différent de celui de la victime soumise ; la rupture syntaxique qui introduit par la suite l'argumentation rhétorique de Guenièvre est le symbole de sa rupture par rapport aux conventions morales et sociales. De même, la mise en apposition entre tirets de « *such great lords* » est une invitation au lecteur à reconsidérer une telle définition de l'autorité masculine.

Enfin, la reine insiste sur le fond contestataire de son plaidoyer par le biais de la répétition d'une strophe qui revient tel un refrain, commençant lui aussi par un adverbe d'opposition : « *Nevertheless you, O Sir Gauwaine, lie, / Whatever may have happened through these years, / God knows I speak truth saying that you lie* » (3, 8, 14). Dans cette citation, toute la tension du poème se trouve résumée, de même que l'argumentation de Guenièvre. En effet, cette dernière ne nie jamais sa relation adultère avec Lancelot mais s'oppose, néanmoins, au neveu d'Arthur en lui refusant le droit de la juger. Le plaidoyer de la reine est une constante alternance entre aveu et déni et amène le lecteur à s'interroger sur la réalité de leur histoire et sur le bien-fondé de son argumentation. Guenièvre ne trouve comme force de conviction que celle de la séduction ; dès lors, son refrain récurrent, alternant entre vérité et mensonge, emprisonne Gauwaine et le lecteur dans le charme de ses incantations. Pourtant, sa maîtrise du logos permet à Guenièvre d'être placée sur un pied d'égalité avec ses détracteurs car, à la fin du poème, elle est comparée à un homme au combat : « *... listening, like a man who bears / His brother's trumpet sounding through the wood / Of his foes' lances* » (14-15). Le personnage délivré par Lancelot à la fin du poème n'est pas une femme faible attendant passivement d'être délivrée, mais un combattant capable de gagner du temps et de maintenir ses adversaires dans un état de soumission intellectuelle.

La reine domine l'espace sonore modulant ses larmes et sa voix dans un crescendo musical et montre ainsi ses qualités de comédienne, mais surtout de rhéteur capable d'ébranler les certitudes de ses opposants par son plaidoyer pour le droit d'exister en tant qu'être de chair. Guenièvre déploie également des talents d'artiste endossant, tour à tour, la fonction d'objet d'art et de sculpteur, car la reine tord son corps et ses cheveux, comme elle tord la vérité, afin de montrer la meilleure facette de son identité : « *She stood, and seemed to think, and wrung her hair, / Spoke out at last with no more trace of shame, / With passionate twisting of her body there* » (4). Telle une

figure d'un tableau du Gréco, Guenièvre se tend, se tord et devient une œuvre d'art offerte au regard de ses détracteurs.

*... see my breast rise,
Like waves of purple sea, as here I stand ;
And how my arms are moved in wonderful wise,
Yea also at my full heart's strong command,
See through my long throat how the words go up
In ripples to my mouth ; how in my hand
The shadow lies like wine within a cup
Of marvellously colour'd gold ; yea now
This little wind is rising, look you up,
And wonder how the light is falling so
Within my moving tresses : will you dare
When you have looked a little on my brow
To say this thing is vile ? (12)*

Guenièvre s'étire comme dans une toile maniériste, se décompose anachroniquement tel un portrait cubiste et rappelle également l'influence préraphaélite par le biais de son attention aux couleurs et aux détails. Le passage met surtout en relief la dimension quasi schizoïde du personnage, alternant entre l'identité d'artiste et d'objet d'art. Par conséquent, Guenièvre se présente comme le double de Morris peintre préraphaélite, étant donné son discours chargé d'images riches en couleurs et en mouvement. Guenièvre développe dans son plaidoyer, comme Morris dans son écriture, une vive attention à la picturalité de la parole et va jusqu'à décomposer la naissance de cette dernière d'un point de vue cinétique : « *See through my long throat how the words go up / In ripples to my mouth* ». La parole quitte alors l'espace de l'écriture afin d'entrer dans celui de la picturalité que signale l'occurrence de « *See* », mais elle quitte également la profondeur du sens afin d'entrer dans la superficialité du corps, les mots de Guenièvre n'étant plus alors sous la commande de son esprit, mais de son cœur.

Tout au long du poème, Guenièvre domine la scène de toute sa présence corporelle, mais également verbale, car la reine rappelle le personnage de Schéhérazade dans *Les Mille et une nuits* qui tente, par le biais de ses qualités de conteuse, de repousser le jour de son exécution. Ici, par ses talents de rhéteur, Guenièvre parvient à captiver son auditoire ; son but n'est nullement de convaincre, mais de parvenir à gagner du temps afin que Lancelot puisse venir la délivrer, ce qui advient à la fin du poème. A en juger par le dénouement du poème, l'argumentation de la reine est placée, dès le début, sous le signe du mensonge et de la tromperie. En effet, Guenièvre refuse de se justifier pour un amour qu'elle présente comme bel et bien enterré : « *O knights and lords, it seems but little skill / To talk of well-known things now past and dead* » (1). Alors qu'elle attend l'arrivée de Lancelot, Guenièvre choisit de mentir impunément en utilisant l'ambivalence car sa passion pour Lancelot n'est jamais clairement reconnue. Dans l'extrait, elle est désignée par la périphrase « *past and dead [things]* » et, dans tout le reste du poème, le talent de Guenièvre consiste à semer le trouble dans l'esprit de ses détracteurs, et du lecteur ; en effet, elle nie les accusations de Gauwaine au sujet de sa relation adultère avec Lancelot, tout en décrivant l'irrésistibilité de sa passion. L'ironie du titre du poème est à souligner car le plaidoyer de Guenièvre ne fait que nous convaincre un peu plus de sa culpabilité.

AIC

Le discours de la reine ne repose que sur l'illusion, comme en témoignent d'ailleurs de nombreuses occurrences du mot « *seem* », lorsque Guenièvre relate notamment les épisodes de sa vie où elle fut victime des apparences (tel le lecteur victime de la surface de son discours). Il n'est qu'à mentionner l'apparition de Lancelot dans la vie de la reine le jour de Noël car cette coïncidence ne fit que duper Guenièvre sur l'innocence de l'amour qu'elle pourrait porter à ce personnage, sorte de figure messianique à ses yeux et à ses oreilles :

*It chanced upon a day
That Launcelot came to dwell at Arthur's court : at Christmas time
This happened ; when the heralds sung his name,
'Son of King Ban of Benvick', seemed to chime
Along with all the bells that rang that day,
O'er the white roofs, with this little change of rhyme. (4)*

Guenièvre nous renseigne sur l'artificialité de ses propres paroles en mettant en valeur celle du discours de Lancelot :

*... I love to see
That gracious smile light up your face, and hear
Your wonderful words, that all mean verily
The thing they seem to mean... (13)*

Le discours se résume à la surface des mots et le sens s'efface au profit du son : vérité et parole ne sont pas inséparables car « le sens serait ici le point de fuite de la jouissance », pour citer Roland Barthes dans *Le Bruissement de la langue* (Barthes, 1984 : 95).

Le narrateur, lui-même, ne déroge pas à l'artificialité du discours et de la vérité, en nous montrant Guenièvre, dès le début du poème, cachée derrière l'écran de l'apparence, comme l'atteste la comparaison « *As though she had had there a shameful blow* » (Morris, 1904 : 1). Par l'emploi de « *As though* », le narrateur entraîne le lecteur dans l'« écart de la figure », pour reprendre l'expression de Laurent Jenny, et laisse par là-même la porte ouverte à la multiplicité des sens et des extrapolations : ces dernières permettent au lecteur d'envisager la joue brûlante de Guenièvre comme le résultat des attaques morales menées par son tribunal ou bien comme le signe de sa passion sous-jacente. Le pouvoir figural de la langue illustré par les manipulations de Guenièvre s'inscrit dans cette définition du langage proposée par Laurent Jenny : « Ainsi la langue n'est pas seulement un espace de mémorisation et de stockage des traces, qui autorise la reprise, c'est aussi, et du même coup, un espace de délimitation et d'écartement, où se fonde toute ouverture, et qui peut toujours être rouvert et redisposé » (Jenny, 1995 : 27).

La vérité de Guenièvre est une vérité esthétique qui repose sur la beauté du corps et sur celle des mots. La reine manipule le langage avec dextérité, jouant avec des périphrases, comme dans la citation suivante qui vise à désigner le chiffre deux tout en évitant de mettre en relief la solitude du couple adultère dans la chambre de la souveraine : « *There was one less than three / In my quiet room that night ...* » (Morris, 1904 : 13). De surcroît, le refrain du poème prononcé par la reine, « *God knows I speak truth, saying that you lie* » (3, 8, 14), atteste de sa capacité et de son plaisir à jouer avec les mots et les rythmes car ce vers repose sur une symétrie syntaxique avec deux hémistiches de cinq pieds se terminant chacun par un terme antithétique (« *truth* » / « *lie* »). Ce vers résume l'alternance constante de Guenièvre entre vérité et mensonge, caractéristique de sa

personnalité et de l'essence de son discours : « ... *let my lips curl up at false or true* » (4). Ce mouvement de balancier entre les pôles est renforcé par la forme même du poème qui est une *terza rima* et qui, du fait de la régularité de ses rimes, donne naissance à un rythme répétitif s'apparentant à une danse qui prend le lecteur au piège du mensonge et de l'illusion.

La force de persuasion de la parole de Guenièvre réside également dans la poésie de son discours qui naît de sa dimension allégorique : la reine utilise de nombreuses métaphores afin de partager avec ses juges et le lecteur l'expérience indescriptible de sa passion pour Lancelot. Par le biais d'une parabole, Guenièvre demande à ses détracteurs de comprendre la motivation qui la conduisit à préférer l'amour adultère de Lancelot à celui d'Arthur, tout en se présentant comme une victime des apparences :

*Listen, suppose your time were come to die,
And you were quite alone and very weak ;
Yea, laid a dying while very mightily*

*The wind was ruffling up the narrow streak
Of river through your broad lands running well :
Suppose a bush should come, then some one speak :*

*“One of these cloths is heaven and one is hell,
Now choose one cloth for ever; which they be,
I will not tell you, you must somehow tell
Of your own strength and mightiness ; here, see !”
Yea, yea, my lord, and you to ope your eyes ;
At foot of your familiar bed to see*

*A great God's angel standing, with such dyes,
Not known on earth, on his great wings, and hands
Held at two ways, light from the inner skies*

*Showing him well, and making his commands
Seem to be God's commands, moreover, too,
Holding within his hands the cloths on wands ;*

*And one of these strange choosing cloths was blue,
Wavy and long, and one cut short and red ;
No man could tell the better of the two.
After a shivering half-hour you said :
'God help ! heaven's colour, the blue ;' and he said : 'hell.' (2-3)*

Les qualités de rhéteur de Guenièvre sont mises en évidence à travers l'apostrophe qu'elle fait à son auditoire, et par conséquent au lecteur, en l'obligeant à se mettre à sa place par le biais de l'utilisation du pronom « *you* » et de l'impératif. De même, elle accentue le tragique de la scène en insistant sur la situation pathétique (« *laid a dying* ») et en ayant recours à de nombreux intensifieurs (« *quite* », « *very* »). A cette occasion, Guenièvre fait appel, encore une fois, à la représentation picturale : elle plante le décor de cet épisode avec une extrême précision,

AIC

n'oubliant pas de mentionner jusqu'aux détails géographiques et aux conditions atmosphériques de la rencontre céleste. La reine introduit alors la parabole du choix par l'image des deux vêtements, qui désigne allégoriquement le choix entre Lancelot et Arthur et met en relief la duperie des apparences : en effet, elle choisit de se conformer à la symbolique traditionnelle associée au bleu et au rouge, autrement dit le bleu comme couleur mariale et le rouge comme couleur diabolique, alors que la réalité s'avère être l'opposé.

Le personnage fait, à une autre occasion, la démonstration de ses qualités de rhéteur, et tout particulièrement de sa capacité à avoir recours à une langue imagée, lorsqu'elle décrit son abandon à l'amour sous la forme d'une expérience hédoniste consistant à se laisser glisser dans la mer de la sensualité, mouvement suggéré par une allitération en /s/, particulièrement présente dans les vers deux à quatre :

So day by day it grew, as if one should

Slip slowly down some path worn smooth and even,

Down to a cool sea on a summer day ;

Yet still in slipping there was some small leaven

Of stretched hands catching small stones by the way,

Until one surely reached the sea at last,

And felt strange new joy as the worn bead lay

Back, with the hair like sea-weed ; yea all past

Sweat to the forehead, dryness of the lips,

Washed utterly out by the dear waves o'ercast,

In the lone sea, far off from any ships ! (5-6)

La description de cette expérience du plaisir ne se fait qu'à mots couverts et les juges, de même que le lecteur, se doivent d'apprendre à déchiffrer derrière l'écran de l'universalité de cette allégorie, reposant sur l'emploi du pronom impersonnel « *one* », l'extrême impudeur de la narration. Le flou quant à la nature de l'expérience décrite par Guenièvre apparaît dès le début de la citation par le recours au pronom « *it* » qui vient désigner son désir grandissant pour Lancelot, sans être pour autant jamais clairement mentionné, car telle est la base de l'argumentation de la reine, une constante alternance entre révélation et préservation du secret. « L'écart de la figure » permet à Guenièvre de maintenir à distance tous ceux qui tenteraient d'entrevoir la réalité de sa vie privée. L'allégorie joue donc ici un rôle ambivalent : elle donne à l'auditoire l'illusion de parvenir à toucher du doigt la nature des expériences narrées par Guenièvre tout en lui barrant l'accès à leur véritable essence par le biais d'un voile métaphorique et met à mal, par conséquent, la définition suivante de la métaphore donnée par Paul Ricoeur : « C'est que la métaphore n'est pas l'écart lui-même, mais la réduction de l'écart. Il n'y a écart que si l'on prend les mots en leur sens littéral. La métaphore est le procédé par lequel le locuteur réduit l'écart en changeant le sens de l'un des mots » (Ricoeur, 1975 : 195).

Pour conclure, Guenièvre élabore un plaidoyer qui alterne entre vérité et mensonge, confession et non-dit, plongeant son tribunal et le lecteur dans un tourbillon de mots qui finit

par enchaîner *séma* et *sôma* et effacer le sens au profit du son, affirmant de la sorte la suprématie des sens. Il s'avère difficile finalement, pour son tribunal et pour le lecteur, de porter un jugement sur sa relation avec Lancelot : Guenièvre réussit le pari de protéger son intimité, tout en donnant l'illusion de la dévoiler. La transposition de Morris vise à célébrer le triomphe de l'art, même au service de l'éloge de la sensualité et du péché, et donc sa capacité à envoûter le lecteur par le biais de sa dimension poétique et picturale (évoquant *Ut pictura poesis* d'Horace) afin de l'amener au-delà de la question du Vrai et du Bien. Par conséquent, la citation d'Horace doit être complétée par le mot d'ordre de Roger de Piles, chef de file des Rubénistes au XVII^e siècle, *Ut Rhetorica Pictura*² car l'art de Morris fait l'apologie de la rhétorique et de la couleur, du fard, de l'illusion, de la séduction, de la chair, en un mot, de la surface du corps, du tableau et de la parole afin de faire éclater sa vérité révolutionnaire à l'époque victorienne sur la passion et sur l'art poétique.

BIBLIOGRAPHIE :

BARTHES, Roland (1984). Le Bruissement de la langue. In *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV* (pp. 93-96). Paris : Editions du Seuil.

BOOS, Florence (1990). Justice and Vindication in "The Defence of Guenevere". In Valerie M. LAGORIO & Mildred LEAKE DAY (eds.), *King Arthur through the Ages* (vol. 2) (pp. 83-104). New York : Garland Publishing Inc.

JENNY, Laurent (1995). *La Parole singulière*. Paris : Belin.

LICHENSTEIN, Jacqueline (1999). *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris : Flammarion.

MALORY, Thomas (1969). *Le Morte D'Arthur*. 2 vols. Londres : Penguin Books.

MORRIS, William (1904). The Defence of Guenevere. In *The Defence of Guenevere and other Poems* (pp. 1-15). Londres : Alexandre Moring.

RICOEUR, Paul (1975). *La Métaphore vive*. Paris : Editions du Seuil.

STRUVE, Laura (1996). The Public Life and Private Desires of Women in William Morris's "Defence of Guenevere". In *Arthuriana*, 6, 3, 14-30.

² Voir l'analyse de J. Lichtenstein développée dans *La Couleur éloquente* au sujet du rapport établi, depuis la pensée platonicienne jusqu'au XVII^e siècle, entre rhétorique et peinture.