Université de Lille
École Doctorale des Sciences de l'Homme et de la Société
Centre d'Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères

THÈSE DE DOCTORAT

Présentée et soutenue publiquement le 14 mars 2025 par Laure NERMEL, pour obtenir le grade de docteure en **Langues et Littératures Anglaises et Anglo-Saxonnes**

Muse reconnue / peintre-poëte méconnue ? L'étrange cas Elizabeth Siddal à l'épreuve de la création artistique

Volume 1

Directeur de thèse :

M. Laurent CHÂTEL, Professeur, Université de Lille

Membres du jury :

Mme Anne-Florence GILLARD-ESTRADA, Professeure en Études Anglophones, Université de Rouen Normandie (examinatrice)

Mme Béatrice LAURENT, Professeure, Université Bordeaux Montaigne (Présidente, rapportrice)

M. Gilles SOUBIGOU, Conservateur du Patrimoine, DRAC Auvergne-Rhône-Alpes (examinateur)

Mme Julie VERLAINE, Professeure, Université de Tours (rapportrice)

RÉSUMÉ DE LA THÈSE

Français

Titre : Muse reconnue / peintre-poëte méconnue ? L'étrange cas Elizabeth Siddal à l'épreuve de la création artistique

La figure d'Elizabeth Siddal (1829 – 1862) nous a été transmise par le relais biographique avant d'être connue pour son œuvre. Sa perception nous est apparue à travers le regard de ses proches, amis, et collègues. Journaux intimes et correspondances d'artistes livrent un portrait résolument énigmatique. C'est cette même image que renvoient les tableaux pour lesquels Elizabeth Siddal a posé, notamment l'*Ophélie* de John Everett Millais (1852). Alors que récits fabuleux et rumeurs sur son compte abondent, peu de documents de sa main subsistent : quelques lettres, une quinzaine de poèmes et fragments, ainsi qu'une centaine de dessins, esquisses et aquarelles. De nombreuses zones d'ombre subsistent quant à l'attribution de certaines œuvres, parfois assignées à son maître et amant, le peintre Dante Gabriel Rossetti. C'est le frère de ce dernier, William Michael Rossetti, qui s'employa le premier à dresser l'inventaire de l'œuvre d'Elizabeth Siddal, parvenue pour la majorité sous forme de portfolio photographique dont deux exemplaires se trouvent à l'Ashmolean et au Fitzwilliam Museums.

Le silence des biographes et historiens de l'art au sujet d'Elizabeth Siddal s'explique par le manque d'informations fiables communiquées depuis sa mort et l'absence de traductions de sources anglophones. Cette étude tâche de rendre compte de la figure (in)visible d'Elizabeth Siddal, oscillant entre (re)-présentation et sujet créateur. Le terme de « préraphaélite » ne convoque pas tant une école ou un style qu'une vision singulière de l'idéal féminin. Elizabeth Siddal en possède les traits les plus identifiables. Si son rôle de muse est indéniable, il convient d'examiner la façon dont elle a difficilement tenté de s'en écarter pour composer son identité de peintre-poëte. Mon objectif sera alors de déterminer l'impact qu'Elizabeth Siddal a eu sur le cercle préraphaélite et si elle peut être considérée comme un de ses membres à part entière.

Ce travail de thèse s'inscrit dans le sillage des « women's studies » selon une approche pluridisciplinaire, au carrefour de la micro-histoire, la sociologie et de perspectives muséographiques. Être femme dans le monde de l'art à l'époque victorienne équivaut à se heurter à un système d'idées reçues et à des structures institutionnelles qui instaurent une ségrégation socioculturelle sur la base du genre. L'intériorisation de ces partis pris a eu une influence directe sur l'élaboration de nos pratiques muséales : si les collections d'institutions culturelles ont mis à l'honneur la figure féminine comme objet du regard, il est bien plus rare d'apercevoir les œuvres d'artistes femmes sur les cimaises des musées. Retracer la carrière d'Elizabeth Siddal grâce au concept de « matrimoine britannique » peut ainsi nous permettre de réhabiliter sa représentation au sein de l'espace muséal.

Mots-clefs : époque victorienne, préraphaélisme, arts graphiques, illustration, texte-image, poésie, muséologie, exposition, collections, matrimoine, études de genre, artistes femmes, création féminine, modèle

Anglais

Title: ‘Art was the only thing for which she felt very seriously’. Musing on creative agency in the life and work of Elizabeth Siddal

For many, the term ‘Pre-Raphaelite’ conveys images of fair maidens in swoon with flowing red hair. The pictures of Elizabeth Siddal represent a certain type of Victorian femininity. From the end of the 19th century onwards, her figure has inspired several artists, directors and writers. Indeed, she became the first Pre-Raphaelite ‘stunner’. Her sitting for John Everett Millais' *Ophelia* (1852), her stormy relationship with Dante Gabriel Rossetti and her tragic death have overshadowed her artistic merits. However, she sat as a professional model for five canvasses and countless portrait drawings. About fifteen poems by her have been recovered, and a hundred or so sketches and watercolours, spread across various UK and US collections.

Some of these artworks have survived in the form of photographic portfolios compiled by her husband, visible on request only in the Ashmolean and Fitzwilliam Museums. Most publications on her have not been translated, which partly explains the French public's ignorance of Siddal's pictorial and poetic production. Historical and critical interest in Siddal's career has often dismissed her achievements as limited, overtly gloomy or due to her addiction to laudanum. Besides, it has been argued that, unlike her drawings and watercolours, her writings were not meant for public view and devised in a private setting. As a result, Siddal's poetry and painting have been examined as separate. I will point out that Elizabeth Siddal was engaged in a total form of artistic output, through which text and image echoed each other.

This dissertation will expand from Deborah Cherry and Griselda Pollock's 1984 article ‘Woman as sign in Pre-Raphaelite literature’, to explore how Elizabeth Siddal negotiated the evolution of her career within the Pre-Raphaelite movement, from model and muse to creator in her own right. The bohemian circle she was drawn in somehow made her conform to Victorian standards of femininity, yet it enabled her to find her authorial voice as poet and painter. The gendering of artistic perceptions and conceptions of Victorian ‘separate spheres’ had a direct impact on more contemporary museum practices. Traditional art histories need to be thus shattered by alternative narratives reconfiguring the canon. In line with recent events and publications acknowledging the role of female legacies, I will demonstrate that Elizabeth Siddal's career belongs to a broader comprehension of British cultural heritage that must be made visible within the museum space.

Key words: Victorian era, Pre-Raphaelite, drawing techniques, illustration, word and image, poetry, model, stunner, women artists, female creation, heritage, gender studies, exhibitions, collections

REMERCIEMENTS

Avant tout, je tiens à remercier mon directeur de recherche, le Professeur Laurent Châtel, pour avoir cru à la pertinence de mon sujet et de ma problématique. Si j'étais, au départ, hésitante à m'engager sur le terrain des études de genre, M. Châtel m'a conforté dans mes positions en y apportant cohérence et conviction. Je n'aurais pas pu progresser sans sa bienveillance et sans le soutien qu'il a apportés lorsque je communiquais en colloque, mais également lorsqu'il a pris le temps de corriger le chapitre pour l'ouvrage *Pre-Raphaelite Sisters* de 2022 et le corps du manuscrit de thèse.

De plus, je souhaiterais exprimer mon entière gratitude aux membres du comité de suivi qui m'ont accompagnées dans ce parcours doctoral depuis 2018. Pendant la pandémie qui a eu lieu de 2020 à 2022 et qui a durablement touché le monde universitaire (infrastructures, personnel, étudiant.es), j'ai trouvé en elles une écoute et un soutien inestimables. Mme Guyonne Leduc m'a apporté de précieux conseils pour la mise en forme de la bibliographie, tandis que Mme Anne-Florence Gillard-Estrada m'a poussée à approfondir les analyses iconographiques des dessins et aquarelles d'Elizabeth Siddal. Enfin, je tiens également à remercier pour avoir accepté de siéger au jury de cette thèse : Mmes Béatrice Laurent et Julie Verlaine, ainsi que M. Gilles Soubigou.

Qui dit histoire de l'art dit œuvres : le contact avec la matérialité de l'objet étudié revêt une grande importance à mes yeux, tant dans la recherche qu'en musée, sur le terrain, non sans une certaine émotion. Je suis toujours surprise de la réactivité et de la générosité des institutions publiques britanniques. Aussi suis-je extrêmement reconnaissante envers les conservatrices de l'Ashmolean et du Fitzwilliam Museums, qui m'ont donné accès aux deux exemplaires des portfolios photographiques d'Elizabeth Siddal réalisés par les frères Rossetti. Mes plus chaleureux remerciements vont donc à Caroline Palmer et à Elenor Ling, grâce à qui j'ai pu manipuler et photographier aquarelles, dessins et manuscrits de leurs collections. Je tiens aussi à remercier le Victoria and Albert Museum et le British Museum pour leur accueil au sein de leurs cabinets d'arts graphiques.

Pourtant, l'œuvre de Siddal a été compliquée à restituer dans sa quasi-intégralité. Lorsque je ne pouvais me rendre sur place, il a donc fallu croiser les données disponibles dans les catalogues, diverses publications, ainsi qu'en ligne. La constitution de ce corpus n'aurait jamais pu être effective sans l'aide de : Jessica Belanger (National Gallery of Canada), Melanie Gardner (Tullie House), Elizabeth Hopkin et Max Strauss (Columbus Museum of Art), Nadine Lees (Birmingham Museum & Art Gallery), Victoria Partridge (The Higgins Art Gallery & Museum), Mark Samuels Lasner et Margaretta Frederick (Delaware Art Museum & Library), mais aussi avec des marchands d'art à la tête de collections privées comme Rupert Maas. La plupart de ces conservateur.ices et collectionneur.euses m'ont gracieusement donné l'autorisation de reproduire les œuvres étudiées. Je souhaite aussi remercier Carol Jacobi (Tate Britain) et Melanie Groves (The Frick Collection), dont l'aide m'a été indispensable pour reconstituer l'historique récente des prêts à différentes institutions, à l'occasion d'expositions itinérantes.

Enfin, je suis reconnaissante à toute l'équipe de la Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art pour son fonds d'archives, là où j'ai pu avoir accès à la correspondance, aux mémoires et journaux intimes du cercle préraphaélite, ainsi qu'à de nombreux catalogues d'expositions et ouvrages spécialisés.

Le travail de thèse peut parfois s'avérer solitaire. J'ai eu la chance d'avoir été entourée par des doctorant.es ou chercheur.euses avec qui j'ai eu des échanges fructueux. D'abord, la visite de l'exposition « Beyond Ophelia » par Helen Bratt-Wyton, grâce à qui j'ai pu en apprendre plus sur la collection de Wightwick Manor et sur l'organisation de la rétrospective Siddal dans ce contexte. Ensuite, une rencontre décisive avec Glenda Youde, grâce à qui j'ai eu la chance de pouvoir écrire pour le tout premier ouvrage collectif consacrées aux femmes du cercle préraphaélite.

C'est aussi grâce aux colloques et aux journées d'études que ma réflexion a pu se nourrir et se préciser. Merci à Marine Le Bail, qui a fait en sorte que le colloque « La série TV au 19e siècle » ait pu avoir lieu au Musée d'Orsay malgré les nombreux reports due à la situation sanitaire, et aux ateliers des « Ovaliens », surtout à Raphaël Rigal, qui, lui, s'intéresse plus à la pensée politique de Gabriel Rossetti. Merci enfin à Aurélie Petiot, dont les publications sur le préraphaélisme ont pu faire avancer la recherche française depuis quelques années.

S'il est parfois difficile de raccorder un sujet de thèse à un travail de guide conférencière, de nombreux.ses participant.es m'ayant suivi en visite m'ont interrogée sur mes recherches. Leur attention a été précieuse pour me rendre compte que ce n'était pas une thématique pointue reléguée au domaine universitaire uniquement, mais un véritable problème d'actualité auxquels se sont intéressés des visiteur.euses qui pourtant n'avaient que peu ou prou de connaissances artistiques.

Lors de mes études de Master, il me fallait encore affronter les incompréhensions de proches et connaissances face à cette peinture déroutante. Fort heureusement, j'ai reçu le soutien ou éveillé la curiosité de : Christine (que je ne remercierai jamais assez pour ses relectures et corrections), Nick, Antoine M, Pascal, les « Museum Women », et la promotion Chaptal cru 2009. Un énorme merci également à Clémence et à Antoine L, qui m'ont été d'une aide précieuse pour la mise en page et la constitution des PDF de la thèse. J'ignore comment j'aurais pu boucler ce travail sans eux.

Pour terminer, je crois ne jamais le répéter assez, mais je n'aurais pas pu mener ce projet à son terme sans toute l'équipe de MPP et surtout sans JB, qui accompagnent mon quotidien depuis déjà plusieurs années. Iels se reconnaîtront.

Cette thèse est dédiée à la mémoire d'Alice de Barrau, artiste pétillante et fantasque.

INTRODUCTION

Dans ses mémoires publiées en 1905, le peintre William Holman Hunt (1827 – 1910) se rappelle le récit de la toute première rencontre entre Elizabeth Siddal et le cercle préraphaélite. Celle-ci eut lieu grâce à Walter Deverell (1827 – 1854), qui aurait interrompu le travail de ses camarades pour livrer cette saisissante description :

> You fellows can't tell what a stupendously beautiful creature I have found. By Jove! She's like a queen, magnificently tall, with a lovely figure, a stately neck, and a face of the most delicate and finished modelling; the flow of surface from the temples over the cheek is exactly like the carving of a Pheidean goddess. Wait a minute! I haven't done; she has grey eyes, and her hair is like dazzling copper, and shimmers with lustre as she waves it down[1]

C'est par le biais biographique que se sont ébauchés les portraits d'Elizabeth Siddal, à travers la correspondance et les journaux intimes de ses contemporains. Le discours de ces derniers insiste systématiquement sur sa physionomie atypique. Sa taille, son teint, les traits de son visage et son imposante chevelure ont exercé une certaine attraction chez ses proches, collègues et connaissances, qui ont traduit par écrit la forte impression que produisait cette modèle et artiste.

De même, les tableaux et dessins pour lesquels Elizabeth Siddal a posé dévoilent une beauté évanescente et mélancolique. Sa représentation est indissociablement liée à *Ophelia* de John Everett Millais (1829 – 1896). Cette toile emblématique du mouvement préraphaélite est devenue l'une des plus célèbres de la peinture britannique (PLANCHE 59 – fig.B.1.2). L'histoire du tableau est associée à la séance de pose d'Elizabeth Siddal : elle rendit la modèle grièvement malade après être restée immobile dans une baignoire remplie d'eau pendant plusieurs heures. L'identité d'Elizabeth Siddal a fini par se confondre avec la figure tragique du personnage shakespearien qu'elle a incarné. Elle apparaît ainsi entièrement dévouée à son art, prête à risquer sa santé.

Les sources qui tentent de saisir les caractéristiques morales, intellectuelles et psychologiques de la créatrice dépeignent une personne au tempérament résolument

[1] William Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood,* Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1905, vol.1, p.198.

énigmatique. Distante et réservée pour la plupart, parfois enjouée et moqueuse, Elizabeth Siddal semble avoir déconcerté ceux avec qui elle entrait en relation. Quelques bribes d'informations sur sa courte vie sont également passées à postérité. Leur mémoire s'est notamment construite dans sa brusque mort et l'exhumation de sa dépouille pour déterrer le recueil de poèmes de son mari, Dante Gabriel Rossetti (1828 – 1882). En dépit du manque de données la concernant, Elizabeth Siddal est l'une des personnalités de l'époque victorienne qui a suscité un intérêt croissant dans la conscience populaire. Alors que légendes et rumeurs sur son compte abondent, peu de documents de sa main subsistent : aucun journal intime, quelques lettres, une quinzaine de poèmes et fragments, ainsi qu'une centaine de dessins, esquisses et aquarelles.

Le spectre du préraphaélisme

En prenant connaissance de l'entrée « SIDDAL Elizabeth ou Lizzi Eleanor » de l'édition 2006 du Bénézit, on s'aperçoit que celle-ci ne comporte aucune notice biographique. Un renvoi vers Dante Gabriel Rossetti est le seul moyen de glaner quelques éléments sur son travail de modèle, tandis que son activité d'artiste n'est évoquée qu'en relation avec le peintre et poète. À l'inverse, on concède à Rossetti une page presque entière, où figurent les noms de ses œuvres les plus connues, son monogramme et une bibliographie. Elizabeth Siddal est absente de la plupart des dictionnaires et anthologies qui répertorient les peintres victoriens, telles les rééditions du *Dictionary of Victorian Painters* par le marchand d'art Jeremy Maas, qui possédait pourtant lui-même plusieurs œuvres de la créatrice[1]. Seize lignes sont dédiées à Elizabeth Siddal dans la section victorienne du *Dictionary of British Art* de Christopher Wood, qui comporte plus de onze mille entrées, réparties entre le texte d'une part et les illustrations de l'autre. Christopher Wood continue de dater la naissance de l'artiste à 1834. Elle y apparaît en tant que l'« amante favorite » et élève de Rossetti, puis sous son nom d'épouse (« Mrs Rossetti »)[2]. *Clerk Saunders*, l'une de ses aquarelles (P.2 – fig.A.2.1), y est reproduite en noir et blanc. Son exécution et sa technique sont qualifiées d'inférieures à celles du maître.

Il faut se tourner vers les dictionnaires spécialisés pour aborder la carrière d'Elizabeth Siddal au même titre que celle d'autres artistes femmes. Elle ne figure ni dans celui de Walter Shaw Sparrow rédigé au début du vingtième siècle, ni dans ceux d'Ellen Clayton et de Clara

[1] Jeremy Maas, *The Dictionary of Victorian Painters*, New York, Harrison House, 1988.
[2] Christopher Wood, *The Dictionary of British Art*, Woodbridge, Antique's Collector Club, 1995, vol.4, p.476.

Erskine Clement[1]. Ces deux derniers reconnaissent toutefois l'influence du mouvement préraphaélite sur la création féminine britannique, en consacrant des entrées à des peintres comme Lucy Madox Brown (1843 – 1894, épouse de William Michael Rossetti) ou Marie Spartali (1844 – 1927). Le parallèle entre ces deux artistes-peintres et Elizabeth Siddal est pertinent dans la mesure où elles évoluent dans le même environnement socioculturel. Elles partagent les mêmes sources d'inspiration et s'intéressent à des genres picturaux similaires.

L'un des premiers ouvrages de référence du vingtième siècle à avoir fait autorité sur le sujet est *Women Artists: A Historical, Contemporary and Feminist Bibliography*[2]. Si la date de naissance d'Elizabeth Siddal y est encore inexacte, l'article qui lui est dédié comporte un peu plus de deux pages. Il faudra attendre les années 1990 pour qu'Elizabeth Siddal fasse l'objet d'un examen plus approfondi. Le dictionnaire biographique de Penny Dunford rétablit ainsi la date de naissance correcte de l'artiste, mais émet encore des doutes sur le jour de sa mort[3]. Dans l'étude dirigée par Delia Gaze, trois pages sont consacrées à Elizabeth Siddal et sa production ; on y trouve notamment la réplique de son dessin à la plume, *Pippa Passes* (P.1 – fig.A.1)[4]. Plus qu'un simple répertoire d'artistes, ces deux volumes s'ouvrent sur une analyse théorique posant la problématique des conditions de travail spécifiques à la pratique des arts par les femmes. Cette encyclopédie insiste sur les figures historiques nées avant 1945 (six cent au total), plutôt que sur la création contemporaine. De nos jours, c'est l'ouvrage le plus complet, couvrant un large champ historique et géographique, avec un parti pris pour les artistes anglo-saxonnes.

---

[1] Walter Shaw Sparrow, *Women Painters of the World, from the Time of Caterina Vigri, to Rosa Bonheur and the Present Day* (1905), New York, Hacker Art Books, 1976.
Ellen Creathorne Clayton, *English Female Artists*, Londres, Tinsley Brothers, 1876, 2 vols. Clayton fait aussi mention de la militante féministe et peintre de paysages Barbara Bodichon née Leigh Smith (1827 – 1891), chez qui Elizabeth Siddal réside lors de son séjour à Hastings en 1854.
Clara Erskine Clement, *Women in the Fine Arts, from the Seventh Century B.C. to the Twentieth Century A.D.* (1904), New York, Hacker Art Books, 1974. Y figure Evelyn Pickering (1855 – 1919), qui appartient à la deuxième génération préraphaélite. Cette fervente disciple d'Edward Burne-Jones s'est distinguée dans la réalisation de sujets mythologiques en grand format, régulièrement exposés à la Grosvenor Gallery, tremplin de l'Aesthetic Movement.

[2] « Elizabeth Eleanor Siddal. 1834 –1862. English », *Women Artists: A Historical, Contemporary and Feminist Bibliography*, éds. Donna Bachmann et Sherry Piland, New York, Scarecrow Press, 1978, pp.265-8.

[3] Penny Dunford, « SIDDAL, Elizabeth Eleanor. (alt. SIDDALL) », *A Biographical Dictionary of Women Artists in Europe and America since 1850*, Londres, New York et Toronto, Harvester Wheatsheaf, 1990, pp.275-6.

[4] Jan Marsh, « Elizabeth Eleanor Siddal, British painter », *Dictionary of Women Artists*, éd. Delia Gaze, Chicago, Londres, Fitzroy Dearborn, 1997, vol.2, pp.1268-70.

Organisée selon les techniques picturales, l'étude bibliographique de Penny McCracken permet d'obtenir de plus amples informations sur les outils à employer dans la recherche sur les artistes femmes. Elizabeth Siddal y est classée parmi les peintres, dans le genre « scènes médiévales et littéraires ». Y figure la liste de toutes les manifestations posthumes où elle a été exposée[1].

Plus récemment, la maison d'édition « Des Femmes » a publié le *Dictionnaire universel des créatrices*, également disponible en e-book. Cette entreprise transversale qui se concrétise par trois volumes entend retracer quarante siècles d'innovations par des femmes qui ont marqué l'Histoire dans des disciplines variées, dépassant largement le domaine de la création. Un code couleur permet de les distinguer ; le rouge a été choisi pour représenter les arts visuels. Les articles mettent en relief l'œuvre plutôt que la biographie. Aussi celui consacré à Elizabeth Siddal souligne-t-il les événements décisifs à son parcours professionnel[2].

Ces données nous permettent de réinscrire la figure d'Elizabeth Siddal dans son contexte socioculturel ; il est ainsi possible de reconstituer les étapes qui ont jalonné sa formation et le déroulement de sa carrière. Elizabeth Eleanor Siddal est née à Londres en 1829. Fille aînée d'une famille modeste, elle travaille en tant que couturière dans une boutique de chapellerie. C'est à la fin de l'année 1849 qu'elle aurait fait connaissance avec le cercle préraphaélite, soit un an après la fondation de la Confrérie. Cette dernière, animée principalement par trois jeunes étudiants de la Royal Academy – William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti et John Everett Millais – s'emploie à définir un nouveau type de langage pictural. Les préraphaélites entendent abolir le conformisme imposé par l'école anglaise. Ils considèrent que celle-ci s'est enlisée dans une impasse en imitant depuis le dix-huitième les conventions esthétiques héritées de la Haute Renaissance. Ils s'opposent à Sir Joshua Reynolds, fondateur de l'Académie (1768), portraitiste à la touche relâchée qui n'hésite pas à idéaliser ses sujets. Influencés par les primitifs italiens et flamands, les préraphaélites désirent revenir à un art plus proche de la nature pour produire des sujets nobles, extraits de la Bible, de la littérature, ou des légendes médiévales.

Elizabeth Siddal commence à poser pour eux, en symbolisant leur idéal féminin. Elle se met vraisemblablement à peindre et à écrire au début des années 1850. En 1852, elle cesse de travailler à la chapellerie pour s'adonner entièrement à l'aquarelle et au dessin en suivant les

[1] Penny McCraken, « Elizabeth Siddall », entrée n°3042, *Women Artists and Designers in Europe since 1800: An Annotated Bibliography*, Londres, New York, Prentice Hall International, 1998, vol.2, pp.755-6.
[2] Mireille Calle-Gruber, « Siddal, Elizabeth Eleanor (ou Siddall), peintre et poétesse anglaise », *Le Dictionnaire universel des créatrices*, dirs. Mireille Calle-Gruber, Béatrice Didier et Antoinette Fouque, Paris, Édition Des Femmes, 2013, vol.3, p.3987.

leçons de Dante Gabriel Rossetti. En 1853, elle appose sa signature à sa première œuvre. Deux ans plus tard, le critique d'art John Ruskin (1819 – 1900) devient son mécène attitré. En 1857, Elizabeth Siddal est la seule femme à participer à l'exposition préraphaélite de Russell Place. Si elle continue à créer jusqu'à sa mort, la carrière d'Elizabeth Siddal demeure brève, ce qui explique en partie ce corpus qu'on a pensé pendant longtemps restreint. Ses problèmes de santé se manifestent dès 1852. Ils récidivent de façon plus ou moins sévère selon les années, l'obligeant parfois à partir en convalescence à la campagne ou en bord de mer. La fin de sa vie est ponctuée par des difficultés à enfanter et sa dépendance progressive aux opiacés. D'ailleurs, elle mourra d'une overdose en 1862. Pour un examen plus approfondi de la biographie siddalienne, on se référera à la notice chronologique figurant en annexes (vol.2, document II.A), réalisée à partir de la correspondance et des journaux intimes des proches de la peintre-poëte. Les lettres de son compagnon sont en effet fort utiles pour retracer le détail de ses activités, parfois au jour le jour.

La construction de ce personnage avec ses clichés, exagérations et erreurs d'interprétation a persisté bien au-delà de son décès et s'est amplifiée de manière posthume. C'est pourquoi l'étude présentée ici ne sera pas délimitée par les dates de naissance et de décès d'Elizabeth Siddal, et qu'elle analysera le phénomène de matrimonialisation de son œuvre. Elle prendra en compte la réception posthume de son œuvre dans la critique d'art et la perception de cette figure historique jusqu'à l'époque contemporaine. Sous divers formats, pas moins d'une quarantaine d'adaptations de sa biographie (nourries ou non des sources directes) sont parues depuis sa mort. Celles-ci montrent la fascination que ce personnage insaisissable n'a cessé de susciter. De nombreuses zones d'ombre subsistent en ce qui concerne l'attribution de certaines œuvres, ainsi qu'au rôle joué par Siddal en tant que modèle ou créatrice. Par exemple : il n'est pas certain qu'elle ait posé pour *A Pet* de Walter Deverell, contrairement à ce que démontre l'article d'Elaine Shefer[1]. Jusqu'à très récemment (2018), on a cru que le dessin *Sister Helen* avait été réalisé par Rossetti (P.5 – fig.A.3.2). La paternité des œuvres est plus difficile à déterminer quand le couple travaille de concert sur un même support. Virginia Surtees reconnaît l'apport de Siddal en tant qu'artiste dans la production picturale de Rossetti, le problème étant que cette œuvre est souvent répertoriée à « Rossetti » en tant qu'auteur dans les publications et indexes[2]. Identifier l'auteur d'une œuvre est d'autant plus problématique lorsque le couple créé avec

[1] Elaine Shefer, « Deverell, Rossetti, Siddal and *The Bird in the Cage* », *The Art Bulletin*, 1985, 67.3, p.438.
[2] Virginia Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti: A Catalogue Raisonné*, Oxford, Clarendon Press, 1971, vol.1, p.35.

l'aide d'autres artistes, ainsi qu'en attestent les peintures sur bois des meubles fabriqués pour la Red House de William Morris (1834 – 1896).

La relation complexe avec Dante Gabriel Rossetti (émulation mutuelle, complicité puis rivalité aux plans créatif et sentimental) est le matériau de vie d'Elizabeth Siddal qui a le plus été mis en avant, tant dans ses premières biographies que dans les fictions qui en ont été tirées. En examinant soigneusement les mécanismes et conditions de production de leur œuvre, la collaboration Siddal / Rossetti sera mise en parallèle de celle d'autres artistes célèbres. Le couple Claudel / Rodin offre un exemple édifiant dans la mesure où Camille Claudel, qui intègre l'atelier du sculpteur au début des années 1880, devient sa muse et principale source d'inspiration. Leur rupture, puis la jalousie qui s'ensuivit à l'égard du maître et enfin son internement à l'hôpital de Montdevergues, sont les aspects qui sont les plus fréquemment mis en avant dans la biographie de Camille Claudel (1864 – 1943). On connaît ses talents de plasticienne, mais moins sa participation au bronze monumental *La Porte de l'Enfer*, d'où furent extraites les sculptures individuelles les plus connues d'Auguste Rodin (1880 – 1889).

Dans le groupe préraphaélite, les couples d'artistes se retrouvent principalement parmi la deuxième génération, lors du renouveau de ce courant à partir de 1857. Ainsi, les Morris constituent une communauté, où tous les membres de la famille, femmes y compris, sont impliqués dans la production. La brodeuse Jane Morris, née Burden, (1839 – 1914) qui fut d'abord modèle de son mari pour devenir ensuite celui de Rossetti dans les années 1860 – 1870, eut un rôle prépondérant dans la confection du mobilier et des tapisseries de la société Morris & Co, ainsi que dans la gestion de leurs domaines. Ils reviendront à la plus jeune fille des époux, la tisserande et joaillère May Morris (1862 – 1938). La répartition du travail manuel est plus inhabituelle au sein du couple De Morgan. C'étaient les grands formats pratiqués par Evelyn Pickering qui touchaient un large public, grâce aux nombreuses expositions à laquelle elle participait. Quant à son mari, le céramiste William De Morgan (1839 – 1917), affilié à Morris & Co de 1863 à 1872, il contribua à diffuser une conception noble et accessible de l'artisanat. Mais il connut de nombreux problèmes financiers. C'est bien sa femme qui remporta à la fois le succès critique et monétaire, devant parfois subvenir aux besoins de son époux.

Problématique, enjeux et orientations méthodologiques

La position ambivalente d'Elizabeth Siddal en tant que modèle et créatrice constituera la clef de voûte de cette étude. Filles de Zeus et de Mnémosyne, la déesse du langage et de la mémoire, les neuf Muses sont les divinités qui président aux Arts Libéraux : elles servent

d'intermédiaires entre les dieux et les artistes. Le terme s'est imposé au singulier dans le langage courant pour signifier la source d'inspiration ou l'inspiratrice des poètes et artistes. Dans cette perspective, le processus créatif est encore rattaché au divin. Or, Dante Gabriel Rossetti ne peut envisager l'acte créateur que de manière mystique, inséparable de la présence de son modèle avec laquelle se noue une relation quasi fusionnelle. Son ami intime Ford Madox Brown (1821 – 1893) n'affirme-t-il pas en évoquant Siddal : « Rossetti once told me that, when he first saw her, he felt his destiny was defined »[1] ? Il paraît malaisé de dissocier les images de Siddal produites par Rossetti de la relation qu'il entretenait avec elle. Au contact du cercle préraphaélite, elle construit et entretient son identité d'égérie vers qui convergent tous les regards. C'est précisément l'objet de cette étude que de réévaluer son statut de modèle non comme une activité passive, extérieure à la réalisation de l'œuvre, mais comme faisant partie intégrante du processus créatif. En l'occurrence, on peut penser l'analyse concédée à Victorine Meurent (1844 – 1927), modèle favorite d'Édouard Manet, qui est elle-même peintre[2]. C'est d'ailleurs grâce à l'iconographie de leurs modèles respectives que Rossetti et Manet ont mis en valeur et fait accepter un type de beauté jugé scandaleux à l'époque : celui de la grande femme rousse à la peau pâle.

En outre, le terme de peintre-poëte renvoie à une conception double de la production artistique. Surtout employé dans la critique d'art moderne (en particulier pour Paul Klee, Marc Chagall et Joan Miró), il définit un art absolu. Sa puissance évocatrice est marquée par un langage visuel déterminé grâce à des motifs récurrents qui suggèrent une impression de rythme, d'harmonie. Ils favorisent l'élaboration de l'univers créatif du peintre poète. En Angleterre, le style visionnaire de William Blake (1757 – 1827) fait de ses livres enluminés par ses soins une œuvre totale. William Blake a d'ailleurs une grande influence sur la pensée et la pratique de Dante Gabriel Rossetti[3]. Je privilégie néanmoins l'orthographe archaïque de « poëte », dans la mesure où elle renvoie à une notion éminemment romantique de la création, ainsi qu'à une exaltation des sensations. Le romantisme se distingue en effet par une volonté d'explorer toutes les possibilités de la composition artistique, à travers la représentation des états de l'âme humaine. Le terme « poëte » est remis au goût du jour par Gérard de Nerval (1808 – 1855), l'un

[1] Ford Madox Brown, *The Diary of Ford Madox Brown*, éd. Virginia Surtees, New Haven, Yale University Press, 1981, annotation du 10.3.1855.
[2] Margaret Selbert, *A Biography of Victorine-Louise Meurent and Her Role in the Art of Edouard Manet*, Colombus, Ohio State University, 1986 (thèse de doctorat).
[3] Laurence Roussillon-Constanty utilise le terme de « peintre-poète » dans son ouvrage *Méduse au miroir. Esthétique romantique de Dante Gabriel Rossetti*, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 2008.

des écrivains maudits majeurs du dix-neuvième siècle – au même titre que Charles Baudelaire (1821 – 1867) ou Edgar Allan Poe (1809 – 1849) – qui aurait puisé son inspiration dans sa souffrance et son tempérament tourmenté. Le parallèle avec Nerval me semble judicieux puisqu'il convoque les rapports étroits entre créativité, maladie mentale et toxicomanie, ces deux dernières composantes étant fréquemment employées pour déchiffrer les écrits parfois cryptiques d'Elizabeth Siddal. Si la production visuelle de cette artiste commence seulement à être appréciée à sa juste valeur, force est de constater que sa poésie (jamais publiée de son vivant) reste perçue comme le fruit d'une expression personnelle, réservée au cadre privé. Je prouverai au contraire que la production écrite d'Elizabeth Siddal participe à la confection d'une voix d'autrice consubstantielle à son parcours d'artiste. Ses motifs poétiques et picturaux seront examinés comme un système de correspondances et de résonances, afin de démontrer qu'Elizabeth Siddal, peintre-poëte maudite par excellence, était impliquée dans une forme de création complète, en adéquation avec l'éthique préraphaélite de la composition.

Les chroniques et fictions, qui ont fait de cette figure historique une personnalité populaire de la culture britannique, ont aussi contribué à l'absence de reconnaissance de sa pratique artistique. De nos jours, le visage du modèle d'*Ophelia*, immédiatement reconnaissable, nous est bien familier (P.59 – fig.B.1.1). Il reste à réinscrire Elizabeth Siddal dans le discours historiographique en tant que créatrice à part entière. Or, son cas constitue une énigme pour les historiens de l'art et les biographes. Une aura de mystère plane sur son identité insaisissable. Mon analyse s'apparente à un travail d'enquête, fondée sur les hypothèses et interrogations émises à son sujet. La référence au titre de la nouvelle de Robert Louis Stevenson (1886) permet d'exposer l'étrangeté du « cas Elizabeth Siddal », donnant lieu aux récits des plus lugubres, comme la pousse incessante de la chevelure rousse dans le cercueil sept ans après les obsèques de la créatrice.

Ma réflexion a aussi été nourrie par des considérations d'ordre médical, et prend toute sa signification compte tenu de l'état de santé fragile de l'artiste. À plusieurs reprises, les thérapeutes qui ont traité Elizabeth Siddal ont souligné l'impossibilité à établir un diagnostic clair, visiblement déroutés par le concours de symptômes physiologiques et de troubles psychiques. Le lien entre création et psychopathologies a déjà été exploré dans le cas de Vincent Van Gogh (1853 – 1890), et, dans une moindre mesure, celui du peintre de sujets féériques, l'anglais Richard Dadd (1817 – 1886)[1]. Il conviendra de recadrer cette perspective au vu des

[1] L'exposition Van Gogh / Artaud de 2014 au Musée d'Orsay a mis en valeur la réappropriation de la créativité du peintre par l'écrivain qui a démontré que loin d'être accablé

traitements spécifiques administrés aux femmes au dix-neuvième siècle. De plus, la pratique d'Elizabeth Siddal se développe en dépit d'un certain nombre d'obstacles auxquels elle doit se confronter. Être femme dans le monde de l'art à l'époque victorienne implique de se heurter à un système d'idées reçues et à des structures institutionnelles qui instaurent une ségrégation socioculturelle sur le fondement du genre. Le parcours de Siddal présente un signe de résistance aux formations traditionnelles suivies par les hommes et par d'autres femmes mieux intégrées dans les réseaux et espaces de production des beaux-arts.

Il sera ainsi nécessaire de rendre compte de la figure (in)visible d'Elizabeth Siddal, oscillant entre (re)-présentation, c'est-à-dire objet du regard masculin, et créatrice. De nos jours, le terme de « préraphaélite » ne convoque pas tant une école, un style ou une période qu'une vision singulière de l'« éternel féminin ». Plus que tout autre, et surtout la première, Elizabeth Siddal incarne les traits les plus identifiables de la peinture préraphaélite, dont elle a durablement marqué l'esthétique ; elle personnifie même tout l'univers pictural de Dante Gabriel Rossetti jusqu'en 1855. Cependant, elle demeure exclue du discours historiographique. Sa production écrite et picturale, d'abord connue par ses contemporains, a été ensuite interprétée comme témoignage direct de sa courte vie. Si son rôle de muse est indéniable, il convient d'inspecter la façon dont Elizabeth Siddal a tenté de s'en écarter pour composer son identité de peintre-poëte. Il s'agira de soustraire son œuvre à l'invariable analogie avec celle de Rossetti, pour prouver qu'il existe bel et bien une touche Siddal, propre à elle-même. Au cœur de cette analyse se trouvera le champ d'action d'Elizabeth Siddal. L'objectif est de reconstituer son identité de créatrice, qui, si elle ne s'agence pas sans antagonismes avec son statut d'icône du préraphaélisme, n'est pas forcément contradictoire avec celui-ci.

Par ailleurs, son patronyme continue de faire débat. À l'origine, il s'écrivait Siddall, une orthographe réhabilitée dans les années 1980 par la critique d'art féministe, endossée par de plus récentes publications. Pour Deborah Cherry et Griselda Pollock, « Siddal » est employé pour faire référence non au personnage historique, mais à une figure qu'incarne la modèle, peintre et poète, dont l'identité est transformée par les membres du cercle préraphaélite, puis façonnée par la littérature posthume à son sujet[1]. Certains des proches d'Elizabeth l'auraient ainsi conduit à abandonner le « l » final pour conférer à son nom une connotation plus noble.

---

par la folie, Van Gogh révélait à travers son œuvre une conscience extra-lucide qui n'a pas pu être appréciée à sa juste valeur par ses contemporains.

[1] Deborah Cherry et Griselda Pollock, « Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: A Study of the Representation of Elizabeth Siddall », *Art History*, 1984, 7.2, pp.207-15.

On connaît la propension des préraphaélites à altérer les faits qui édifient le patrimoine narratif de la Confrérie, relayés bien des années après sa formation, d'où la prévalence de données plus opaques. Il n'est pas non plus rare de voir la peintre-poëte se faire appeler Madame Rossetti dans les chroniques et dans les mémoires du cercle préraphaélite, alors qu'elle ne s'est mariée qu'en mai 1860, soit un peu moins de deux ans avant son décès. L'appellation de son nom d'épouse qui persiste dans les biographies posthumes peut s'expliquer par référence au monogramme que Dante Gabriel Rossetti lui dessine à cette époque, et son inscription en tant qu'artiste-peintre sous le nom d'« E.E. Rossetti » au recensement de 1861. C'est l'appellation qu'a choisi Glenda Youde pour son travail de thèse (« Beyond Ophelia: The Artistic Legacy of Elizabeth Eleanor Rossetti ») et dans ses publications (« Christina and Elizabeth Eleanor Rossetti: Poetic and Artistic Rivals », « Dante Gabriel and Elizabeth Eleanor Rossetti: The Artistic Partnership »)[1]. En conférence comme dans ses publications, Youde prend le parti de désigner les artistes comme Elizabeth Siddal et Gabriel Rossetti sous leur prénom après la première mention, afin d'éviter une confusion avec les autres membres du cercle Rossetti. Toutefois, l'emploi du titre (« Madame Vigée-Lebrun », « Madame Morisot-Manet »), du prénom (« Artemisia », « Frida ») et même d'un surnom (ici, « Lizzie ») est fréquent lorsqu'on parle des artistes femmes, contrairement à leurs homologues masculins que l'on mentionne généralement sous leur patronyme. Cette pratique visant à créer une sorte de familiarité avec ces femmes dissimule un manque de crédit accordé à leur production artistique, pour se focaliser sur leur statut marital ou leur cercle intime. Le nom de famille qui apparaît le plus fréquemment en rapport avec l'identité de la créatrice sera donc employé, car elle le revendiquait explicitement : *The Lady of Shalott*, sa première œuvre datée et signée, porte l'annotation « E.E. Siddal Dec. 15 1853 » (P.8 – fig.A.5.1,2).

Mon objectif sera de déterminer l'impact qu'Elizabeth Siddal a eu sur le cercle préraphaélite, et si elle peut être considérée comme appartenant au mouvement en tant que peintre et poète. Le lien ambigu entre la Confrérie et la création féminine a tout à la fois imposé à Siddal de se conformer au carcan social qui pèse sur les femmes de la bourgeoisie victorienne, et rendu possible la conception de sa vocation dans la mouvance de cette bohème artistique. En

[1] Glenda Youde, « Beyond Ophelia: The Artistic Legacy of Elizabeth Eleanor Rossetti (née Siddall) », sous la direction d'Elizabeth Prettejohn, University of York, 2021.
---, « Christina and Elizabeth Eleanor Rossetti: Poetic and Artistic Rivals », *Pre-Raphaelite Sisters: Art, Poetry and Female Agency in Victorian Britain*, éds. Robert Wilkes et Glenda Youde, Oxford, Peter Lang, 2022, pp.205-32.
---, « Dante Gabriel and Elizabeth Eleanor Rossetti: The Artistic Partnership », *The Rossettis*, éds. James Finch et Carol Jacobi, Londres, Tate Publishing, 2023, pp.114-35.

tant qu'inspiratrice et créatrice, Elizabeth Siddal s'y situe à la fois en son centre et à sa lisière. À partir d'un corpus principal a priori restreint, il nous faudra réévaluer cette carrière d'une décennie, au même titre que celle de peintres affiliés au préraphaélisme (Walter Deverell) morts prématurément. On compte cinq tableaux pour lesquels Siddal a posé en tant que modèle professionnelle, ainsi qu'une centaine de dessins d'elle réalisés par Dante Gabriel Rossetti. C'est William Michael Rossetti (1829 – 1919), son frère, qui s'employa le premier à dresser l'inventaire de l'œuvre écrit et peint d'Elizabeth Siddal. De nombreuses pièces ont été inachevées, détruites ou perdues, la plupart nous étant parvenues sous forme de portfolio photographique dressé par Dante Gabriel Rossetti, dont deux exemplaires se trouvent à l'Ashmolean et au Fitzwilliam Museums (respectivement Oxford et Cambridge). À cela s'ajoutera l'examen de documents d'archive la mentionnant (mémoires, journaux intimes, lettres). Je me pencherai aussi sur la littérature critique de son œuvre au dix-neuvième et au vingtième siècles. Enfin, l'appropriation de son entité historique par la culture populaire contemporaine confirme que la vie de Siddal, qui se prête au mythe, a été une source continuelle d'inspiration pour le roman historique, le petit écran et le théâtre. Plus récemment, ce sont les internautes qui se sont enflammés pour sa biographie en exprimant leur admiration sur les réseaux sociaux. Je montrerai que, si ces nouveaux supports concourent à accroître la visibilité d'Elizabeth Siddal sur la toile, ils contribuent à la pérennisation de lieux communs dans la réification déterministe de son parcours professionnel, en la transformant en héroïne de conte de fées au sort peu enviable.

Ce travail ne s'apparente donc ni à une monographie, ni à un catalogue raisonné[1]. Je procéderai selon une approche comparative alimentée par une perspective socio-historique. La plupart des ouvrages ou articles qui s'intéressent à Elizabeth Siddal la situent dans le contexte préraphaélite ou la revisitent sous l'angle des études victoriennes. À ce titre, les interventions féministes en histoire de l'art (Deborah Cherry, Griselda Pollock) admettent une remise en question radicale de l'interprétation des images et figures féminines au sein de courants tels que le préraphaélisme ou l'impressionnisme[2]. Le concept de genre procure un paradigme précieux pour la recherche en sciences humaines. Il recouvre un ensemble de représentations, normes et pratiques qui fondent le tissu social à partir de différenciations traditionnellement définies

[1] C'est la finalité de la thèse de doctorat de Glenda Youde, après avoir réalisé un dossier d'œuvres à partir du portfolio photographique de Siddal il y a quelques années.
[2] Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Londres, Routledge, 1988.

comme relevant du « masculin » ou du « féminin ». Ce système idéologique donne lieu à des comportements plus ou moins intériorisés, à des rapports de domination et de hiérarchie. Les études de genre ont instauré une méthodologie qui abordent les formations discursives du savoir de façon critique. Néanmoins, cette grille d'analyse n'est pas immuable : elle est sujette à des luttes, à des contradictions. L'Angleterre victorienne impose toute une série de codes de conduite (domestiques, vestimentaires, comportementaux) aux femmes de la classe moyenne florissante. Or, l'identité de peintre-poëte bohème entre en discordance avec cet archétype de l'Ange du Foyer prôné par la bourgeoisie de l'époque.

Ma démarche s'inscrit dans le sillage des « women's studies » qui, depuis les années 1960, remettent en cause la vision androcentrée de la recherche, pour remédier à l'absence d'historicité des études sur les femmes. En croisant théorie critique, discours intersubjectifs et examen des pratiques sociales, les études de genre et l'histoire des femmes fourniront le socle de ma méthodologie. La gynocritique, fondée en 1979 par Elaine Showalter, se penche sur les spécificités propres aux textes de femmes, afin de les libérer de modèles masculins employés par la critique littéraire[1]. Ces dispositifs d'analyse seront employés pour la lecture des dessins et poèmes de Siddal, grâce auxquels elle forme sa voix d'autrice. L'enjeu de cette thèse sera le suivant : déterminer si la recherche sur la création féminine coïncide avec une sphère distincte, ou si cette démarche vise la suppression d'une singularité pour réintégrer le canon artistique.

Ces recherches portent, entre autres, sur la trace de l'expérience individuelle et de l'intime : elles appellent à un mode de compréhension d'une histoire non linéaire. En procédant à une réduction d'échelle, le cas Elizabeth Siddal sera envisagé au carrefour d'interrelations mobiles ; les stratégies individuelles et collectives seront éclairées à par les interstices de phénomènes historiques. C'est pourquoi ce sujet sera nourri par une approche sociologique. La contextualisation de thématiques comme les pratiques vestimentaires et cosmétiques, la sexualité à l'époque victorienne, la toxicomanie et le rapport à la mort, permettra d'élargir notre champ et de démystifier certains aspects de la biographie d'Elizabeth Siddal. Les théories freudiennes de l'« inquiétante étrangeté » ont eu un impact non négligeable sur ce qu'on commence à appréhender comme relevant de la psychologie féminine au dix-neuvième siècle[2]. Par ailleurs, les victoriens ont longtemps été accusés de pudibonderie, critique qu'on a adressé

[1] Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830 – 1980*, New York, Virago Press, 1985.
[2] Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres textes*, trad. Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 2001.

à la peinture préraphaélite à ses débuts, puisque la Confrérie refusait de représenter le nu[1]. Le philosophe Michel Foucault réfute au contraire « l'hypothèse répressive » pour admettre que la sexualité à l'époque victorienne serait considérée comme une force mystérieuse – voire une obsession – qui se doit d'être contrôlée, réglementée et médicalisée[2]. Foucault a ainsi montré combien la répression de la sexualité a paradoxalement créé un terrain fertile pour l'expansion de la prostitution, ce grand mal du siècle (« Great Social Evil »), et de la pornographie. Une affirmation instructive lorsqu'elle est illustrée par l'archétype de la femme déchue, l'un des personnages les plus récurrents de la peinture victorienne. La « fallen woman » fait en effet référence à celle qui a perdu son innocence, c'est-à-dire qui a eu des relations sexuelles en dehors du ou de son mariage. Si l'expression de « fallen woman » est majoritairement associée à la prostitution, elle peut également s'appliquer aux femmes qui se sont éloignées de leur cellule familiale. Elizabeth Siddal, en entamant une carrière de modèle, profession volontiers fustigée pour ses mœurs douteuses, a dû faire preuve de détermination pour compromettre ainsi son honneur de jeune femme convenable.

Corpus et historiographie

Elizabeth Siddal est sans aucun doute la créatrice du préraphaélisme à laquelle on accorde le plus d'attention. Lors de l'exposition de 1984, c'était la seule peintre à figurer sur les cimaises de la Tate Gallery. La rédaction des cartels concernant l'œuvre de Siddal avait été attribuée à Deborah Cherry. Avec Griselda Pollock, elles ont écrit une série d'articles en réponse à l'exposition, sur le rôle des femmes dans le courant préraphaélite. Paru d'abord dans la revue *Art History*, puis dans l'ouvrage *Vision and Difference*, « Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: A Study of the Representation of Elizabeth Siddall » entendait réexaminer cette figure féminine comme un symbole de la créativité masculine, qui a fini par représenter le préraphaélisme dans son ensemble[3]. Or pour les deux chercheuses, la construction de ce

[1] Ce préjugé s'est répandu au vingtième siècle, notamment sous la plume de Lytton Strachey. Dans *Eminent Victorians* (1918), l'écrivain reprend un passage du *Diary in America* (1839) du Capitaine Frederick Marryat, selon lequel les victoriens étaient si prudes qu'ils recouvraient les pieds de leurs meubles. Cette anecdote a fini par être interprétée comme un fait historique, alors qu'aucune source fiable ne permet de valider cette assertion. La conférencière qui présidait le séminaire auquel a assisté Marryat a raconté cette anecdote pour se moquer de la crédulité du capitaine.

[2] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1994, 2 vols.

[3] Cherry et Pollock, « Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: A Study of the Representation of Elizabeth Siddall », *Art History*, pp.206-27.

personnage historique, qui émerge après la mort de Gabriel Rossetti, reflète l'idéologie bourgeoise du dix-neuvième siècle sur la classe et le genre. La base de mon travail de thèse s'est fondée sur cet article décisif, mais je souhaiterais également étendre sa portée, malgré les réticences que Cherry et Pollock émettent face à l'hypothèse d'une réévaluation de la figure d'Elizabeth Siddal en tant qu'individu créateur. Deux stratégies consisteraient à, d'une part, reconstituer l'œuvre siddalienne, et de l'autre, chercher les occurrences de la peintre-poëte au sein de la littérature préraphaélite[1]. L'article de Cherry et de Pollock a ouvert la voie à toutes les recherches suivantes qui ont porté sur cette figure féminine.

Jan Marsh s'est quant à elle imposée comme l'une des spécialistes majeures sur les femmes du mouvement préraphaélite et sur Siddal. En 1985, elle publie *The Pre-Raphaelite Sisterhood*, visant à retracer la vie des femmes les plus proches du cercle préraphaélite, mais en axant son propos sur ses modèles, amantes et épouses : Elizabeth Siddal, Emma Madox Brown née Hill (1829 – 1890), Annie Miller (1835 – 1925), Fanny Cornforth (1835 – 1909), Jane Morris, Georgiana Burne-Jones (1840 – 1920) et Christina Rossetti (1830 – 1894). L'ouvrage est organisé de manière chronologique et se décline en trois parties : « Youth », « Marriage » et « Maturity »[2]. La recherche de Marsh est fondée sur les documents d'archives du préraphaélisme comme les chroniques des membres du mouvement, leurs mémoires et leur correspondance. Un article, paru en 1988 dans *The History Workshop*, fournit la base du travail pour une monographie de 1989, rééditée en 1992 puis en 2010[3]. *The Legend of Elizabeth Siddal* n'est pas à tout à fait une biographie, mais plutôt une réflexion sur la façon dont la vie de Siddal a été racontée, modifiée et falsifiée[4]. Marsh a repris ce travail d'enquête sur Siddal pour publier une nouvelle biographie, parue en 2023[5]. En parallèle, elle collabore avec Pamela Gerrish Nunn pour la rédaction de *Women Artists and the Pre-Raphaelite Movement*, le tout premier ouvrage dédié aux créatrices du préraphaélisme, c'est-à-dire celles qui ont cherché à s'insérer dans ce courant pour faire de la pratique artistique (peinture, dessin, arts décoratifs) leur métier. Siddal est identifiée comme la peintre-poëte appartenant au premier cercle préraphaélite, dont les adeptes œuvrent entre 1848 et 1865, selon les principes établis par leurs collègues masculins, à une époque où de nombreuses contraintes pèsent encore sur les femmes souhaitant devenir

---

Cherry et Pollock, « Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: The Representation of Elizabeth Siddall », *Vision and Difference*, pp.128-59.

[1] *Ibid.*, pp.135-7.

[2] Jan Marsh, *The Pre-Raphaelite Sisterhood*, Londres, Quartet Books, 1985.

[3] ---, « Imagining Elizabeth Siddal », *The History Workshop*, 1988, 25, pp.64-82.

[4] ---, *The Legend of Elizabeth Siddal*, Londres, Quartet Books, 1989.

[5] ---, *Elizabeth Siddal: Her Story*, Londres, Pallas Athene, 2023.

artistes[1]. Les autrices ont pris le soin d'inclure les reproductions de l'autoportrait de Siddal (P.9 – fig.A.6.1), une photographie de *Clerk Saunders* (P.2 – A.fig.2.4), une autre de de *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.A.7.2) en noir et blanc et de la version de *Clerk Saunders* en couleurs (P.2 – A.fig.2.1).

Dans *The Art of the Pre-Raphaelites*, Elizabeth Prettejohn déclarait : « it is not sufficient merely to add some women to the Pre-Raphaelite canon. Instead it is a matter of writing a wholly new, and different, story about Pre-Raphaelitism – a story in which the activities of women are no longer incidental, but necessary to the plot »[2]. Dans la préface de la dernière réédition de *Pre-Raphaelite Sisterhood*, Jan March ajoute : « since (…) 1985, there has been a vast expansion of research and writing about the women of the Pre-Raphaelite circle from a feminist perspective »[3]. Si l'on en croit la richesse des ouvrages destinés au grand public, des monographies, d'articles de périodiques et d'expositions, tout porte à croire qu'il y a vraiment eu progression en matière de recherche, remettant en cause l'historiographie traditionnellement genrée du préraphaélisme. Certaines études se sont ainsi traduites par des avancées notables, mettant en lumière les liens entre les créatrices du mouvement. On pense notamment aux ouvrages à quatre mains que sont *Women Artists and the Pre-Raphaelite Movement* (1989) ainsi qu'aux deux chapitres du catalogue de l'exposition *Pre-Raphaelite Women Artists* (1999)[4], rédigés par Jan Marsh et Pamela Gerrish Nunn. Pourtant, force est de constater que la plupart de ces publications se concentrent sur la personnalité de ces créatrices, même lorsqu'elles sont traitées sous forme de collectif.

En 2012, le *Cambridge Companion of the Pre-Raphaelites* consacre un chapitre entier à Siddal[5]. Dans *Le Préraphaélisme* d'Aurélie Petiot, cette dernière est abordée sous l'angle technique, dans une sous-partie consacrée au dessin et une autre à l'aquarelle. L'ouvrage se distingue non seulement par la qualité, mais aussi la taille, de ses reproductions : on peut ainsi voir tous les détails et les dégradés de clair-obscur de *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.7.1), tandis que *The Lady of Shalott* (P.8 – fig.A.5.1) est encore plus grande que l'original[6]. Siddal demeure la seule créatrice du préraphaélisme faisant l'objet d'autant de publications : en

[1] Pamela Gerrish Nunn et Jan Marsh, *Women Artists and the Pre-Raphaelite Movement*, Londres, Virago Press, 1989, p.13, 25.
[2] Elizabeth Prettejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites*, Londres, Tate Publishing, 2007, p.69.
[3] Marsh, *Pre-Raphaelite Sisterhood*, Londres, Lume Books, 2018, édition Kindle, p.44.
[4] Pamela Gerrish Nunn et Jan Marsh, *Pre-Raphaelite Women Artists*, Londres, Thames and Hudson, 1999.
[5] Elizabeth Prettejohn, éd. *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2012.
[6] Aurélie Petiot, *Le Préraphaélisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2019, p.74, 152.

témoigne la récente parution de *Pre-Raphaelite Sisters: Art, Poetry and Female Agency in Victorian Britain*[1], qui ne compte pas moins de cinq chapitres sur sa pratique artistique, tant picturale que littéraire.

Marsh a été la commissaire de la première rétrospective consacrée à la peintre-poëte, à la Ruskin Gallery, en 1991. Il s'agira donc d'étoffer le travail de Jan Marsh dans *The Legend of Elizabeth Siddal* en dépassant l'analyse rigoureusement bio-monographique. Le contexte dans lequel s'inscrit cette thèse coïncide avec la réhabilitation récente de la pratique poétique et picturale d'Elizabeth Siddal. En témoigne le montage de la deuxième exposition monographique dédiée à la créatrice par le National Trust au domaine de Wightwick[2]. Le manoir possède une importante collection d'art préraphaélite et surtout l'œuvre de treize femmes régulièrement exposées au public.

Cette même année 2018 a vu la publication du recueil *My Ladys Soul* par Serena Trowbridge[3]. Pour la première fois, les ballades et fragments de Siddal ont été restitués dans leur format d'origine. Plusieurs ouvrages et articles ont porté sur les poèmes de Siddal, dans leur version remaniée par William Michael Rossetti. La première anthologie à mettre en valeur la production écrite de la créatrice est *The New Oxford Book of Victorian Verse*, où apparaissent « Silent Wood » et « Dead Love » (voir p.512 et p.510)[4]. Jusqu'à récemment, l'intérêt de la recherche pour la production écrite de Siddal s'est également manifesté par quelques traductions. En 1989, George Lemaire publie une anthologie de textes de référence du préraphaélisme qu'il a lui-même traduits. Quelques poèmes de Siddal sont donc accessibles au lectorat francophone : « Amour morte », « Jours perdus », « Le poème final », « Exténuée »[5]. Les trois derniers poèmes sont d'ailleurs réimprimés en 1999, dans les documents annexes d'un court livre sur le préraphaélisme rédigé par Laurence Des Cars[6]. En 2009, Stefania Arcara publie non seulement les poèmes, mais aussi les lettres de Siddal, en italien[7]. En 2019, paraît

[1] Robert Wilkes et Glenda Youde, éds. *Pre-Raphaelite Sisters: Art, Poetry and Female Agency in Victorian Britain*, Oxford, Peter Lang, 2022.
[2] « Beyond Ophelia: A Celebration of Lizzie Siddal, Artist and Poet », Wightwick Manor and Gardens, Wolverhampton, mars – décembre 2018.
[3] Elizabeth Siddall, *My Ladys Soul, the Poems of Elizabeth Eleanor Siddall*, éd. Serena Trowbridge, Brighton, Victorian Secrets, 2018.
[4] Christopher Ricks, *The New Oxford Book of Victorian Verse*, Oxford, Oxford University Press, 1987, pp.356-7.
[5] George Lemaire, *Les Préraphaélites entre l'enfer et le ciel* (textes choisis), Paris, Christian Bourgeois, 1989, pp.320-2. Il s'agit de « Never weep » (p.510), « A longing year » (p.508), « Life and night » (p.506) et « Thy strong arms » (p.513).
[6] Laurence Des Cars, *Les Préraphaélites : un modernisme à l'anglaise*, Paris, Gallimard, 1999.
[7] Stefania Arcara, éd. *Di Rivi e Gigli. Poesie e Lettere*, Bari, Palomar, 2009.

l'édition bilingue espagnol / anglais *Obra Completa*. *Vies et Morts d'Elizabeth Siddal* propose une nouvelle traduction des poèmes en français, en regard du texte anglais sur l'autre page[1]. Curieusement, l'éditrice mentionne le recueil de poèmes réédités par Serena Trowbridge, mais affirme que « les transcriptions établies par William Michael (…) font en général autorité » en minorant considérablement ses modifications effectuées sur les poèmes : « à l'examen des transcriptions faites par William Michael Rossetti, l'on remarque quelques amendements qui font différer toutefois légèrement le manuscrit recopié de l'original »[2].

Pour des raisons de commodité, les poèmes retranscrits en annexe (vol.2, document II.C) reprennent donc essentiellement les notations de Serena Trowbridge. Les manuscrits de William Michael Rossetti ont été sollicités seulement lorsque ces derniers ont été nécessaires à la lisibilité et à la compréhension des vers recopiés. Lorsqu'aucun titre ne leur a été octroyé par Elizabeth Siddal, les frères Rossetti ont jugé utile d'en inventer un. Serena Trowbridge, quant à elle, les classe selon leurs incipits. J'ai opté pour la simplification de ces derniers. Par souci de cohérence avec l'étude du corpus et parce que les documents d'archive du préraphaélisme n'ont été que partiellement traduits en français, j'ai décidé de m'en tenir aux titres d'œuvres et citations dans leur version d'origine, ce qui évitera l'écueil de transpositions hasardeuses. Le même problème de datation et d'identification se pose avec la production picturale de Siddal : les titres les plus récents des dessins et des aquarelles ont été privilégiés.

En ce qui concerne les apparitions de la créatrice en tant que modèle, je m'appuie principalement sur le catalogue raisonné de Virginia Surtees. Le document B en annexe retrace les tableaux de chevalet et dessins pour lesquels Siddal a posé, sachant que l'identification de la modèle reste encore obscure pour certains (*A Pet*, *The Return of the Dove to the Ark*)[3]. Le document A du volume 2 a été plus complexe à élaborer : pour ce que j'espère être la majorité de l'œuvre siddalienne connue, il a fallu croiser les informations à partir du catalogue de l'exposition monographique de 1991, des échanges avec les cabinets d'arts graphiques de musées et des collectionneurs et des notices de maisons de ventes aux enchères[4]. Quoi qu'il en soit, on trouvera en reproduction les œuvres qui m'ont semblées essentielles au propos tenu : elles peuvent être mentionnées, ou faire l'objet d'une analyse plus pointue. J'ai ainsi privilégié les œuvres originales de Siddal, et non celles du portfolio photographique, lorsque j'ai pu

[1] Eva Gallud, éd. *Obra completa*, Madrid, Ya Lo Dijo Casimir Parker, 2019.
[2] Florence Alibert, *Vies et Morts d'Elizabeth Siddal, suivies de son Œuvre poétique et picturale*, Paris, Ressouvenances, Cœuvres, 2022, p.98.
[3] Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti: A Catalogue Raisonné*.
[4] Jan Marsh, *Elizabeth Siddal, Pre-Raphaelite Artist 1829 – 1862*, Sheffield, Ruskin Gallery, 1991.

obtenir leurs droits à l'image, ou tout simplement y avoir accès. Cette volonté de répertorier l'œuvre siddalienne se retrouve dans une première tentative de catalogue raisonné établi en 1972 par Eleonore Reichert[1]. Elle y dénombrait un total de 102 aquarelles, dessins et esquisses. Quant au travail de thèse de Glenda Youde, il fait l'inventaire détaillé du portfolio photographique de l'Ashmolean Museum. Enfin, le but de l'exposition récente « The Rossettis » était de mettre en valeur la production picturale de Siddal, en dédiant la quasi-totalité d'une salle à ses dessins et aquarelles[2].

La recherche française entretient des rapports problématiques avec la peinture britannique : sur la page d'accueil de la base de données en ligne du Louvre, Olivier Meslay, alors conservateur au Dallas Museum of Art, déclarait que les œuvres d'Outre-Manche dans les collections françaises étaient « inconnues et mal identifiées »[3]. Pour le grand public, l'art anglais se résume à John Mallord William Turner (1775 – 1851) et Sir Joshua Reynolds (1723 – 1792), ou éventuellement Thomas Gainsborough (1727 – 1788) et John Constable (1776 – 1837). Au dix-neuvième siècle, si la peinture britannique éveille certes l'engouement de certains – celui de la génération romantique, en particulier chez Théodore Géricault (1791 – 1824) et Eugène Delacroix (1798 – 1863) – elle est aussi caractérisée par son excentricité et sa bizarrerie, voire qualifiée d'anecdotique. On appréhende l'art de la période victorienne sous l'angle du paysage, de la peinture de genre ou des arts décoratifs[4]. De nos jours, l'art de la période victorienne est surtout abordé par les études anglophones, souvent à travers ses liens avec la littérature.

Le préraphaélisme a longtemps reçu en France un accueil mitigé, notamment dans la critique d'art. À l'Exposition Universelle de 1855, les préraphaélites surprennent et décontenancent les visiteurs parisiens ; le critique d'art Maxime du Camp compare leur technique à celle d'une « photographie coloriée » ou d'une « bijouterie émaillée »[5]. De par son

[1] Eleonore Reichert, « Elizabeth Eleanora Siddal: Leben und Werk einer vicktorianischen Malerin », Université de Giessen, 1972.
[2] « The Rossettis », Tate Britain, avril – septembre 2023.
[3] Cette base de données n'est plus accessible. Voir Olivier Meslay, dir. *D'Outre-Manche : l'art britannique dans les collections publiques françaises*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994.
[4] Barthélémy Jobert analyse les échanges culturels entre la France et la Grande-Bretagne au dix-neuvième siècle dans sa thèse de doctorat *La Réception de l'école anglaise en France 1802 – 1878*, Université Paris-Sorbonne, 1995.
[5] Maxime du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855*, Paris, La Librairie Nouvelle, 1855, pp.301-2.

insularité et sa volonté de réformer l'école anglaise en s'inspirant du Moyen-Âge, le préraphaélisme a suscité l'incompréhension du grand public et des historiens. En 1972, l'exposition du Petit Palais faisait le lien entre le romantisme et le préraphaélisme ; c'est à cette occasion que les français ont pu admirer des portraits de Siddal par Rossetti[1]. A contrario, les courants contemporains du préraphaélisme, le réalisme et l'impressionnisme, semblent mieux correspondre à la conception française de l'art moderne, en raison de leur rupture avec les canons de figuration académique. Cette notion de modernité, qui émerge au début des années 1850, se traduit par la transcription de l'environnement urbain ou rural, le traitement de thèmes sociaux et la déconstruction de la composition traditionnelle (perspective, plans, clair-obscur).

Après être tombé en désuétude au début du vingtième siècle en Grande-Bretagne et aux États-Unis, le préraphaélisme a connu un regain d'intérêt dans les années soixante-dix. Ce n'est que récemment qu'il a attiré l'attention des conservateurs et musées d'Outre-Manche[2]. Par ailleurs, de nombreux ouvrages et articles ont été consacrés aux rapports entre modernité et préraphaélisme, par exemple ceux d'Elizabeth Prettejohn. Mon postulat est que la production d'Elizabeth Siddal se construit, au contraire, par opposition aux mutations ambiantes. Les références aux croyances populaires, la création d'univers surnaturels (voire angoissants) et le retour à une nature animée (P.13 – fig.A.8.1) constituent pour elle des alternatives préférables à l'idée de progrès, qu'il soit artistique ou socioéconomique. En ce sens, l'imaginaire d'Elizabeth Siddal annonce le fantasme de l'ailleurs dans la pensée de William Morris, comme le montrent Joana Banham et Jennifer Harris dans le catalogue de l'exposition « William Morris and the Middle Ages » : « they are calculated strategies in the production of 'medievalness' which were deployed by several artists including Siddall in order to represent the medieval past as diametrically opposed to the modern age »[3]. Morris manifestera effectivement un rejet plus marqué de l'industrialisation dans les années 1860 – 1870.

---

[1] Kenneth Clark, *La peinture romantique anglaise et les préraphaélites*, Paris, Presses Artistiques, 1972, pp.232-5.

[2] « Une Ballade d'amour et de mort : la photographie préraphaélite en Grande-Bretagne 1848 – 1875 », Musée d'Orsay, 2011.
« Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde », Musée d'Orsay, 2011. C'était la version française de l'exposition « The Cult of Beauty », présentée au Victoria and Albert Museum de Londres.
« Désirs et voluptés à l'époque victorienne », Musée Jacquemart-André, 2013. Il s'agissait de l'exposition itinérante de la collection Pérez Simón, également présentée au Cloître de Bramante à Rome, au Musée Thyssen-Bornemisza de Madrid et à la Leighton House de Londres.

[3] Joanna Banham et Jennifer Harris, éds. *William Morris and the Middle Ages*, Whitworth, Manchester University Press, 1984, p.102.

Par ailleurs, les recherches de Danielle Bruckmüller-Genlot, Anne Gillard-Estrada, Béatrice Laurent et Laurence Roussillon-Constanty se sont concentrées sur l'iconographie de la femme préraphaélite[1]. Le silence de la recherche à propos d'Elizabeth Siddal s'explique toutefois par l'insuffisance d'informations fiables et par l'absence de traductions des sources anglophones. Une seule thèse francophone, parue en 1995, porte sur la figure d'Elizabeth Siddal. Elle y est mise en parallèle avec la mémorialiste Georgiana Burne-Jones, l'une des sœurs de la famille MacDonald. Cette dernière devient en 1860 l'épouse d'Edward Burne-Jones, l'un des peintres qui assure la relève du préraphaélisme. Isabelle Williams-Zarka examine les trajectoires de ces deux femmes comme complémentaires : elles se démarquent toutes deux par leur rôle allégorique d'une part, et d'autre part, se détachent par leurs difficultés à s'intégrer au groupe préraphaélite[2]. Leurs réalisations personnelles et professionnelles y sont évaluées en termes d'échecs et de réussites, perspective qu'il conviendra d'outrepasser pour proposer une lecture qui rejette un cadre épistémologique progressiste et unitaire.

Plan

Une première partie s'attachera à démontrer comment Elizabeth Siddal est devenue l'égérie du mouvement préraphaélite, son emblème féminin. Dans une deuxième partie, je me pencherai plus en profondeur sur l'œuvre de Siddal en tant que créatrice, c'est-à-dire peintre-poëte. Enfin, une troisième partie se concentrera sur le thème de la transmission et du matrimoine : que ce soit la trajectoire de Siddal parmi un riche réseau de créatrices mais également la diffusion de son œuvre à partir de collections publiques et privées, ainsi que lors d'accrochages et d'expositions temporaires. Explicitons maintenant le déroulé de ce plan en quelques lignes.

Il faudra d'abord s'attarder, dans la première partie, sur la reconstruction d'une biographie lacunaire qui repose sur des témoignages indirects, et oscille donc entre manques, omissions et falsifications. Il est d'autant plus aisé d'élever Elizabeth Siddal au rang de symbole que son

---

[1] Danielle Bruckmüller-Genlot, *Les Préraphaélites, 1848 – 1884 : de la révolte à la gloire nationale*, Paris, Armand Collin, 1992.
Béatrice Laurent, dir. *Sleeping Beauties in Victorian Britain: Cultural, Literary and Artistic Explorations of a Myth*, Oxford, Peter Lang, 2015.
Laurence Roussillon-Constanty, *Méduse au miroir : la quête du regard dans la peinture et la poésie de Dante Gabriel Rossetti*, Grenoble, Université Stendhal, 2001.

[2] Isabelle Williams-Zarka, « Deux femmes préraphaélites : Elizabeth Siddal et Georgiana Burne-Jones, réalité sociale et dépendance artistique au sein du mouvement préraphaélite », thèse de doctorat sous la direction de Alain Jumeau, Université Paris-Sorbonne, 1995.

identité paraît instable. Par sa physionomie, son attitude et son érudition, Elizabeth Siddal se distingue des modèles et canons de beauté de l'époque victorienne. Le rôle du modèle, procédant au processus créatif, sera appréhendé de pair avec le travail des artistes qui ont fixé l'image de Siddal sur la toile et le papier.

Il s'agira de montrer comment la figure de la grande rousse pâle acquiert à cet instant une résonance quasi nationale dans la peinture britannique, en retraçant l'origine du retentissement de ce motif pictural dans la représentation de Lady Hamilton, dite Emma Hart (1785 – 1815), modèle favorite du peintre George Romney. Ce sont ces mêmes caractéristiques physiques qui seront plus tard appréciées des français, comme le confirme la fascination de Gustave Courbet pour l'irlandaise Joanna Hiffernan (née vers 1843 – morte après 1903), ancienne muse de James Whistler. C'est pourquoi, contrairement à la thèse développée par Isabelle Williams-Zarka, il semble ici plus judicieux de rapprocher Elizabeth Siddal des autres modèles rossettiennes. Dante Gabriel Rossetti reconnaît en elle l'incarnation de Béatrice Portinari, la muse du poète Dante Alighieri (v.1265 – 1321, que Rossetti traduit dans les années 1850), objet de son amour exalté (P.65 à 69). La rencontre avec Elizabeth Siddal correspond à une étape essentielle dans la carrière de l'artiste, qui l'assimile au type médiéval de la Belle Dame sans Merci : un être éthéré, féérique et inaccessible. Siddal est aussi la première à composer un véritable style préraphaélite à travers la mode, par son attitude dans sa manière de poser. Il s'agira alors de confronter la figure d'Elizabeth Siddal à celles de Fanny Cornforth, Alexa Wilding (v.1837 – 1884) et Jane Morris.

Parallèlement, sera analysée son identité de créatrice au sein d'un noyau de réseaux artistiques féconds. Je qualifie à dessein cette femme de créatrice, au détriment d'expressions telles que « artiste femme » et « femme artiste », qui me semblent trop uniformes et déterministes, au risque de réduire le champ d'action de ces peintres, écrivaines et artisanes, à leur genre. « Créatrice » rend compte, d'une part, de la capacité de ces femmes à marquer leur empreinte sur la sphère artistique, en mettant en place des concepts, méthodes et pratiques innovantes. D'autre part, il permet d'englober de la diversité de pratiques au sein de cette communauté, même si je me focaliserai toutefois sur les arts visuels que sont la peinture et le dessin.

L'apprentissage d'Elizabeth Siddal, en partie autodidacte, reflète les difficultés des artistes à se former, puisqu'elles sont exclues de la Royal Academy jusqu'en 1860. Il existe d'autres possibilités : l'enseignement privé, que lui dispensent Dante Gabriel Rossetti et Ford Madox Brown ; ou les écoles d'arts appliqués, dont Siddal suivra les cours à Sheffield en 1858. Ceci dit, Elizabeth Siddal est sans doute la mieux insérée dans les réseaux professionnels de la

première vague du mouvement et demeure très proche de ses membres originels. Il convient d'examiner sa marge de manœuvre au sein de ce courant artistique, et dans quelle mesure elle cherche à s'affranchir de sa dépendance à ce dernier.

En revanche, les maigres informations dont nous disposons ont contribué à alimenter une légende urbaine, qui a jusqu'à nos jours entretenu une évocation quelque peu caricaturale d'Elizabeth Siddal. Alternativement définie comme victime sacrificielle du préraphaélisme ou proto-féministe qui défiait la norme, son image a engendré d'innombrables avatars. Je m'intéresserai aux phénomènes de transpositions de la figure d'Elizabeth Siddal dans la culture populaire, des biographies romancées aux formats numériques. Les internautes qui se passionnent pour les femmes du courant préraphaélite forment sur la toile une micro-communauté d'amateurs bien établie.

Dans une deuxième partie, je m'attarderai avec plus de précision sur les motifs picturaux et littéraires de l'œuvre siddalienne, proches des sources d'inspiration qui ont poussé les préraphaélites à réaliser les tableaux et dessins dans lesquels elle apparaît. Selon la théorie de l'« ut pictura poiesis », la production artistique et écrite de Siddal sera examinée comme un système d'échos à travers deux supports certes distincts, mais qui traitent de thèmes similaires et même complémentaires, d'autant plus que la poiesis fait référence à la création dans un sens large ; pas uniquement la poésie ou la prose[1]. La doctrine d'Horace dans son *Art poétique* nous permet ainsi de problématiser les rapports entre littérature et peinture. Pourtant, les Anciens concevaient l'écriture comme un miroir des arts visuels, tandis qu'Elizabeth Siddal élabore ses images à partir du texte-source. Il conviendra d'inspecter les mécanismes de transcription dans son œuvre et la façon dont elle déplace les signes textuels pour les convertir en signes visuels, afin de transmettre un sens de la narration à travers une seule scène. L'illusion mimétique sur la toile ou le papier est le résultat de choix qui ont conduit Siddal à déterminer quel moment du récit elle veut illustrer, ses thèmes de prédilection, ses personnages favoris. Une attention particulière sera portée à l'agencement de la composition qui se traduit par des techniques, lignes, couleurs et figures, ainsi qu'à l'effet recherché sur le spectateur. Circonscrite, par la force des choses, à une économie de moyens, Siddal explore les capacités du petit format, du cadrage serré et du fragment écrit pour revenir inlassablement aux mêmes sujets dont elle modifie les composantes. La répétition se situe au cœur de son œuvre et appelle à la création. Elle privilégie dans sa représentation picturale les techniques de dessin : le graphite, le fusain,

[1] Voir Helen Bozant Witcher et Amy Kahrmann Huseby, éds. *Defining Pre-Raphaelite Poetics*, Palgrave Cham, Macmillan, 2020, p.5.

la plume. Lorsqu'elle travaille en couleur, c'est presque toujours à l'encre de Chine bistre, à l'aquarelle ou à la gouache.

L'illustration constitue la base du travail d'Elizabeth Siddal. L'intertextualité est donc omniprésente dans ses croquis, tout comme dans les tableaux de scènes narratives qui connaissent un grand succès à l'ère victorienne. Siddal met en image plusieurs des sonnets de son amant avec qui elle dessine parfois sur le même support, Rossetti appliquant la couleur. Elle est impliquée dans des projets collaboratifs au même titre que ses homologues masculins. En témoigne la préparation d'esquisses en vue de la parution de l'édition Moxon de l'œuvre de Lord Alfred Tennyson, le poète lauréat adoubé par la reine Victoria.

Elizabeth Siddal n'a pas reçu de formation classique ou ne semble exprimer que peu d'intérêt pour la mythologie gréco-latine. Elle se tourne plutôt vers les mêmes sources d'inspiration qui ont donné lieu aux tableaux pour lesquels elle a posé. Les sujets religieux et bibliques représentent une part non négligeable de son œuvre. Mais c'est la littérature britannique, et surtout la poésie, qui l'influencent. Elizabeth Siddal s'attache à dépeindre les œuvres d'auteurs célébrés comme les héros d'un patrimoine national : William Shakespeare (1564 – 1616), les poètes de la génération romantique comme William Wordsworth (1770 – 1850) et John Keats (1795 – 1821). Siddal montre également son attrait pour des écrivains qui lui sont contemporains, et qu'elle fréquente, pour certains : Alfred Tennyson (1802 – 1892), Robert Browning (1812 – 1889) et William Allingham (1824 – 1889). Enfin, elle manifeste sa préférence pour les légendes et chants populaires, dont certains ont été retranscrits par le romancier Walter Scott (1771 – 1832). Elizabeth Siddal participe donc au médiévisme ambiant de l'époque.

Sa poésie s'apparente à la ballade, adoptant un système de rimes simples et de mètres réguliers. Ses motifs ne sont pas sans rappeler ceux de Christina Rossetti, la sœur de Gabriel, même s'ils sont bien plus funèbres et s'apparentent à la veine gothique. La mise en perspective de ces deux voix de femmes, qui se connaissent mais n'ont guère de contacts directs, m'amènera à m'interroger sur la possibilité d'une écriture féminine. Cet examen paraît d'autant plus pertinent que les écrivaines britanniques semblent avoir bénéficié, dans la littérature critique, d'un statut plus élevé que celui de leurs consœurs peintres. Le goût d'Elizabeth Siddal pour le macabre se retrouve dans les tropes propres à la littérature gothique comme les ténèbres, les lieux abandonnées, la torture et le suicide. Elle y met souvent en scène une narratrice qui accueille la mort comme une délivrance. Or les articles de périodiques qui étudient en détail l'œuvre siddalienne se concentrent sur sa poésie, couramment scrutée comme l'expression de

ses états intérieurs. Il s'agira donc de rétablir le dialogue entre les deux formes de production artistique pratiquées par Siddal.

L'analyse détaillée de l'œuvre siddalienne débouchera sur la recontextualisation de cette dernière à la lumière des études de genre et de réflexions sur la condition féminine à l'époque victorienne. L'expression de « sphères séparées », employée dans les « women studies », souligne un fossé entre le domaine privé et le domaine public. Elle est fondée sur l'attribution de valeurs intrinsèquement déterminées par le genre. La construction de l'identité bourgeoise s'effectue à travers la polarisation des espaces de la vie quotidienne. En découlent des certitudes liées à la pratique artistique et au dogme du style féminin, qui cantonnent les femmes à des genres picturaux jugés mineurs. Pour la très sévère critique d'art victorienne, une artiste est avant tout jugée en fonction de son genre, ensuite pour son mérite.

Le parcours d'Elizabeth Siddal sera mis en perspective de celui d'autres créatrices qui ont enrichi le préraphaélisme durant deux générations : Barbara Leigh Smith, Anna Mary Howitt (1824 – 1884), Christina Rossetti, Joanna Boyce (1831 – 1861), Emma Sandys (1843 – 1877), Julia Margaret Cameron (1815 – 1879), Lucy et Cathy Madox Brown (1850 – 1927), Maria Zambaco (née Cassavetti, 1843 – 1914) et sa cousine Maria Spartali, puis enfin Evelyn Pickering[1]. Ces épouses, sœurs, conseillères et amantes sont bien trop impliquées dans le cercle préraphaélite pour n'être qu'accessoires. Siddal évolue ainsi au sein d'un réseau d'artistes et d'écrivains, mais d'une communauté féminine qui reste éclatée. En outre, si elle fréquente Barbara Leigh Smith et Anna Mary Howitt, elle ne prend pourtant pas part aux revendications pour faire entrer les femmes à la Royal Academy à la fin des années 1850.

C'est grâce aux incursions des études de genre en histoire de l'art que cette nouvelle lecture est possible. Née dans le contexte militant des années 1960 – 1970 aux États-Unis, la critique féministe propose une réflexion sur le canon en tant qu'agent articulé autour d'inégalités de pouvoir entre les sexes. L'approche réformiste des études de genre s'appuie sur la pensée postmoderne et poststructuraliste, qui prône l'instabilité du sujet et l'impossibilité d'examiner un phénomène sans le dissocier de sa structure. Dans tous les cas, ce sont les principes de différence et de différenciation qui rassemblent leurs adeptes. En ce sens, les études

[1] Les créatrices étudiées apparaitront principalement sous leur nom de jeune fille, ou, le cas échéant, le patronyme relatif à leur signature et à leur profession, la plupart des œuvres évoquées ayant été produites avant le mariage. Les noms des membres du cercle préraphaélite, entre appellations inventées à partir de jeux de mots et surnoms affectueux, demeurent problématiques. L'emploi que je fais parfois des surnoms féminins donnés par leurs amis, afin de mieux les identifier et les différencier de leurs confrères, ne vise nullement à dénigrer ces figures historiques.

de genre proposent une réflexion sur la différenciation des rapports sociaux et l'émergence de rôles sexués qui en résultent.

Linda Nochlin a la première posé les jalons d'une méthodologie critique interrogeant les concepts de canon et de génie, ainsi que le développement des formations artistiques de la Renaissance au dix-neuvième siècle[1]. Les publications de Deborah Cherry et Griselda Pollock adoptent une posture plus marxiste et portent sur les espaces de production des beaux-arts en tant que vecteurs de distinctions hiérarchiques. Leurs travaux remettent en question la modernité occidentale comme valeur esthétique. Celle-ci instille la cristallisation des figures féminines dans l'art comme objet du regard masculin, au moment même où la pratique artistique féminine se professionnalise, mais reste assimilée à une forme de loisir bourgeois. De 1982 à 2005, Norma Broude et Mary D. Garrard ont tenté de retracer la manière dont ces problématiques ont été appréhendées dans leur trilogie d'ouvrages consacrés à la représentation et la création féminines. Elles montrent que, si la percée féministe des années 1970 a permis de révéler les inégalités de genre dans l'histoire de l'art, la décennie suivante a vu l'émergence d'un élargissement du discours scientifique[2]. Reste à savoir quel est son devenir, et s'il peut résister à la multiplicité de positions qui se confrontent dans les différents aspects du féminisme appliqué aux sciences humaines.

Enfin, il conviendra d'examiner l'(in)visibilité d'Elizabeth Siddal dans l'espace muséal. Force est de constater que son œuvre est rarement montrée sur les cimaises des musées, lors d'accrochages temporaires ou de grandes expositions itinérantes. Hormis *Ophelia* de Millais, les tableaux et dessins où figure Elizabeth Siddal circulent peu hors de leur institution-mère. Afin de rendre compte de la singularité de cette créatrice, il convient de la réinscrire dans un cadre qui résiste à la marginalisation traditionnellement infligée à l'étude des artistes femmes. Le champ du matrimoine paraît en ce sens adéquat, dans la mesure où, par opposition au terme de patrimoine[3], il promeut la sauvegarde et la valorisation des biens matériels réalisés par les

---

[1] Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists? », *Art News*, 1971, réédité dans *Women, Art and Power and Other Essays*, New York, Harper & Row, 1988, pp.145-78.

[2] Norma Broude et Mary D. Garrard, *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, New York, Harper & Row, 1982.
---, *Expanding the Discourse: Feminism and Art History*, New York, Harper Collins, 1992.
---, éds. *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*, Los Angeles, University of California Press, 1995.

[3] Du latin *pater*, le père (n.m.). Ensemble des biens aliénables et transmissibles qui sont la propriété, à un moment donné, d'une personne, d'une famille, d'une entreprise ou d'une collectivité publique.

créatrices du passé. La réappropriation de leur héritage s'effectue par la transmission de ce dernier aux générations actuelles et futures. Or, l'expression de matrimoine, qui existe pourtant depuis le Moyen-Âge, n'a connu qu'un usage limité dans la langue française. Ce n'est que depuis quelques années que nous assistons à son renouveau, à travers des associations et manifestations qui agissent pour lutter contre la sous-représentation des femmes dans l'histoire et l'espace public.

La reconstitution des collections étudiées en deuxième partie sera analysée du point de vue muséographique. La question des modalités d'acquisition et de conservation en constitue l'une de ces dimensions. Ce qui se trouve dans les accrochages permanents est le fruit de décisions et d'exclusions, qui ne sont pas toujours fortuites. Des choix et comportements qui attribués à ce qu'on englobe dans le terme d'autorité curatoriale. Il faudra se demander comment on peut diffuser cette œuvre fragile et relativement confidentielle, majoritairement confinée aux cabinets d'arts graphiques. Les moyens employés pour porter la production artistique d'Elizabeth Siddal à la connaissance du public, que ce soit au sein de l'espace muséal ou en ligne, sont essentiels pour accroître sa visibilité. L'emploi des nouvelles technologies par les institutions culturelles a entraîné un bouleversement radical dans la présentation des collections, qui expliquerait en partie le regain d'intérêt pour Elizabeth Siddal. C'est pourquoi je retracerai l'historique des expositions qui ont fait date où elle apparaît en tant que muse et / ou en tant que créatrice. Ce sera l'occasion de s'interroger sur le type de manifestation le plus approprié pour une artiste femme, de l'insertion dans une exposition blockbuster à une exposition monographique. L'inclusion d'artistes qui partagent les mêmes sujets et difficultés pourrait nous apporter des éléments de réponse pour ainsi remettre en question les pratiques muséales actuelles.

Cette partie s'achèvera sur un projet d'exposition de l'œuvre siddalienne qui aurait lieu au sein d'une institution culturelle française. Il s'agirait de mettre en regard cette œuvre avec celles de ses contemporains et de ses contemporaines, notamment au travers de sa réception critique. Les échanges entre la peinture et la littérature seraient mis en valeur grâce aux motifs récurrents qui peuplent les dessins et les poèmes de Siddal. Les analyses auparavant mobilisées pour examiner ceux-ci auront donc toute leur place pour concevoir une exposition visant à faire connaître Elizabeth Siddal du public francophone.

Notice sur le référencement

Le système de référencement employé pour les notes de bas de page est le suivant : auteur, titre de publication, lieu d'édition, maison d'édition, date de publication. À partir de la deuxième occurrence, les titres apparaîtront en abrégé. Quant aux articles de journaux et de périodiques, ils seront mentionnés selon leurs auteurs et selon le titre de l'article. Lorsque cela a été possible de les restituer, leurs dates, ainsi que celles de lettres, apparaîtront au format numérique.

Quant aux œuvres et écrits de Dante Gabriel Rossetti, ils apparaîtront sous le nom des éditeurs pour bien différencier (Oswald Doughty et John Walh, William Fredeman, William Michael Rossetti…). Cela permettra d'éviter les confusions, d'autant plus qu'un grand nombre de documents écrits du préraphaélisme nous ont été transmis par le frère de Gabriel Rossetti. Les autres sources primaires seront mentionnées selon le nom des auteurs, sauf exception, comme lorsque les documents d'archives concernent plusieurs auteurs.

Enfin, les œuvres sont répertoriées dans le volume 2. Elles sont classées selon des corpus différents : celles réalisées par Siddal, celles pour lesquelles Siddal a posé, et enfin un troisième corpus regroupant des œuvres diverses, notamment celles de créatrices affiliées au préraphaélisme. Chaque corpus est sous-divisé par thématiques. Chaque page correspond à un numéro de planche, sur laquelle sont réparties les numéros des œuvres.

C'est également dans ce volume 2 qu'on trouvera les annexes tels que la biographie de Siddal, sa correspondance, ses poèmes de Siddal et l'historique de ses expositions.

PREMIÈRE PARTIE

LA « STUNNER » DES ORIGINES, L'ICÔNE FÉMININE DU PRÉRAPHAÉLISME

« All beautiful women were stunners with us (…) medievalism was our beau ideal and we sank our individuality in the strong personality of our adored Gabriel » se remémore Val Prinsep (1838 – 1904) en évoquant la « Jovial Campaign »[1]. Outre la portée historique de cet événement qui marque le renouveau de l'esthétique préraphaélite trois ans après la désagrégation de la Confrérie, deux composantes attirent notre attention : l'emploi du terme « stunner » et la prédominance de Dante Gabriel Rossetti. Le peintre s'impose non seulement comme chef de file de l'orientation médiévalisante du mouvement, mais aussi comme promoteur d'un idéal singulier de beauté féminine, défini ainsi par Val Prinsep : « legendary stunner with auburn hair »[2]. Dérivé du verbe qui signifie « étourdir, stupéfier », le néologisme souligne la réaction du spectateur. L'historiographie du préraphaélisme a mis l'accent sur des artistes en quête de modèles au physique époustouflant, mais issues d'un milieu social modeste. Trouvées dans la rue ou au pub, à leurs activités quotidiennes, ces femmes étaient appréciées pour leur tempérament et leur charisme.

Rossetti fait un usage polymorphe du terme lorsqu'il s'agit d'insister sur les qualités esthétiques d'une personne ou d'une œuvre qui l'ont frappé. Il commence à l'employer dans sa correspondance lors de son voyage à Europe en 1849, pour décrire la cathédrale de Notre-Dame, ainsi que les toiles du Titien (v.1488 – 1576) et De Vinci (1452 – 1519) au Louvre, puis les

[1] Valentine Cameron Prinsep, « A Chapter from a Painter's Reminiscences. The Oxford Circle: Rossetti, Burne-Jones and William Morris », *The Magazine of Art*, 1904, 2.1, p.167. Au milieu des années 1850, Hunt et Millais s'éloignent des thèmes médiévaux, tandis que ceux-ci deviennent la source d'inspiration principale des aquarelles Rossetti. L'été 1857, après avoir visité la bibliothèque de l'Oxford Union tout juste réalisée par l'architecte Benjamin Woodward (1816 – 1861), Rossetti réunit à la demande de John Ruskin : Edward Burne-Jones, Arthur Hughes, William Morris, John Hungerford Pollen (1820 – 1902), Val Prinsep et John Rodham Spencer Stanhope (1829 – 1877). Ils sont sept, partagent les mêmes idéaux et goûts artistiques, ils rencontrent leur nouvelle égérie, Jane Burden (qui deviendra l'épouse de Morris) : une nouvelle confrérie vient de naître.

[2] *Ibid.*, p.170.

gravures de Dürer (1471 – 1528) admirées à Bruges. Petit à petit, les « stunners » font uniquement référence aux figures féminines : c'est ainsi qu'il qualifie une serveuse aperçue au pub La Belle Sauvage d'Oxford. Lorsqu'il s'agit de décrire Louisa Beresford, Marquise de Waterford (1818 – 1891), Rossetti loue à la fois ses charmes et ses talents d'aquarelliste, si impressionnants qu'il se sent incapable de créer en sa présence. L'apparence et la personnalité de Louisa Waterford constituent un obstacle à sa pratique artistique : « She is herself an excellent artist and would have been really great I believe if not born such a stunner »[1]. La comédienne Ruth Herbert (1831 – 1921) se distingue quant à elle par sa capacité à retranscrire des expressions diverses, ce qui en fait une modèle de grande valeur.

Aux stunners de l'univers rossettien sont donc attribués des rôles bien précis qui correspondent à leur tempérament. Apparue dans l'entourage préraphaélite au début des années 1850, Elizabeth Siddal est la première de ces femmes élevées au rang d'égérie. Si elle se prête très tôt à un répertoire d'interprétations variées, elle reste célèbre pour avoir été immortalisée en jeune fille nubile devenue créature enchanteresse. C'est précisément cet aspect insaisissable, mais protéiforme, qui fait d'Elizabeth Siddal la modèle la plus emblématique du préraphaélisme, à l'interface entre l'humain et le divin. Son statut d'icône se traduit dans sa capacité à représenter les idéaux de ce mouvement artistique dans sa globalité, notamment lorsqu'il s'agit d'incarner un certain type de féminité. Siddal symbolise l'essence même de la muse au pouvoir d'évocation réactivé par le regard du spectateur, comme si son existence était façonnée par les réactions qu'elle suscite. Oscillant entre candeur et sensualité, son étrange physionomie perturbe les codes de la féminité victorienne, mais devient au tournant du siècle un nouveau canon esthétique dont se réclament artistes et amateurs d'art.

Ces idéaux de beauté féminine forment le ciment du cercle préraphaélite, marqués par l'emploi d'un vocabulaire commun. Ils se diffusent auprès d'artistes qui gravitent autour de la Confrérie sans forcément y appartenir. Pour Ford Madox Brown, Elizabeth Siddal rentre indéniablement dans la catégorie des femmes d'exception : « a woman without parallel for many a long year » ; « she's a stunner and no mistake »[2]. Perception et sollicitation visuelle sont les ressorts principaux des premières descriptions publiées sur son compte. Ces récits ravivés par le souvenir stimulent la rêverie et la nostalgie : il n'est pas étonnant d'y trouver une Elizabeth fantasmée. Les écrivains qui se penchent sur son cas privilégient l'expérience sensorielle, émotionnelle et mémorielle pour faire revivre l'aura de cette figure énigmatique.

---

[1] Oswald Doughty et John Robert Wahl, éd. *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, Oxford, Clarendon Press, 1965, vol.1, p.260.
[2] Brown, *Diary*, pp.101, 126.

Dès 1850, les préraphaélites sont conscients de la puissance de l'écrit dans l'élaboration de leur manifeste : leur identité collective transparaît dans des chroniques réitérées qui unissent les membres du groupe et servent de croyance collective. Il n'est pas exagéré de parler de légende, de mythe et de mystification. Les récits à caractère merveilleux de la mythographie préraphaélite, souvent d'origine orale puis transposés à l'écrit, ont imprégné la culture visuelle et l'inconscient collectif victoriens. Il est particulièrement ardu d'y démêler le vrai du faux, d'autant plus qu'ils comportent plusieurs lacunes et de multiples versions. Faits et individus y sont fréquemment amplifiés ou déformés. Le mythe peut d'ailleurs se traduire dans la création d'un personnage qui correspond à un idéal humain ou à un ensemble de représentations autour d'un phénomène historique, ce qui lui octroie une signification particulière. C'est la parole qui prime (et son objet), davantage que la façon dont celle-ci est proférée. Les préraphaélites se reconnaissent dans une double genèse : la fondation de la Confrérie d'une part, et l'unification autour d'une symbolique féminine qu'incarne Elizabeth Siddal de l'autre. Sa légende s'illustre dans un nombre conséquent de textes caractérisés par leur aspect itératif. Elle souligne l'obsession continue pour une figure mystérieuse, mais immédiatement reconnaissable.

Ce procédé est circonscrit à une tradition biographique où l'image d'Elizabeth Siddal et les héroïnes qu'elle a incarnées se superposent au personnage historique. De plus, il n'est pas rare que les bio-fictions qui en ont découlé apparaissent fiables, alors qu'elles reflètent les points de vue d'auteurs qui s'efforcent à grand peine de faire preuve d'objectivité, sans véritablement y parvenir. Mais en dépouillant des documents d'archives tels que les journaux intimes, lettres et mémoires (bien que ce travail requière un effort de recontextualisation) il est possible de discerner les conditions de production et de réception de ses œuvres. Ceci prouve que l'implication de la peintre-poëte dans le courant préraphaélite n'est pas, contrairement à ce que l'on pourrait croire, totalement obscurcie dès l'instant où elle fait connaissance avec ses membres. Si l'état de santé et la personnalité de Siddal est l'objet principal de ces échanges épistolaires et chroniques, le processus créatif de son œuvre en fait aussi partie.

CHAPITRE 1.
LE PARI BIOGRAPHIQUE

Les informations concernant la vie Elizabeth Siddal se propagent à la fin des années 1880, dans un contexte précurseur de la célébrité des temps modernes, qui dénote l'obsession du public pour le spectaculaire. À la fin du dix-neuvième siècle, l'histoire de l'art se professionnalise en tant que pratique discursive. Celle-ci s'appuie sur de copieuses reproductions et extraits d'originaux : photographies, correspondance, cartes de visite. La diffusion du modèle des « Life and letters » participe à la construction d'une identité d'artiste reposant sur l'individualité et l'originalité, qualités essentielles pour définir les critères d'attribution des œuvres. Contrairement à ce qu'affirme Florence Alibert, ces données ne constituent pas une source totalement sûre et objective[1]. Par conséquent, elles doivent être analysées avec précaution et ne sauraient être interprétées de façon littérale. C'est pourquoi la reconstitution de la biographie siddalienne s'apparente à un pari, dans la mesure où elle oscille entre données lacunaires et mystification, même de la part de personnes qui l'ont fréquentée.

Critique d'art, biographe et mémorialiste, William Michael Rossetti fait valoir sa connaissance intime des acteurs du préraphaélisme, surtout lorsqu'il s'agit de la vie privée, sentimentale et professionnelle de son frère. La transformation d'Elizabeth Siddal en phénomène littéraire est destinée à un lectorat informé des infidélités de Dante Gabriel Rossetti, mort en 1882. Soucieux de contrôler les publications futures sur le compte de ce dernier, William Michael opte pour le ton réservé de l'observateur, sans totalement passer sous silence certains détails sensationnels : ses écrits concernant son frère et sa belle-sœur paraissent dans un cadre où l'information est minutieusement maîtrisée.

Témoignages directs et plus tardifs procurent une reconstitution certes lacunaire, mais nécessaire, de la vie d'Elizabeth Siddal. À cet égard, les six lettres et le brouillon de sa main retranscrits en annexe sont les rares documents qui rendent compte de son expérience propre. La démarche qui consiste à rechercher la présence de la créatrice dans la littérature préraphaélite montre qu'elle y occupe une place de choix, en dépit de la perte ou la destruction de certains écrits. En ce sens, la correspondance de Dante Gabriel Rossetti et de John Ruskin, ainsi que les

[1] Alibert, *Vies et Morts d'Elizabeth Siddal*, p.21, 24. Par exemple, le témoignage de Frederic George Stephens (retranscrit plus bas) concernant la biographie de Siddal est décrit comme « certainement assez fiable », avec pour seul argument qu'il fut membre « du premier Cercle préraphaélite ».

récits de Ford Madox Brown et de Georgiana Burne-Jones, offrent un accès privilégié et immédiat à son quotidien. Il convient toutefois de croiser ces sources avec d'autres documents (presse, recensements, actes de naissance et de mariage) pour mieux analyser le milieu social et familial d'Elizabeth Siddal. Cela permettra de nous interroger sur la possibilité d'un ancrage en dehors du préraphaélisme, afin de promouvoir la visibilité d'une artiste à la vie et carrière courtes, longtemps cantonnée à l'état de figure silencieuse dans la littérature posthume.

A/ <u>Une chronologie lacunaire</u>

a. Origines sociales et catégorie professionnelle

Entre le décès d'Elizabeth Siddal et les obsèques, Dante Gabriel Rossetti fait paraître une dépêche dans le *Daily News*, où l'âge de la défunte est établi à vingt-neuf ans[1]. Longtemps considéré comme faisant autorité sur la biographie de Rossetti, grâce à ses rééditions de la correspondance du peintre-poète, le professeur de littérature anglaise Oswald Doughty (1889 – 1965) émet pourtant plusieurs hypothèses quant à l'âge d'Elizabeth Siddal. Elle serait, selon sa sœur, morte à vingt-huit ans, tandis que son épitaphe au cimetière de Highgate situe sa mort à trente ans[2]. La date de naissance d'Elizabeth Siddal a été difficile à définir dans la mesure où les détails de sa biographie ont été transmis de façon posthume. Les premiers écrits qui la mentionnent demeurent très vagues et ne lui prêtent pour ainsi dire aucune identité socio-historique en dehors du mariage. L'auteur qui commence à accorder suffisamment d'attention à Elizabeth Siddal est son beau-frère. Ce sont en effet les essais, mémoires et anthologies regroupés par William Michael Rossetti – membre émérite de la Confrérie Préraphaélite – de 1884 au début du vingtième siècle qui servent de socle à la plupart des publications postérieures sur Elizabeth Siddal. Dans *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir*, il pense que Siddal est âgée d'à peine dix-sept ans au moment de sa rencontre avec le cercle préraphaélite[3]. En 1903, il en déduit de fait, sans pour autant vérifier ses allégations, qu'elle est née vers 1834, mettant ainsi l'accent sur la différence de six ans d'avec son frère[4].

---

[1] « Death of a Lady from an Overdose of Laudanum », *The Daily News*, 14.2.1862, p.6.
[2] Oswald Doughty, *A Victorian Romantic: Dante Gabriel Rossetti*, Londres, Frederick Muller, 1949, p.6.
[3] William Michael Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir* (1895), New York, Cambridge University Press, 2012, vol.1, p.172.
[4] ---, « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1903, 1.3, p.273.

En réalité, l'examen de la correspondance de John Ruskin révèle qu'Elizabeth Siddal a vingt-cinq ans au début de leur collaboration, au printemps 1855[1]. Cette donnée concorde avec travail généalogique de Marion R. Edwards réalisé en 1977. Dans son article « The Age Problem », Marion Edwards, parvenue à retrouver le lieu de naissance de la créatrice, croise les données provenant de bureaux d'archives londoniens et gallois[2]. En recueillant des informations à partir de documents tels que les recensements, les certificats de mariage et les actes de naissance, elle détermine son âge à onze ans en 1841 et vingt et un en 1851. Troisième fille d'une fratrie de huit, Elizabeth est la dernière des enfants Siddall à être née dans le quartier de Holborn, avant que la famille ne déménage pour Southwark, sur la rive sud de la Tamise. La date de naissance d'Elizabeth Siddal est donc bien le 25 juillet 1829 au 7, Charles Street, Hatton Garden, à Londres. Or malgré le travail de Marion Edwards, la fausse date de naissance de 1834 a continué de faire son apparition dans les catalogues d'expositions (*Femmes peintres*, 1981)[3] et les catalogues raisonnés (*Tate Women Artists*, 2004)[4]. C'est même encore le cas aujourd'hui, dans les bases de données de musées qui possèdent des dessins de la créatrice, comme par exemple, sur le site du musée de l'Université de Princeton.

L'apparition d'Elizabeth Siddal dans la littérature du cercle préraphaélite ne fait au début pas cas de son ascendance. La préface des œuvres complètes de Rossetti par son frère fournit une fois de plus la source initiale pour identifier l'environnement social des Siddall. Selon William Michael Rossetti, Elizabeth est la fille d'un coutelier de Sheffield[5]. En 1887, paraît une biographie de Dante Gabriel autorisée par les Rossetti. Joseph Knight (1829 – 1907), qui avait eu accès à la correspondance de l'artiste à travers sa famille, y dépeint Charles Siddall comme un artisan de Sheffield[6], tandis que le critique d'art Frederick George Stephens le définit comme un horloger. Proche de Hunt et Millais rencontrés sur les bancs de la Royal Academy, Stephens (1827 – 1907) est avec William Michael Rossetti l'un des deux membres de la Confrérie Préraphaélite sans véritable prétention artistique. Leur but est de promouvoir la production du

[1] John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, éds. Edward T. Cook et Alexander Wedderburn, Londres, George Allen, 1909, vol.36, lettre de John Ruskin au Docteur Henry Acland, p.205.
[2] Marion R. Edwards, « Elizabeth Eleanor Siddal: The Age Problem », *The Burlington Magazine*, 1977, 119.887, pp.110-2. La famille d'Elizabeth Siddal est d'extraction galloise du côté maternel.
[3] Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris, *Femmes peintres 1550 – 1950*, trad. Claude Bourguignon, Pascale Germain, Julie Pavesi et Florence Verne, Paris, Édition des Femmes, 1981, p.229.
[4] Alicia Foster, *Tate Women Artists*, Londres, Tate Publishing, 2004, p.54.
[5] William Michael Rossetti, éd. *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, Londres, Ellis and Elvey, 1886, vol.1, p.xvii.
[6] Joseph Knight, *The Life of Dante Gabriel Rossetti*, Londres, Walter Scott, 1887, p.69.

groupe dans la presse. D'après Stephens, le domicile des Siddall se trouve aux alentours de Newington Butts[1].

À la lumière d'enquêtes menées par Marion Edwards et Jan Marsh, il serait plus juste d'avancer que Charles Siddall possédait un commerce de quincaillerie, avec plusieurs boutiques disséminées dans Londres. Les chroniques imprécises de William Michael Rossetti insinuent que les Siddall avaient un statut social légèrement inférieur. Elles insistent sur leur origine provinciale, tout en minimisant l'activité marchande du père. Elles vont même jusqu'à grossir le trait en décrivant, à l'instar de John Ruskin, le quartier où habitent les Siddall comme un bidonville où règnent la pauvreté, la criminalité et l'insalubrité. Le beau-frère d'Elizabeth Siddal situe son enfance à proximité de l'épicerie de James Greenacre, connu pour être le « meurtrier d'Edgware Road » dans la mémoire collective des victoriens[2]. Il est vrai que les problèmes d'hygiène et de surpopulation n'étaient pas rares à Southwark. Mais cette insistance ambiguë sur le milieu d'Elizabeth Siddal (classe ouvrière, moyenne ou petite bourgeoisie), mis en évidence comme inférieur à celui des frères préraphaélites, constitue le point de départ du récit de son entrée dans le monde de l'art. En réalité, l'écart était moins grand que la relation qui en a été faite. Les approximations d'Elizabeth Siddal sur ses origines, oscillant entre générations de commerçants et lignage de distinction, ont conforté cette distorsion. Le flou qu'elle entretient à cet égard témoigne des préjugés liés à l'appartenance sociale et de sa difficulté à se situer dans les milieux qu'elle investit.

Ces incertitudes sur la classe des Siddall se compliquent lorsque l'on prend en compte les études généalogiques menées au début du vingtième siècle par des natifs de Sheffield. L'historien William Thomas Freemantle (1839 – 1931), en contact avec le frère d'Elizabeth, avait retracé leur lignée en remontant à Christopher Siddall, propriétaire du manoir de Hope Hall dans le Derbyshire, descendant d'une dynastie aristocratique[3]. C'est précisément ce statut que Charles Siddall se serait appliqué à revendiquer, ainsi que le signale Violet Hunt (1862 – 1942) après s'être entretenue avec Elizabeth Eleanor Higgins, la petite-nièce d'Elizabeth :

> My grandfather Siddall had lost his all owing to a lawsuit over property in Sheffield. He lost the case, but it was reopened and decided in his favour. However, his daughter Clara was so distressed at the privations which other lawsuits would mean (that she) destroyed all the necessary papers…I have always understood that Hope Hall, Sheffield, should have been inherited by my grandfather[4].

---

[1] Frederick George Stephens, *Dante Gabriel Rossetti*, Londres, Seeley & Co, 1894, p.35.
[2] William Michael Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, p.172.
[3] William Thomas Freemantle, « Miss Siddal: Her Associations with Sheffield », *Sheffield Literary and Philosophical Society Annual Report*, 1912, pp.9-11.
[4] Témoignage cité par Jan Marsh, *The Legend of Elizabeth Siddal*, p.100.

Les Siddall n'avaient toutefois pas les moyens d'employer des domestiques, et comme les enfants étaient nombreux, ils dormaient à l'étage dans des chambres dépourvues de chauffage[1]. Il n'existe aucune preuve permettant d'affirmer qu'Elizabeth Siddal soit allée à l'école. Mais visiblement, elle sait lire, écrire et compter, probablement instruite par ses parents, sœur et frère. Charles Siddall se plaisait à faire la lecture à sa famille, tandis que Lydia, la sœur dont Elizabeth était la plus proche, appréciait les romans de Charles Dickens (1812 – 1870)[2]. Dans la biographie de John Everett Millais, le peintre Arthur Hughes (1832 – 1915) relate l'admiration précoce d'Elizabeth Siddal pour le poète lauréat Lord Alfred Tennyson, dont elle aurait découvert les vers imprimés sur le papier d'emballage d'une motte de beurre[3].

L'affiliation religieuse des Siddalls prête également à confusion. Ils baptisent leur fille à la paroisse catholique de St Andrew's à Holborn. Charles Siddall aurait été quant à lui chef de chœur à Sheffield et Londres, position qui dénote un statut important au sein d'une communauté religieuse. Ainsi que l'avance William Michael Rossetti, il n'est pas certain qu'Elizabeth ait eu une pratique religieuse régulière[4]. En revanche, pour l'essayiste féministe Bessie Parkes (1829 – 1925), Elizabeth Siddal semble être une chrétienne assidue : « she had the look of one who read her bible and said her prayers every night »[5]. En 1928, le directeur en chef de la librairie de Sheffield découvre qu'Elizabeth Siddal était, avant son mariage, enregistrée, comme son père, en qualité de membre active de l'église congrégationaliste de Queen Street[6]. Cette appartenance à une organisation protestante de tradition réformée traduit une forme de croyance indépendante et autonome.

Par ailleurs, si l'exercice professionnel d'Elizabeth Siddal est avéré, son activité au début des années 1850 est moins défini. Il faut attendre la parution des œuvres complètes de Dante Gabriel Rossetti en 1886 pour que William Michael évoque le métier de modiste ou de chapelière. Celui-ci est étrangement modifié en couturière dans la préface à la réédition des poèmes en 1891. À la fin des années 1840, les sœurs Siddall travaillent presque toutes dans le

---

[1] Ruskin, *Works*, vol.36, lettre au Dr Acland, p.205.
[2] Entretiens de William Thomas Freemantle et de Violet Hunt avec la famille et la descendance Siddall (1923 et 1930) conservés aux archives municipales de la bibliothèque de Sheffield, retranscris par Jan Marsh, *The Pre-Raphaelite Sisterhood*, p.22.
[3] John Guille Millais, éd. *The Life and Letters of John Everett Millais*, Londres, Methuen, 1899, vol.1, p.144.
[4] Rossetti, « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal », p.274.
[5] Bessie Parkes, *A Passing World* (1897), Londres, British Library, 2011, p.24.
[6] Lettre de J.W. Ibbotson au *Sheffield Telegraph* retranscrite par Marsh, *Legend of Elizabeth Siddal*, p.73.

domaine du textile. C'est un secteur lucratif pour une capitale qui possède son plus gros marché sur le territoire britannique. Mais les conditions de travail demeurent difficiles : saisonnières (deux périodes de Pâques à juillet et d'octobre aux fêtes de fin d'année), des tranches horaires très étendues et un salaire peu élevé. Contrairement à ses sœurs, Elizabeth choisit de se spécialiser dans la confection de chapeaux et de robes, qui requièrent plus de dextérité manuelle que la simple couture ou les retouches. Elle peut ainsi vendre sur mesure à une clientèle plus exigeante. Les garçons de la famille eux, travaillent dans la boutique du père.

De même, on ne retrouve des traces de la carrière de modèle de Siddal, notamment pour d'autres peintres que Rossetti, qu'à la fin des années 1880[1]. Le recensement de 1861 la répertorie toutefois en tant qu'artiste-peintre, fait rare pour une femme mariée dont la profession ne figurait guère dans les inventaires officiels. En réalité, les biographies posthumes de Rossetti confirment l'ambition artistique d'Elizabeth Siddal, qui transparaît comme l'une de ses caractéristiques principales : « this lady (…) showed brilliant promise as a colourist »[2]. Hall Caine (1853 – 1931) insiste néanmoins sur le rôle prépondérant de Rossetti dans la formation de son élève : « he discovered a natural genius for painting and a noticeable love for the highest poetic literature ». Les œuvres que Siddal produit sont envisagées exclusivement sous l'angle de la relation au maître : « done under his tuition gave proof of a wonderful eye for colour »[3].

b. Interactions avec le cercle préraphaélite

Frederick George Stephens date l'entrée en relation avec la Confrérie Préraphaélite et ses associés autour de 1850. Stephens est aussi à l'origine du récit de la rencontre entre Walter Deverell et Elizabeth Siddal. Le peintre l'aurait aperçue dans une chapellerie de Leicester Square, avant qu'il lui demande de poser pour lui et ses amis :

> Some time in 1850 Walter Deverell, going with his mother to a then renowned bonnet maker's 'establishment' in Cranbourne Street (then called 'an alley') and being dreadfully bored while the lady discussed a new purchase (…) happened in his boyish and restless mood to glance wearily along the counter to where, in the background of the shop, a group of assistants could be seen diligently building headgear of the latest mode. Among these damsels sat one conspicuous by a rare sort of comeliness, tall, elegant, lithe, slim-waisted[4]

[1] Knight, *The Life of Dante Gabriel Rossetti*, p.70.
[2] William Sharp, *Dante Gabriel Rossetti: A Record and a Study*, Londres, Macmillan, 1882, p.22.
[3] Hall Caine, *Recollections of Dante Gabriel Rossetti* (1882), Londres, Cassell, 1928, p.44.
[4] Stephens, *Rossetti*, p.35.

C'est sur cette source que se fonde le rapport de William Michael Rossetti. Dans son chapitre dédié à Elizabeth Siddal, le chroniqueur du préraphaélisme invoque des liens amicaux entre les Siddall et les Hill. Elizabeth Siddal ne rencontre Emma Hill, l'épouse de Ford Madox Brown, qu'en 1853[1]. Elle provient, à l'instar de sa consœur, d'un milieu modeste. La date de naissance de cette fille de paysans du Gloucestershire est elle aussi incertaine. Tout comme Elizabeth Siddal, Emma Hill emploie son statut de modèle et d'épouse pour gravir les échelons de la société victorienne. La différence d'âge, mais aussi de classe, avec ces hommes de profession libérale, prend toute sa valeur dans la construction de la mythographie préraphaélite.

Dans les années 1920, une autre version de la découverte d'Elizabeth Siddal, étayée par Violet Hunt, fait surface. Ami intime de Rossetti, le poète William Allingham aurait alerté Walter Deverell de la présence d'une modèle éventuelle, entrevue au moment où il serait venu chercher sa maîtresse à la boutique de Mme Tozer[2]. Cette anecdote, qui met l'accent sur le respect d'une conduite à tenir et du rôle de Mme Deverell relayant la requête de son fils, n'est en soi pas invraisemblable. Toutefois, Violet Hunt entendit cette histoire de la bouche de la peintre Helen Allingham (1848 – 1928), veuve au moment de l'entretien, alors qu'elle ne figure pas dans le journal intime de son mari. La notice nécrologique de Sheffield fournit un compte rendu quelque peu divergent. Rédigé par le peintre de vues topographiques William Ibbitt (1804 – 1869), un cousin éloigné des Siddall, ce document, qui serait fondé sur les propos d'Elizabeth Siddal elle-même, apporte de nouvelles clefs de lecture. Elizabeth y transparaît comme la fille d'un congrégationaliste et choriste assidu de l'église de Queen Street, âgée de vingt ans lorsqu'elle devient couturière :

> she was a dressmaker and as such was introduced into the family of an artist who held some office at the Royal Academy. This artist had a son, a most promising student, the friend of Rossetta, Maclise, Holman Hunt and others – the nucleus, the founders of the Pre-Raphaelite school. Miss Siddall showed some outlines, designs of her own leisure hours, to the elder artist Mr D – and he, much pleased with them, introduced them to Mr D – Jnr and the other young artists[3].

C'est donc en qualité de styliste qu'Elizabeth Siddal fait connaissance avec les Deverell. Ce rapport évoque une relation sentimentale, peu plausible, entre Walter Deverell et Elizabeth Siddal. Si ses origines, son âge et d'autres éléments biographiques sont corrects, des

---

[1] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, p.171.
[2] Violet Hunt, *The Wife of Rossetti: Her Life and Death*, Londres, The Bodley Head, 1932, pp.24-5. Helen Allingham (née Paterson) est l'épouse de l'écrivain William Allingham, ami proche des Rossetti, et la nièce de la peintre Laura Hertford (voir III,ch.1,B,c).
[3] William Ibbitt, « The Death of Mrs D.G. Rossetta », *The Sheffield Telegraph*, 28.2.1862. « Mr D. » fait reference au père de William Deverell.

affirmations, comme la position de M. Deverell Senior à la Royal Academy et l'implication de Holman Hunt dans la rencontre avec Ruskin, sont inexactes. M. Deverell était en fait à la tête de l'École d'Arts Appliqués de Londres depuis 1842, qui dispensait des cours de dessin pour jeunes filles. Enfin, Ibbitt semble confondre Millais avec le peintre irlandais Daniel Maclise (1806 – 1870). Gerrish Nunn et Marsh examinent les origines des Siddall, et la façon dont Elizabeth a pu avoir accès à une formation en dehors des institutions officielles comme la Royal Academy. En s'appuyant sur la notice nécrologique de Sheffield, elles insistent sur le fait que Siddal n'a pas été miraculeusement « découverte » par les préraphaélites. Non seulement elle travaillait comme styliste pour les Deverell, mais elle avait aussi une pratique artistique antérieure à sa rencontre avec ces peintres. Cela lui a donné l'occasion de montrer ses esquisses à Mr Deverell, et de faire la rencontre de son fils, qui la recommande comme modèle à ses amis[1]. Il existe donc une certaine porosité entre le domaine du textile et celui des beaux-arts.

La correspondance de Dante Gabriel Rossetti nous donne de plus amples informations sur le vécu quotidien d'Elizabeth Siddal. La toute première lettre où elle fait acte de présence date de la fin de l'été 1850, rapporte le mauvais tour que Hunt et Stephens jouent à leur ami John Lucas Tupper (1824 – 1879) en faisant passer Siddal pour l'épouse de Hunt : « I feel tremendously ashamed for having allowed me to pass off Miss Siddall as my wife, on yourself and the baron the other evening »[2]. S'il n'existe aucune trace des réactions de la modèle, ou de son rôle dans cette plaisanterie, le ton agacé de Rossetti suggère un certain attachement de sa part ; Rossetti demandera d'ailleurs à Hunt de présenter ses excuses à Elizabeth Siddal. Elle est mentionnée à nouveau deux ans plus tard. Cette lettre adressée à Christina Rossetti confirme la nature des sentiments que le peintre lui porte. Gabriel se plaît à créer un climat de concurrence, voire de compétition, entre sa sœur et son élève : « You must take care however not to rival the Sid but keep within respectful limits »[3]. Le journal de Ford Madox Brown corrobore cette idée. En dépit des points communs qui les unissent, les rapports entre Christina Rossetti et Siddal sont plutôt froids, après la rencontre initiale qui a lieu en mars 1854 : « Christina Rossetti came here (…). There is a coldness between her and Gabriel because she and Guggums do not agree »[4].

---

[1] Gerrish Nunn et March, *Women Artists and the Pre-Raphaelite Movement*, p.66.
[2] James Combs et als, éds., *A Pre-Raphaelite Friendship: The Correspondence of William Holman Hunt and John Lucas Tupper*, Ann Arbor, UMI, 1990, p.29.
[3] William Fredeman, *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, The Formative Years 1835 – 1854*, Cambridge, DS Brewer, 2002, vol.1, lettre à Christina Rossetti, 4.8.1852.
[4] Brown, *Diary*, 15.9.1855.

La date de la rencontre entre Siddal et Rossetti, puis du début de leur relation amoureuse, varie selon les sources. William Michael Rossetti fait remonter cette dernière à 1851. Le sujet d'éventuelles fiançailles a posé problème aux biographes dans la mesure où celles-ci ne se sont pas déroulées selon le protocole habituel. Elles n'ont pas donné lieu à une demande officielle auprès des parents, à l'achat d'une bague, à un faire-part ou à des préparatifs de mariage. Le mariage de raison est l'une des rares perspectives d'avenir offertes aux femmes des classes moyennes. Si l'âge légal est abaissé à douze ans en 1823, la plupart des femmes prennent époux relativement tard, une fois qu'elles ont dépassé la vingtaine[1]. Les femmes sont invitées à attendre que l'homme fasse sa demande. Leur choix de compagnon s'effectue rarement sans l'accord parental. Un bon mariage est celui qui unit un homme possédant un héritage ou doté un métier stable, et une jeune femme respectable d'un statut social comparable. Ils sont incités à se fiancer seulement lorsque que l'homme est en capacité de subvenir aux dépenses quotidiennes de son foyer (d'où la multiplication des unions tardives parmi les membres de la classe moyenne). C'est avant tout une considération d'ordre matériel entre les deux familles des futurs époux, qui réalisent un contrat et examinent les coûts de cette union.

Il est clair qu'à partir de l'été 1852, Siddal et Rossetti se voient régulièrement, ce qui doit rester secret, afin d'éviter que ne se propagent des rumeurs. Dans l'entourage proche, seuls Christina et William Michael sont informés. Cette même année, Rossetti emménage dans un nouvel appartement à Blackfriars, au 14 Chatham Place. Le loyer est de £60 par mois, payé conjointement par les frères Rossetti. Avec la vente de *Ecce Ancilla Domini* (P.102 –fig.C.2.2) et de plusieurs aquarelles, Rossetti a suffisamment de fonds pour s'acheter du matériel. Elizabeth Siddal rend visite à Gabriel seule dans son nouvel atelier (P.77 à 81). Or, les règles de bienséance exigeraient qu'elle fût accompagnée en présence d'un homme qui n'est pas son mari. Le 25 novembre 1852, Gabriel Rossetti écrit à son frère – qui partage les frais du loyer – « I have written to Hunt (…) to decline attending the meeting tomorrow (…) I write to beg that you will avoid asking him (…) to come here on Saturday, as I have Lizzy coming, and do not of course wish for everyone else »[2]. Quelques mois plus tard, en voyage à Newcastle chez William Bell Scott (1811 – 1890), il réitère sa demande : « I want to tell you that Lizzy is painting at Blackfriars while I am away. Do not therefore encourage anyone to go near the place. I have told her to keep the doors locked, and she will probably sleep there sometimes »[3]. Tout

[1] Marsh, *Pre-Raphaelite Sisterhood*, pp.79-82.
[2] Fredeman, *Formative Years*, vol.1, p.208.
[3] *Ibid.*, p.269. William Bell Scott est le directeur de la Government School of Design de Newcastle, fondée en 1844.

comme Gabriel Rossetti qui réside encore chez ses parents à Bloomsbury, Elizabeth Siddal habite le domicile familial, au 8 Kent Place. Le lieu de travail de son compagnon lui offre une retraite où pratiquer sa nouvelle activité professionnelle : elle peut aisément s'y rendre à pied. Autre donnée notable, plutôt rare pour une jeune fille de sa condition : elle loge seule au 1 Weymouth Street début 1854. Elle y reçoit Rossetti bien sûr, mais aussi William Allingham : « could you come to Weymouth Street and take a chop with her and me there at 5 o'clock tomorrow, which will leave us time to get comfortable to the theatre? »[1]. En décembre 1856, elle déménage pour Eland House à Hampstead, près des Brown.

Par l'entremise de son compagnon, Elizabeth Siddal est présentée à plusieurs artistes et écrivains, mais Rossetti reste discret quant à la nature de leur relation. À part les peintres pour lesquels elle pose, Elizabeth se lie d'amitié avec les Brown (Ford Madox et surtout sa femme, Emma) mariés depuis avril 1853, dont Gabriel Rossetti a été le témoin. Elle rencontre la famille d'Anna Mary Howitt, le couple d'écrivains Robert (1812 – 1889) et Elizabeth Browning (1806 – 1861) à Paris, les Boyce ; le peintre George Price Boyce (1826 – 1897), ayant certainement entendu parler d'elle à cette époque, ne la mentionne pourtant pas avant son mariage.

Plusieurs hypothèses ont été avancées à propos des réticences de Rossetti à l'intégrer à son entourage, notamment auprès de ses fréquentations masculines : différence de classe, rivalité et jalousie, manque de moyens pour subvenir à un éventuel ménage, liaisons avec d'autres modèles… Un autre problème se pose pour les Britanniques du milieu du dix-neuvième siècle : le recensement de 1851 révèle un excédent de femmes célibataires, ce qui rend plus difficile l'entreprise du mariage (on prépare les jeunes filles bourgeoises à être de dignes épouses depuis leur âge le plus tendre). D'autres qui souhaitent subvenir à leurs besoins doivent activement chercher un emploi. Elles sont à ce titre en concurrence avec les hommes au plan économique.

Quoi qu'il en soit, les présentations officielles à la famille sont considérablement retardées. Rossetti mentionne Siddal à sa mère dans une lettre de mai 1854. Le ton de cette missive suggère que Frances Rossetti (1800 – 1886) a déjà entendu parler de la jeune femme[2]. La rencontre se produit le 14 avril 1855, après réception de la première indemnisation par John Ruskin[3]. Les confrères de Rossetti se préoccupent également de sa situation maritale. Le 10 mars 1855, Brown se demande ce qui retient son ami, visiblement fasciné par son étudiante, à

[1] *Ibid.*, lettre de Rossetti à Allingham d'avril 1854, p.338.
[2] *Ibid.*, vol.1, p.342.
[3] *Ibid.*, vol.2, p.31.

faire sa demande[1]. Mais celui qui s'immisce le plus régulièrement dans la relation du couple à partir de 1855 est John Ruskin. Le mécène exhorte souvent Rossetti à prendre les dispositions nécessaires pour faire de Siddal son épouse. Il propose même son soutien financier, mais ne reçoit pas pour autant de réponse à sa requête[2]. Le mariage ne surviendra qu'au printemps 1860. De retour de lune de miel, Elizabeth Siddal fait la connaissance des Burne-Jones lors d'une excursion au zoo en compagnie des Brown. Elle fréquente les Morris, chez qui elle réside à plusieurs reprises les mois qui suivent son emménagement à Chatham Place. Elle devient particulièrement complice avec Georgiana Burne-Jones et le poète Algernon Swinburne (1837 – 1909).

Dans *Some Reminiscences*, William Michael Rossetti évoque ses souvenirs d'Elizabeth Siddal, depuis le moment où elle entre en contact avec le cercle préraphaélite jusqu'à son mariage. L'auteur l'a vue souvent lorsqu'elle travaillait en tant que modèle, moins régulièrement une fois entrée dans l'atelier de son frère, puis très occasionnellement après 1860. Ce témoignage rétrospectif retrace l'effervescence des débuts de la Confrérie. En revanche, une distance s'installe entre le couple et la famille Rossetti dès l'instant où Elizabeth Siddal devient l'amie intime de Gabriel :

> In those days, therefore, I saw her not unfrequently; for the several P.R.B's were wont to look one another up without stint and without ceremony, though always (it must be understood) with some regard to the professional requirements of artists who could not be lightly disturbed when actually engrossed in their art work. Afterwards, when my brother and Miss Siddal were engaged lovers and when she was very continually attending in his studio, partly in that relation, and partly also because she had begun painting and drawing on her own account under his direction, I saw her seldomer. (…) I was careful not to put my brother out of temper, or 'Lizzie' out of countenance, when there was any reason for surmising that they would be in *tête à tête* and extremely satisfied to continue. Notwithstanding these considerations, I did see them together now and again: not exactly often, but also not rarely. I entertain a very sincere regard for Miss Siddal, who, apart from her remarkable gift (truly noteworthy in a person who had grown up to womanhood outside the artistic or literary influences) always appeared to be pure-minded and fine-natured in an eminent degree. (…) During her brief married life I saw very little of her. (…) There was no sense of reluctance on my part, nor I think on hers, that we should meet much oftener than we did. The opportunities were scanty, and neither of us was addicted to *making* opportunities when they did not naturally present themselves. There were certainly various persons who saw more than I did, or than my mother and sisters did, of Lizzie when married to my brother: Madox Brown and his family, William Morris and his wife, Edward Burne-Jones and his wife, and Algernon Charles Swinburne[3]

[1] Brown, *Diary*, p.126.
[2] Ruskin, *Works*, vol.36, lettres des 24 et 30.4.1855.
[3] William Michael Rossetti, *Some Reminiscences*, New York, Scribner, 1906, vol.1, pp.192-4.

c. Omissions, falsifications et censure

Ces données reconstituées à partir de chroniques, lettres et carnets apportent quelques éléments de réponse à l'énigme Elizabeth Siddal, mais le compte-rendu est forcément parcellaire. La période de septembre 1858 à décembre 1859 demeure la grande inconnue ; Siddal disparaît progressivement de la correspondance de Dante Gabriel Rossetti. Les incohérences dans la chronologie et les différentes versions des faits peuvent s'expliquer par plusieurs facteurs. Ce n'est que vingt ans après la mort d'Elizabeth Siddal, lors des hommages funéraires rendus à Gabriel Rossetti, qu'il est de nouveau fait mention de son existence. Lorsque Siddal est réintégrée dans les chroniques préraphaélites au tournant du siècle, c'est au travers de souvenirs lointains de leurs auteurs, remontant à plusieurs décennies. Elizabeth Siddal est elle-même à l'origine de falsifications : elle donne des informations erronées sur son contrat de mariage et son avis de recensement, en déclarant avoir vingt-neuf ans en 1860 et être fille d'opticien[1].

À ce jour, il ne subsiste que sept lettres de sa main. La longueur de celle qu'elle envoie depuis Nice, ainsi que le ton parfois familier de sa correspondance (voir document annexe II.D), peuvent laisser supposer qu'elle n'écrivait pas de manière épisodique. Mais Dante Gabriel Rossetti détruit une partie de sa communication écrite au fur et à mesure. Il conserve principalement les échanges concernant ses transactions commerciales. Plusieurs lettres sont ainsi parvenues à l'état de fragments. Une grande partie de sa correspondance est brûlée à la mort d'Elizabeth Siddal, avant le départ définitif de Chatham Place. Ce travail d'élimination persiste après la dépression du peintre en 1872, avec l'aide de sa sœur. Par la suite, Rossetti demande à son assistant, Henry Treffry-Dunn (1838 – 1899), de regrouper la correspondance existante pour la maintenir dans un coffre fermé à clef, loin de l'atelier de Cheyne Walk[2]. Ces documents sont ensuite transmis à Hall Caine, l'un des premiers biographes de l'artiste. Les manuscrits demeurent inaccessibles jusqu'à ce qu'ils ne tombent dans le domaine public en 1975, à la mort du fils de Hall Caine.

Il ne faut pas sous-estimer le rôle de William Michael Rossetti dans les révisions de la biographie d'Elizabeth Siddal. Dernier descendant masculin de la lignée Rossetti, William Michael, responsable légal de la conservation des archives familiales, possède manuscrits, lettres et carnets. Ces documents passent à postérité en la personne de sa fille, Helen Angeli (1885 – 1964). En tant que membre d'origine de la Confrérie et frère d'un de ses fondateurs, il

[1] Edwards, « The Age Problem », p.110.
[2] Fredeman, « The Quest for Dante Gabriel Rossetti: An Editorial Misadventure », *Formative Years*, vol.1, pp.xv-xxvi.

peut se targuer d'avoir personnellement connu les mutations qui ont agité la scène artistique victorienne. Malgré le souci d'exhaustivité qui anime sa démarche, nombreuses sont les ellipses des échanges publiés dans *Family Letters with a Memoir* (1895) et *Ruskin, Rossetti. Pre-Raphaelitism: Papers 1854 – 1862* (1899)[1]. Elles sont matérialisées par des points de suspension. Dans une profession de foi placée en exergue de ses chroniques, l'auteur s'efforce de faire preuve de transparence envers son lecteur. Il tente de justifier la censure qu'il a exercé dans ses ouvrages, sans en éclaircir les motifs : « there are several reasons why a brother neither is nor can be the best biographer », « some passages are omitted which, on one ground or another, are considered to be unsuited for printing »[2]. De plus, il manque une vingtaine de pages au journal de bord du préraphaélisme que William Michael Rossetti a tenu de 1849 à 1853. La plupart sont complètement arrachées, tandis que d'autres sont fortement endommagées, ce que l'auteur concède lors de la publication en 1900 :

> I found that several pages had been torn out by my Brother, and several others mutilated (…) I suppose that at some time or another he took up the M.S. (…) and noticed in it some things which he did not care to have on record regarding himself, and also in all likelihood regarding Miss Elizabeth Siddal, to whom he was then engaged[3].

Il faudra attendre le travail d'archives de William Fredeman, entamé dans les années 1970. Les lettres mentionnant Siddal ont ainsi pu être publiées ou restaurées sous leur format d'origine, leurs dates ont été identifiées et les erreurs d'éditeurs précédents – Doughty et en particulier[4] – corrigées. La dimension mystérieuse de la relation entre Rossetti et Siddal a nourri l'imagination de biographes tels que William Sharp (1855 – 1905) et Hall Caine, pour façonner l'idée du peintre-poète maudit en proie à ses obsessions. Quelques écrivains seulement avaient abordé le travail de modèle d'Elizabeth Siddal. Non seulement cette profession était peu estimée dans les milieux bourgeois, mais en plus, des rumeurs circulaient sur les rapports de Rossetti avec les autres femmes qui avaient posé pour lui. Très tôt, Rossetti cultive son identité d'artiste bohème au comportement extravagant. Son deuil exacerbe sa réputation de marginal dont l'atelier n'est accessible qu'à un groupe restreint d'amateurs. C'est l'amorce d'une intense période de création picturale, mais aussi de pression financière. Pour payer ses factures, l'artiste entreprend la réalisation de copies qu'il délègue souvent à des assistants. Il s'agit de respecter

[1] Rossetti, éd. *Ruskin, Rossetti. Pre-Raphaelitism: Papers 1854 – 1862*, Londres, George Allen, 1899.
[2] ---, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, pp.ix, xi.
[3] ---, éd., *Pre-Raphaelite Diaries and Letters*, Londres, Hurst and Blackett, 1900, p.208.
[4] Doughty et Wahl, *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, 1965 – 1967.

les délais imposés par les commandes des acheteurs, mais aussi de trouver pour ses toiles de nouveaux acquéreurs.

À la mort de sa femme, Rossetti cesse en revanche toute production écrite. Les visiteurs de la Tudor House au 16 Cheyne Walk, où Rossetti emménage en octobre 1862, s'étonnent de voir des plantes et animaux exotiques (paons, wombats) que l'artiste laisse petit à petit dépérir. Une pièce est transformée en mausolée dédié à Elizabeth Siddal, décoré par les croquis de la créatrice. Gabriel Rossetti dirige des séances de spiritisme destinées à communiquer avec le fantôme de son épouse. William Michael déclare y avoir assisté en 1865, 1866, 1868 et 1870 : son journal retranscrit les messages de Lizzie, qui serait bienheureuse dans l'au-delà et chérirait Gabriel pour toujours. Les initiales « H.S » seraient apparues à plusieurs reprises, allusion dissimulée à Harry Siddall, le plus jeune frère d'Elizabeth, qui souffrait de handicap[1]. Les années passées à Chelsea sont celles où la santé de Gabriel Rossetti décline : insomnies, crises d'angoisse, baisse de la vue, usage – comme Siddal – du laudanum pour soigner ces troubles, et, sous l'influence de son colocataire, le journaliste et critique américain William Stillman (1828 – 1901), consommation abusive de l'hydrate de chloral comme antidépresseur. Superstitions, paranoïa et culpabilité de l'artiste sont telles que pendant ses promenades avec William Bell Scott en Écosse, il pense voir dans un bouvreuil qu'il croise l'esprit de la défunte[2]. Les relations avec Ruskin se dégradent, Rossetti étant persuadé que le mécène profite des portraits de Siddal, notamment *Regina Cordium* (P.74 – fig.B.5.2) pour pouvoir les vendre à un prix intéressant. Ruskin réplique ainsi : « Am I so mean in money matters that I should sell Lizzie? You ought to have painted her better, and know me better. I'll give you her back any day you're a good boy »[3]. Jusqu'à sa mort, Rossetti exprime sa crainte d'être enterré auprès de sa femme dans le caveau familial du cimetière de Highgate, préférant une sépulture dans le Kent.

La composante la plus troublante dans la biographie rossettienne est l'expédition menée par Charles Augustus Howell (1840 – 1890), pour récupérer le manuscrit de poèmes que l'artiste avait enterré avec le cadavre de sa femme. Howell fut également sollicité pour adresser des lettres à Jane Morris, avec qui Rossetti avait entamé une liaison en 1865. En 1869, celui qui était devenu son agent profite de l'état de santé fragile et des dettes de l'artiste pour le convaincre du bien-fondé de l'entreprise. Légalement, la décision de profaner le caveau familial

[1] Fredeman, « Appendix 9: Dante Gabriel Rossetti in Summer 1872 », *Chelsea Years*, vol.3, p.422.
[2] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, p.273.
[3] Ruskin, *Works*, vol.36, p.489.

du cimetière de Highgate incombait à la mère de Rossetti, Frances Lavinia Rossetti, née Polidori. Howell et Rossetti purent faire jouer leurs contacts auprès du Ministre de l'Intérieur pour bénéficier d'une dérogation. Rossetti connaissait ce dernier depuis 1855 : Henry Bruce avait été impliqué dans la commande d'un nouveau retable auprès du peintre, pour décorer la cathédrale de Llandaff à Cardiff. L'opération de l'exhumation devait s'effectuer dans la plus grande discrétion, en présence de Howell, d'un avocat et d'un médecin légiste.

Mais la famille des Rossetti en eut connaissance. L'affaire s'ébruita dans la presse à la suite de la parution de « The Fleshly School of Poetry » par Robert Buchanan (1841 – 1901). Sous le pseudonyme de Thomas Maitland, ce dernier faisait allusion à l'exhumation, à la relation entre Rossetti et la femme de son ami William Morris, tout en vilipendant les poèmes déterrés pour leur érotisme exacerbé. Buchanan avait en réalité écrit la première version de l'article en réaction à la mauvaise critique de ses propres poèmes par William Michael Rossetti. Si celui-ci pria son frère de ne pas tenir compte du pamphlet, l'écrivain Algernon Swinburne, également cible des attaques de Buchanan, incita Gabriel à réagir. C'est ce qu'il fit en publiant « The Stealthy School of Criticism » dans l'*Athenaeum*. Le 15 mai 1872, l'article de Buchanan fut réédité à plus gros tirages, entachant durablement la réputation du peintre-poète. Rossetti était d'ailleurs persuadé d'être victime d'un coup monté par son ami, l'écrivain Robert Browning. Sa méfiance était telle qu'il refusa de voir son médecin, convoqué à la demande de William Bell Scott, sans qu'il en ait été tenu informé. Cette même année est, pour Rossetti, marquée par l'éloignement de l'influence néfaste de Charles Howell, puis de Jane Morris, et enfin, sa tentative de suicide le 8 juin par overdose de laudanum. Il ne se remit jamais complètement de cette crise dont il subit les séquelles jusqu'à son décès, dix ans plus tard.

La rumeur selon laquelle Rossetti aurait commencé à peindre *Beata Beatrix* (P.67 – fig.B.3.4) d'après le cadavre encore frais de sa femme se répand après la publication de William Sharp. Elle relève d'une fascination morbide pour la figure d'Elizabeth Siddal. La conception du tableau et de ses répliques successives (par Madox Brown, Charles Fairfax Murray) est intimement liée à l'affaire du manuscrit enseveli, interprétée a posterori comme le résultat d'un sacrifice à la mémoire de l'être aimé. Rossetti cherche d'ailleurs à justifier la profanation de la tombe dans sa correspondance : « the truth is, that no one so much as herself would have approved of my doing this (…) Had it been possible to her, I should have found the book on my pillow the night she was buried »[1]. Pour Hall Caine, les poèmes avaient été recopiés dans

[1] Fredeman, *Chelsea Years*, lettre à Swinburne, 26.10.1869.

le carnet à la demande de Siddal elle-même, raison pour laquelle Rossetti avait placé le manuscrit entre sa joue et ses cheveux au moment de l'enterrement[1].

Les documents qui commencent à accorder plus d'intérêt à Elizabeth Siddal sont donc rédigés dans les années 1890, soit après la mort de sa belle-mère. À partir de 1886, il n'est plus nécessaire de masquer la nature de ses rapports avec Rossetti, des aspects de sa carrière ou le parfum de scandale qui plane sur les étranges circonstances de sa mort. Seule ombre au tableau : les mémoires de William Bell Scott. Dans cette autobiographie, l'ami intime de Rossetti n'hésite pas à faire montre de son ressentiment pour Elizabeth Siddal, tout en minimisant l'importance de la créatrice[2]. À l'inverse, Bell Scott apporte de nouvelles informations sur les relations de son collègue avec d'autres modèles. La passion de Rossetti pour Jane Morris était de notoriété publique. Mais le peintre écossais fut le premier à mentionner, sans la nommer, Fanny Cornforth, rencontrée sur le Strand en 1856 ou 1858, qui devient ensuite la gouvernante de Tudor House. Dans la littérature préraphaélite, la perception de Fanny Cornforth, née Sarah Cox, est unanime, décrite principalement en termes négatifs. De plus, ce groupe d'artistes sait qu'à cette époque, Rossetti fréquente Annie Miller, la fiancée de William Holman Hunt.

William Michael Rossetti reprend la main en multipliant les publications au sujet de son frère. Il s'agit de protéger sa réputation, ainsi que les accusations d'indécence à son encontre, et de réaffirmer sa primauté en tant que chef de file de la Confrérie. William Michael Rossetti est l'auteur des deux premières monographies dédiées à Siddal (1895 et 1903), enfin réinscrite dans le contexte préraphaélite. Dès lors, les autres membres du cercle réagissent au tournant du siècle pour eux aussi fournir leur témoignage, et contribuer à la narration des péripéties de la Confrérie, chacun proposant sa propre version des faits. Le lien avec Elizabeth Siddal en constitue une pierre angulaire, qui atteste de leur appartenance à cette communauté. Quant aux références à Gabriel Rossetti, elles leur permettent de rendre un hommage à leur collègue. Dernier survivant des trois membres initiaux de la Confrérie, William Holman Hunt tente, a contrario, de s'imposer comme son maître incontestable. Hunt revendique la véracité de son récit, mais dans ses souvenirs, il recrée à loisir actions et dialogues. L'anecdote de la découverte d'Elizabeth Siddal dans la bonneterie de Cranbourne Alley, citée à de nombreuses reprises comme information de première main, a alimenté une légende qui n'a cessé de croître.

---

[1] Caine, *Recollections of Dante Gabriel Rossetti*, p.44.

[2] William Bell Scott, *Autobiographical Notes on the Life of William Bell Scott, and Notices of His Artistic and Poetic Circle of Friends*, éd. William Minto, 1892, New York, Harper and Bros, vol.1, pp.316-7.

B/ <u>Identité et personnalité insaisissables</u>

Le personnage historique d'Elizabeth Siddal disparaît sous de multiples identités dont chaque appellation ou nom correspond à un rôle différent. Ce jeu de dénominations prend tout son sens au sein d'un groupe d'amis et collègues lettrés qui cultivent l'art des sigles, du calembour et du bel esprit. La Confrérie Préraphaélite est à l'origine une société secrète fondée en septembre 1848 dans l'atelier de Millais. Ses jeunes disciples d'une vingtaine d'années s'accordent pour accoler les initiales P.R.B. à leurs morceaux de réception et ne pas révéler leur signification. Cela renforce leur complicité et indique le caractère sibyllin de leur entreprise[1]. La Confrérie naît dans un contexte culturel favorable aux clubs d'étudiants et aux fraternités clandestines politico-sociales. Les premières toiles à arborer l'acronyme en bas de la composition sont : *The Girlhood of Mary Virgin* (Rossetti, P.102 – fig.C.2.1), *Rienzi* (Holman Hunt, P.103 – fig.C.2.3) et *Isabella* (Millais, P.103 – fig.C.2.4), exposées au printemps 1849 à la Free Exhibition dans le cas de Rossetti, au Salon de la Royal Academy pour les deux autres. L'inscription P.R.B. avait pour but de détourner, non sans humour, les initiales R.A. que les académiciens apposaient en sus de leur signature. Un an plus tard, l'apparition d'une tribune dans l'*Illustrated London News* suite à l'indiscrétion du sculpteur Alexander Munro (1825 – 1871), ami de Rossetti, révèle la signification du sigle en propulsant les préraphaélites sur le devant de la scène artistique, même si, dans un premier temps, la critique est négative[2].

Au sein de la Confrérie, Dante Gabriel Rossetti est celui qui est attaché à la dimension d'association amicale et aux liens tissés entre ses adeptes. Il se plaît à affubler ses amis de surnoms affectueux ou parodiques, qui montrent la familiarité qu'il entretient avec eux. Sous sa plume, Holman Hunt devient « the Mad », Brown « Bruno », Bell Scott « Scotus », Morris « Topsy » et Burne-Jones « Ned », tandis que les moqueries à l'encontre de son mécène irlandais « MacCrac » (Francis MacCracken) sont récurrentes à partir des années 1860. Les femmes dont Rossetti se rapproche sont aussi concernées par ces pseudonymes ; il écrit régulièrement à « Janey » (Jane Morris), « Georgie » (Georgiana Burne-Jones) ou « Elephant » (Fanny Cornforth).

Rossetti lui-même s'attribue de nouveaux patronymes, qui lui servent à conforter son personnage de dandy marginal, même si son entourage proche l'appelle par son premier

---

[1] Les préraphaélites suggèrent eux-mêmes des interprétations humoristiques de leur acronyme comme « Please Ring Bell » ou « Penis Rather Better », ce qui dénote l'état d'esprit enjoué du groupe.

[2] Angus Reach, « National Institution », *The Athenaeum*, 20.4.1850, p.424.
---, « National Institution », *The Athenaeum*, 27.4.1850, p.455.
---, « Town Talk and Table Talk », *The Illustrated London News*, 4.5.1850, p.306.

prénom. Baptisé Gabriel Charles Dante Rossetti, le jeune artiste se livre à un changement d'identité très tôt pour rendre hommage à ses origines, à son père, ainsi qu'à son poète favori dont il traduit les vers dès l'adolescence. Ses signatures attestent son besoin d'affirmer son ascendance italienne : *The Girlhood of Mary Virgin* est signée « Dante Gabriele Rossetti P.R.B. ». La deuxième toile qu'il expose en 1850 sur le thème de l'Annonciation (P.102 – fig.C.2.2) porte le sigle « DGR », qui se mue en « D.G.R. », puis en monogramme d'aspect médiéval, marque de fabrique de sa création picturale, mais aussi de l'en-tête de sa correspondance, à partir de 1860.

Le 3 septembre 1850, Rossetti évoque une « Mademoiselle Siddal » dans une lettre à son frère, appellation partagée par les autres peintres pour qui elle travaille (Millais, Holman Hunt), respectant ainsi les coutumes en vigueur. « Miss Siddal » est donc employé pour le modèle professionnel, mais aussi, plus tard, pour l'artiste en devenir, lorsque Ruskin et d'autres mécènes ou critiques d'art (James Leathart, Charles Norton) s'intéressent à son œuvre. Indiquant un statut social et une forme de respect, c'est aussi la dénomination d'usage pour ceux qui gravitent autour du cercle préraphaélite – dont Elizabeth Siddal vient de faire la connaissance – William Allingham, Barbara Leigh Smith, Bessie Parkes, les Howitt, les Browning. Une dénomination parfois abrégée en « Miss S », ou « Miss Sid », qui suggère un degré accru de connivence. À noter que dans les carnets de Ford Madox Brown, l'orthographe de son nom de famille, lorsqu'il apparaît dans sa totalité, est restaurée avec le second « l ».

« The Sid », employé par Rossetti en 1852, annonce une appropriation de l'identité d'Elizabeth par son compagnon, avec qui elle débute son apprentissage. Cette même lettre, dans laquelle Rossetti s'épanche auprès de sa sœur, comporte une comparaison entre Siddal et la colombe (« meek unconscious dove »), dont la symbolique n'est pas anodine puisqu'elle incarne l'amour éternel. L'oiseau domestique peut se manifester sous forme de dessin que Rossetti insère directement dans la phrase, comme le montre la lettre adressée à son frère le 12 avril 1855 : « I'm wanting very much to see … (dove) this evening »[1]. Les surnoms se multiplient. Siddal apparaît principalement en tant que « Lizzy » dans la correspondance de Rossetti, parfois comme « dear L. » ou avec l'initiale seule, même si elle signe ses propres lettres avec une terminaison différente (« Lizzie »), que son compagnon reprend après leur mariage. Le couple se désigne réciproquement sous le pseudonyme de « Gug » ou « Guggums » à partir de 1854, ce qui révèle leur grande complicité.

[1] Fredeman, *Formative Years*, vol.2, p.31.

Ruskin, quant à lui, assigne à Elizabeth Siddal le nom de l'héroïne du poème narratif de Tennyson, Princesse Ida. « The Princess » relate l'histoire d'une jeune aristocrate promise dès sa naissance, qui renoncera à la vie publique et au mariage pour fonder une université réservée aux femmes. Si cette désignation révèle l'estime que Ruskin voue à Siddal, le choix d'une héroïne littéraire qui souhaite imposer sa loi au genre masculin met cependant en évidence la condescendance du mécène. D'ailleurs, il dénomme souvent Elizabeth Siddal « Ida » lorsqu'il entre en conflit avec elle et tente de lui démontrer son ingratitude : « My dear Ida (…) My principal theory is that you want to be kept quiet and idle (…) there is no knowing how to manage you »[1].

À l'instar de ses œuvres réalisées en 1853 et 1854, les dessins et aquarelles que John Ruskin achète sont signées « EES » ou « E.E.S. ». Elizabeth Siddal adopte donc la pratique préraphaélite de l'acronyme composé d'initiales, revendiquant ainsi son identité d'artiste. Au retour de leur voyage de noces à l'été 1860, Gabriel réalise pour elle un monogramme similaire au sien à partir d'entrelacs des initiales de son nom d'épouse (« EER »). Celui-ci figure également sur leur papier à lettres. Rossetti en fait usage longtemps après le décès d'Elizabeth pour sa correspondance. En vertu de son statut de femme mariée, elle apparaît alternativement en tant que Madame E.E. ou D.G. Rossetti dans les notices nécrologiques publiées dans la presse, parfois retranscrites avec quelques libertés (« Eliza Eleanor », « Mrs Rossetta »).

À la mort de Rossetti, le nom de famille initial d'Elizabeth refait surface dans les biographies de William Sharp, Theodore Watts-Dunton (1832 – 1914) et Joseph Knight. Pour ces auteurs, ainsi que dans les mémoires de Hall Caine, « Elizabeth Eleanor Siddall » devient naturellement « Mrs Rossetti » pendant sa courte vie d'épouse et après sa disparition. La biographie de Rossetti par Stephens (1894), qui accorde une importance croissante à la modèle et artiste, la mentionne en tant que « Miss Siddall ».

Les interprétations divergent concernant la réécriture du nom de jeune fille d'Elizabeth. Une note de bas de page dans le chapitre qui lui est dédié en 1895 par William Michael Rossetti signale : « My brother always spelled the name thus. Some members of the family wrote 'Siddall'»[2]. Il n'est à ce stade que possible d'avancer des hypothèses : peut-être Gabriel a-t-il été suffisamment convaincant pour la pousser à changer son nom afin que celui-ci semble plus distingué ; peut-être a-t-elle elle-même pleinement contribué à cette transformation d'identité pour exprimer à travers ce pseudonyme son nouveau statut d'artiste. Quoiqu'il en soit, les

[1] Ruskin, *Works*, vol.36, lettre de mai 1855, p.208.
[2] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, p.171.

chroniques de William Michael Rossetti et les écrits de son frère ont suffisamment d'influence pour que toutes les publications postérieures adoptent cette orthographe (William Bell Scott en 1892, la biographie de Millais en 1899, Georgiana Burne-Jones en 1904), avec parfois des approximations : pour Hunt, elle demeure « Eleanor Siddal ».

a. Tentatives de portrait psychologique

La personnalité d'Elizabeth Siddal semble avoir été complexe à définir, même pour ceux qui la côtoyaient de près. À l'encontre de l'image qu'elles donnaient d'elle-même, ses lettres brossent le portrait d'une personne indépendante, déterminée, soucieuse de ses dépenses, attachée à répondre aux préoccupations des autres concernant sa santé, mais non dépourvue d'humour. L'extrait de la longue missive qu'elle envoie du port de Nice dévoile une facette méconnue de l'artiste (voir document annexe II.D, pp.517-8) : celle d'une correspondante à la plume mordante, qui retouche un incident de la vie quotidienne en saynète comique, maniant successivement l'ironie et la satire pour ridiculiser la bureaucratie française. On y discerne sa connaissance de l'actualité et des faits divers britanniques : elle se compare à Alice Gray, criminelle qui faisait la Une des journaux de l'époque.

Elizabeth Siddal aime le théâtre et s'y rend régulièrement. Dans la période de renaissance shakespearienne, elle y voit le célèbre couple Charles et Ellen Kean au sommet de leur gloire, ainsi que les débuts d'Ellen Terry, lorsqu'elle assiste à une représentation du *Winter's Tale* au Princess Theatre (printemps 1856). Elle fréquente galeries et musées, se tient au courant de l'actualité culturelle, surtout lors de la saison des salons, comme celui de la Royal Academy. À Paris, elle visite le Louvre et l'Exposition Universelle de 1855, où elle a pu voir son portrait en Ophélie par Millais (P.59 – fig.B.1.2). Elle passe la plupart de ses soirées au pub ou au restaurant, elle et Rossetti n'ayant ni ressources ni espace pour l'aménagement d'une cuisine. Elle apprécie les balades en extérieur, à Hampton Court et au zoo. Elle partage avec Rossetti un attachement pour les animaux domestiques et possède un petit bouvreuil. Elle n'est ni une grande mondaine, ni l'archétype de la femme au foyer dévouée à son mari, et semble peu encline à s'acquitter des tâches ménagères, comme le souligne William Bell Scott qui décrit les habitudes quotidiennes du couple : « His former bachelor habit of working till 9 PM, then rushing out to dine at a restaurant, was continued; Mrs Rossetti, little accustomed to the cares and habits of domestic life, willingly conforming »[1]. Ces données apportent des nuances au

[1] Bell Scott, *Autobiographical Notes*, vol.2, p.64.

personnage sublimé ou maladif construit à partir de la perception de connaissances qu'elle n'a que peu fréquentées.

Dans les écrits de ses proches, Elizabeth Siddal est fréquemment décrite en termes positifs. Dans un hommage posthume, Swinburne se réjouit d'avoir été le confident de sa « chère Lizzie » qu'il considère comme sa propre soeur : « better than most of her husband's friends, the memory of all her marvellous charms of mind and person – her matchless grace, loveliness, courage, endurance, wit, humour, heroism and sweetness – is too dear and too sacred to be profaned by any attempt at expression » ; « so brilliant and appreciative a woman, quick to see and so keen to enjoy that rare and delightful fusion of wit, humour, character-painting and dramatic poetry (…) her delight in Fletcher's magnificent comedy *The Spanish Curate* » ; « Do you remember Gabriel and Lizzie's unwritten dirge on Plint? (…) hers was the best line »[1]. Les mémoires de Georgiana Burne-Jones invoquent les souvenirs joyeux du temps passé à la Red House et à Chatham Place :

> Dear Lizzie Rossetti laughed to find that she and Swinburne had such shocks of hair and one night, when we went into our thousands to see *Colleen Baum*, she declared that she sat at one end of the row we filled and he at the other, a boy who was selling books when he came round to where she was, started again with terror, muttering to himself 'there's another of 'em!'[2]

Rossetti et Ruskin sont très flatteurs sur son compte, mais elle apparaît comme obstinée, voire capricieuse, lorsqu'elle refuse de se plier aux injonctions de son mécène, ou du moins, lorsqu'elle le fait à contrecœur. Durant l'été 1855, il est évident qu'elle ne s'entend guère avec ses hôtes d'Oxford, le Dr Henry Acland (1815 – 1900) et sa femme, auprès de qui Ruskin prend la peine de s'excuser pour le comportement de sa protégée : « I don't know how exactly how wilful Ida has behaved to you »[3]. Les sources directes qui font référence à Siddal esquissent un tempérament impulsif, sujet à des sautes d'humeur et des agissements insondables. En 1861, à plusieurs reprises, elle part soudainement de chez ses amis où il lui arrive de séjourner : « she felt unwell after you left yesterday evening and finding the noise rather too much for her, left before your return » ; « left Lizzie staying with the Morrises. Now she writes me that she has

[1] Rossetti, *Some Reminiscences*, lettres d'Algernon Swinburne, 4 et 24.12.1895.
[2] Georgiana Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, Londres, Macmillan, 1904, vol.1, p.216. *The Colleen Baum* est un mélodrame de Dion Boucicault très en vogue à l'époque victorienne, dont la mise en scène se distinguait par ses effets spectaculaires.
[3] Ruskin, *Works*, vol.36, lettre à Madame Acland, 10.7.1855, p.217.

left them in a hurry, making me very uneasy, as I know there was not a halfpenny of money at Chatham Place »[1].

Déjà de son vivant, le champ lexical de la fatalité est employé pour décrire Elizabeth Siddal. Barbara Leigh Smith écrit dans une lettre à Bessie Parkes: « Alas! Her life has been hard and full of trials, her home unhappy and her whole fate hard. »[2]. De même, William Allingham en garde une image mélancolique, empreinte de tendresse : « short, sad and strange her life; it must have seemed to her like a troubled dream (…) she was sweet, gentle and kindly, and sympathetic to art and poetry »[3]. Dans les souvenirs de ceux qu'elle a croisés ou fréquentés brièvement, Elizabeth Siddal est considérée comme quelqu'un d'inaccessible et réservé, voire hautain. Le jugement de William Michael Rossetti est plus ambivalent: « with an air between dignity and sweetness, mixed with something which exceeded modest self-respect and partook of disdainful reserve » ; « her voice was clear and low, but with a certain sibilant tendency which reduced its attractiveness ». Pour son beau-frère, Elizabeth Siddal demeure une énigme :

> Her character was somewhat singular – not quite easy to understand, and not at all on the surface. I hardly think that I ever heard her say a single thing indicative of her own character, or, of her serious underlying thought. All her talk was of a "chaffy" kind – its tone sarcastic, its substance lightsome. It was like the speech of a person who wanted to turn off the conversation, and leave matters substantially where they stood before. Now and again she said some pointed thing, which might cast a dry light, but ushered one no further. She was not ill-natured in talk, still less was she scandal-mongering, or chargeable with volatility or levity personal to herself; but she seemed to say "My mind and my feelings are my own, and no outsider is expected to pry into them". That she had plenty of mind is a fact abundantly evidenced[4]

Le portrait que William Michael Rossetti ébauche dans son article au *Burlington Magazine for Connoisseurs* est un peu plus nuancé et renforce l'impression d'une forte volonté de sa part: « an attitude of reserve, self-controlling and alien from approach (…) along with a decided inclination to order her mode of life according to her own liking, she was certainly distant. Her talk was, in my experience, scanty; slight and scattered with some amusing turns »[5]. Le peintre chez qui Elizabeth Siddal a suscité le plus d'hostilité est indéniablement William

[1] Fredeman, *Formative Years*, lettres de Dante Gabriel Rossetti du 11.6.1861 à Ford Madox Brown et du 31.10.1861 à Frances Lavinia Rossetti.
[2] Bessie Parkes, *Parkes Papers*, Cambridge, Girton College, vol.5, p.173.
[3] William Allingham, *William Allingham, A Diary* (1907), éds. Helen Allingham et Dollie Radford, Harmonsworth, Penguin, 1985, p.144.
[4] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, pp.171-2.
[5] ---, « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal », pp.273-4.

Bell Scott qui la surprend en 1852 dans l'atelier de l'Hermitage en compagnie de Rossetti, alors qu'il n'a jamais entendu parler d'elle :

> I found myself in the romantic dusk on an apartment face to face with Rossetti and a lady whom I did not recognize and could scarcely see. He did not introduce her; she rose to go. I made a little bow, which she did not acknowledge, and she left. This was Miss Siddal. (…) Perhaps the maid should have called him instead of allowing me to invade the studio without warning… for myself, I had not yet heard of such a person as Miss Siddal[1]

Dans le deuxième volume de son autobiographie, Bell Scott relate les rapports tendus entre Elizabeth Siddal et sa belle-famille, plutôt étonnée face à des noces si précipitées au printemps 1860. La lettre de la femme de Bell Scott confirme les réticences de Siddal à se présenter dans la demeure des Rossetti une fois mariée, contrairement aux conventions que lui dictent son nouveau statut d'épouse[2]. La relation avec la famille Rossetti reste courtoise, mais les deux parties n'ont que peu de contacts. Elizabeth Siddal est peu encline à rendre visite à sa belle-mère et ne cesse de repousser ces entrevues : « Lizzie is so unsettled just now by constant moving about that I think we had better put off the plan of her coming to Albany St ». Gabriel Rossetti voudrait réconcilier les deux femmes, mais les tentatives de rapprochement semblent bien difficiles : « nothing pains me more than the idea of our being in any way divided, which would indeed be a bad return for all I owe to my dear good Mother (…) My own reason for not giving Lizzie your letter just now is the one I have named »[3].

b. Vie privée

Il n'existe que peu de traces d'Elizabeth Siddal sans rapport avec la vie de Gabriel Rossetti. Il est clair qu'un lien fusionnel se noue entre la modèle / apprentie et son maître. Rossetti, subjugué par la jeune femme, ne tarit jamais d'éloges à son égard, ce que l'on perçoit dans les descriptions physiques et morales qu'il livre d'elle. Une attirance mutuelle les rapproche ; il semble qu'Elizabeth Siddal ait aussi succombé charisme de cet extravagant fils d'émigré italien aux cheveux bruns et aux yeux rêveurs (P.108 – fig.C.2.9). Leur connivence intellectuelle se traduit dans leurs préférences littéraires et poétiques communes. Bien que vivant à plusieurs kilomètres l'un de l'autre, ils passent le plus clair de leur temps ensemble, parfois en compagnie d'un cercle d'amis restreint.

Dans cette lettre de 1852 qui fait mention d'Elizabeth Siddal, Rossetti révèle à sa sœur qu'il a en sa possession une boucle de cheveux de sa bien-aimée. Si cette tradition est plus

[1] Bell Scott, *Autobiographical Notes*, vol.1, p.316.
[2] *Ibid.*, vol.2, pp.58-9.
[3] Fredeman, *Formative Years*, 1.11.1860.

fréquente lors du décès d'un être cher, elle peut s'appliquer aux couples qui s'échangent des mèches en gage d'affection perpétuelle : « I have had sent me among my things from Highgate a lock of hair shorn from the beloved head of that dear, and radiant as the tresses of Aurora »[1]. Lorsque Siddal part pour Hastings au printemps 1854, Rossetti s'empresse de la rejoindre ; ils effectuent de longues promenades en bord de mer et pratiquent le rituel de l'inscription des initiales sur les éléments du décor, le spectacle de la nature stimulant l'épanchement de leur sentiment amoureux. Gabriel évoque ces souvenirs dans une lettre à sa mère un an plus tard, en décrivant les endroits qu'il a gravés avec elle comme des lieux de mémoire :

> You know no doubt that spot (…) On its side Lizzy and I scratched our initials last year (…) If you are that way will you try to discover them? (…) Another place where Lizzy and I scratched our initials was a stone at the Old Roar, a very pretty place indeed and not very far – I forget now in precisely what direction. *Our* stone would lie to your right as you stood with your back on the fall (…) the fall seems to have fallen most completely and successfully, for we couldn't see it[2]

Rossetti suivra souvent son amante dans ses déplacements. Elle éprouve également des difficultés à se soustraire à la présence de son compagnon : « Gabriel's presence seemed needed to set her jarring nerves straight, for her whole manner changed when he came to the room, took his place by her on the sofa and she calmed down »[3]. En vérité, les deux artistes ont du mal à supporter la séparation, ne serait-ce parfois que pour quelques jours. Avant son départ pour la France, Rossetti rend visite pour la première fois aux Siddall : « at her native crib, which I was glad to find comfortable »[4]. Fin 1855, souffrant de l'absence d'Elizabeth, il se voit incapable de respecter les délais de certaines commandes, mais finit par terminer en un temps record le triptyque *Paolo and Francesca da Rimini* (P.68 – fig.B.3.7) destiné à la collectionneuse Ellen Heaton (1816 – 1894). Il utilise le paiement pour rejoindre Siddal à Paris. Lorsque Rossetti revient à Londres, l'écriture devient le moyen de communication privilégié pour exprimer leurs émotions. Le poème que Rossetti envoie à Siddal, en voyage à Nice, retrace ses errances et son ennui le 14 février, alors qu'il ressent vivement l'absence de sa bien-aimée :

> Yesterday was St Valentine.
> Thought you at all, dear dove divine,
> Upon the beard in sorry trim
> And rueful countenance of him
> That Orson who's your Valentine? (…)
> Yet daubed he till the lamplighter
> Set these two seedy flames astir;

[1] Fredeman, *Formative Years*, vol.1, p.197.
[2] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.2, 1.7.1855.
[3] Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, vol.1, p.220.
[4] Doughty et Wahl, *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, vol.1, p.271.

But he growled all day at slow St Paul. (…)
At least 'tis thought so, but the clock –
No Lizzy there to help its stroke – (…)
Come back, dear Liz, and, looking wise
In that armchair which suits your size
Through some fresh drawing scrape a hole
Your Valentine and Orson's soul
Is sad for those two friendly eyes[1].

À travers les personnages de Valentin et Orson, Rossetti fait référence à un roman de chevalerie du cycle carolingien. La comparaison entre le couple et les deux jumeaux indique qu'il considère Siddal comme son âme sœur. Bouts rimés, bons mots et jeux de langage forment le ciment du couple qui se plaît à rivaliser de facéties. En lune de miel à Paris, ils s'amusent à observer les traductions approximatives des menus en anglais, qui provoquent leur hilarité : « turn-back » pour tournedos, « tongue at scarlet » pour la langue de bœuf façon écarlate, « chicken at the Queen » pour les bouchées à la reine[2]… Ces excentricités ne semblent guère du goût de Ruskin qui les réprimande à plusieurs reprises pour leur insouciance, et ce, dès 1855 :

> my entire approval of the journey to Paris was because I thought she was to make friends of the Brownings directly. What the --- had she to do in Paris but for that? You are such absurd creatures both of you. I don't say you do wrong, because you don't seem to know what *is* wrong, but, just to do whatever you like as far as possible – as puppies do (…) I can't have you going to Paris, nor going near Ida, till you have finished these drawings (…) and the less you excite Ida, the better (…) tell Ida she must go South directly. Paris will kill her, or ruin her[3]

Excédé par le manque de sérieux du couple qui n'a que faire des recommandations de leur mécène, ce dernier ajoute dans une autre lettre : « You and Ida are a couple of --- never mind – but you know it's all your own pride – not a bit of fine feeling, so don't think of it »[4]. Le sculpteur Alexander Munro qui les croise à Paris raconte à William Bell Scott comment ils se comportent en société, de manière exclusive, sans prêter la moindre attention à leur entourage : « Rossetti was every day with his sweetheart of whom he is more foolishly fond than I ever saw lover. Great affection is ever so on the mere looker on I suppose »[5].

---

[1] William Michael Rossetti, éd. *Ruskin, Rossetti. Pre-Raphaelitism: Papers 1854 – 1862*, 15.2.1855. Comme l'explique William Michael en exergue du poème, son aspect autobiographique et humoristique l'exclut par défaut du recueil des poésies de son frère qu'il avait regroupées quelques années plus tôt.
[2] Fredeman, *Formative Years*, lettre de Gabriel Rossetti à Georgiana Burne-Jones, 16.6.1860.
[3] Ruskin, *Works*, vol.36, lettre à Dante Gabriel Rossetti, p.226.
[4] *Ibid.*, p.228.
[5] Bell Scott, *Autobiographical Notes*, vol.2, lettre d'Alexander Munro, p.30.

Les carnets de Ford Madox Brown constituent une ressource précieuse pour retracer l'évolution de leur relation tumultueuse. À la fois fougueux, en proie à de vifs changements d'humeur et enclins à la mélancolie, Elizabeth Siddal et Gabriel Rossetti se disputent souvent, de plus en plus fréquemment à partir de 1857. Brown inscrit dans son journal : « Rossetti and Miss Siddall here behaving (Rossetti) very badly »[1]. Cela pourrait en partie expliquer une éventuelle rupture et la disparition de Siddal dans la correspondance de son amant les années qui suivent. Les premières tensions surviennent à l'été 1855, en cause de la jalousie de Rossetti due à l'amitié entre sa compagne et l'épouse de son ami, Emma Madox Brown. À cette époque, Elizabeth Siddal séjourne chez les Brown, mais ceux-ci manquant d'espace pour loger leur ami, Rossetti se voit forcé de résider à l'hôtel :

> Emma went into town with Miss Siddal before Rossetti was come in from his rooms at the Queen's Head, so that when he did come his rage knew no bounds at being done out of the society of Guggam and vented itself in abuse of Emma who 'was always trying to persuade Miss Sid that he was plaguing her etc etc, whereas that of course Miss Sid liked it as much as he did etc etc'[2]

L'animosité de Rossetti envers Emma Madox Brown et sa prétendument mauvaise influence sur Elizabeth Siddal ressurgissent lorsque celle-ci revient en Angleterre. Son autonomie et sa volonté de faire comme bon lui semble agace son compagnon, ce que Brown relate avec un ton irrité :

> Gabriel who came thinking to find her there, it appears (…) that Emma sets Miss S. against him. The dislike he has taken to Emma is most absurd and all on the grounds that she possibly puts Miss Siddall up to being discontented with him, which she does not, for poor Miss Sid complains enough of his absurd goings on not to require that sort of thing[3].

Brown doit par conséquent jouer le rôle d'intermédiaire à plusieurs reprises. Lassé de ces incessantes querelles, il déclare le 10 juillet 1856 : « I am sick of them coming here and his rudeness to Emma »[4]. La possessivité et le sentiment d'insécurité d'Elizabeth Siddal se traduisent dans sa rancœur envers les autres modèles que Rossetti fréquente : « Emma called on Miss Sid yesterday (…) complaining much about Gabriel. He seems to have transferred his affections to Annie Millar and does nothing but talk of her to Miss Sid » ; « Gabriel has forsworn flirting with Annie Millar it seems, Guggums having rebelled against it. He and Guggum seem on the best of terms now »[5]. Brown orthographie de manière erronée le patronyme d'Annie

[1] Brown, *Diary*, 13.8.1855.
[2] *Ibid.*, 16.8.1855.
[3] *Ibid.*, p.173.
[4] *Ibid.*, p.178.
[5] *Ibid.*, pp.182-3, 187.

Miller, qui commence à poser pour Holman Hunt au début des années 1850. Lorsque celui part pour la Palestine, un an plus tard, dans l'espoir qu'à son retour Annie Miller aurait terminé sa formation pour devenir son épouse, il lui interdit formellement de poser pour George Price Boyce et, surtout, Dante Gabriel Rossetti. Une fois revenu à Londres et apprenant qu'Annie Miller n'a pas respecté son contrat, Hunt rompt les fiançailles, la laissant sans perspective d'avenir. Annie Miller doit donc continuer de poser pour d'autres peintres afin de subvenir à ses besoins, ce qu'elle fait avec Rossetti au printemps 1856 pendant qu'Elizabeth Siddal se trouve à Nice, tandis que Boyce l'emmène danser aux jardins d'agrément de Cremorne.

La crise la plus importante du couple survient à la fin de l'hiver 1857, après que Rossetti a expliqué à Elizabeth Siddal son projet de phalanstère impliquant les Brown, ses nouveaux disciples, Edward Burne-Jones et William Morris, Holman Hunt et Annie Miller. L'idée était de partager les mêmes locaux :

> Last night a misunderstanding occurred between Lizzy and me about what passed when you were there concerning the scheme of a college. She seems under the impression that you came here there in great surprise at hearing that I had not consulted her on the matter and with the wish to speak to her yourself. Though I should be grateful to you for anything done in friendship to her, I cannot but imagine that, as my friend, you would have preferred first asking me what had passed between us before speaking to her; especially as you could have been under no impression that I was acting in this without reference to her as well as myself, seeing that on the night when Morris, Jones and I came to you and were discussing the scheme, I expressely said that I should be married by the time it came into operation and require space accordingly into the building. When you first spoke on Tuesday evening of two married couples (…) I thought you meant Lizzy and me, and on finding that you did not, I refrained from saying anything, simply because Lizzy has sometimes lately shown so much displeasure on my mentioning our engagement (which I have hoped was attributable to illness) that I could not tell how far her mother was aware of it (…)
> I *had* spoken of the scheme to her some days ago, but she seems to take little interest in it (…) She now says that she understood only a range of studios and I would strongly object to the idea of living where Hunt was (…)
> I have myself wished to keep him and her apart hitherto, as I do not think he has acted lately as a friend towards me in her regard, but that feeling would have left me when once we were married. However, my wishes as to this scheme would entirely depend on hers (…)
> She seemed last night quite embittered and estranged from me on this account (…) After today she talks of going to stay for a week at her sister's[1]

Elizabeth Siddal se réfugie en réalité chez les Brown, pendant quelques jours : « Miss Siddall has been here for three days and I fear is dying. She seems now to hate Gabriel in toto ». Au cours du mois de mars, Ford Madox Brown consacre son temps à être le médiateur des deux

[1] Fredeman, *Formative Years*, lettre de Rossetti à Brown, 26.2.1857.

artistes, avec l'aide de sa femme : « Gabriel who is so unhappy about Miss Sid that I could not leave him » ; « Heard Miss Siddall abuse Gabriel » ; « went off to tell Gabriel what Miss Siddall said of him » ; « At length I was admitted but could obtain no favourable speech from her (…) At home Emma told us she had a few lines for Gabriel stating that she would see him today (…) after which such a scream of recrimination as never – but she seems relenting »[1].

Le motif récurrent de leur discorde concerne leurs fiançailles et leur suite, retardées par Rossetti à plusieurs reprises. Au printemps 1857, il est sérieusement question de noces. Mais le paiement que Rossetti attend pour la vente d'un tableau tarde : lorsque celui-ci survient, Siddal décide de partir pour Bath avec sa sœur. C'est d'ailleurs le moment où elle renonce au mécénat de John Ruskin, ayant pourtant espéré de Rossetti une forme de stabilité financière :

> Gabriel had settled to marry at the time I put it down in this book and she says he told her he was only waiting for the money of a picture to do so, when, to the money being paid, Gabriel brought it and told her all he was going to pay with it and to do with it, but never a word more about marriage. After that she determined to have no more with him. However, he followed her to Bath and again promised marriage immediately, when since he has again postponed all thoughts of it till about a fortnight ago, having found Miss Sid more than usually incensed with him, he came to me and talked seriously and settled all he was to do. (…) the only thing that prevented him buying the license was want of tin, upon which I said I would lend him some[2].

Ford Madox Brown serait à l'origine d'une version en vertu de laquelle Elizabeth Siddal se serait opposée à ce que fiançailles deviennent publiques : « at Miss Siddal's request, the contract was kept secret, and its first publication to Rossetti's close friends seems to have been contrary to her wishes ». L'été suivant, après leur violente dispute, elle est peu encline à se marier[3]. Peu de biographes ont fait cas des mois pendant lesquels Siddal et Rossetti ont eu des rapports très distants. William Michael Rossetti évoque cette période en quelques lignes : « during the rest of 1858 and the whole of 1859 he did not see her so constantly as in preceeding years. For this, apart from anything savouring of neglectfulness on his part, there may have been various causes »[4] ; que Hall Caine reprend par l'ellipse « there came a separation »[5]. Il semble pourtant qu'à la fin de l'année 1859, le couple se retrouve pour visiter Warwick, Bath, et Starford-upon-Avon[6]. Au printemps 1860, Gabriel Rossetti se rue au chevet d'Elizabeth

[1] Brown, *Diary*, pp.195-7.
[2] *Ibid.*, pp.195-6.
[3] Cette information est retranscrite dans la biographie de Rossetti par Joseph Knight, parue en 1887, réalisée à partir d'entretiens avec Ford Madox Brown et William Michael Rossetti. Voir *Life of Dante Gabriel Rossetti*, pp.71-3.
[4] Rossetti, « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal », p.284.
[5] Hall Caine, *My Story*, Londres, Heineman, 1911, p.81.
[6] Marsh, *Elizabeth Siddal: Her Story*, p.109.

Siddal, grièvement malade, et les projets de noces sont réitérés. Dans cette curieuse lettre à sa mère, il fait part de ses inquiétudes et de la culpabilité qui l'accable face à des promesses qu'il aurait dû honorer il y a longtemps :

> Lizzy and I are to be married at last (...) Like all the important things I ever meant to do, to fulfill duty or secure happiness, this one has been deferred almost beyond possibility. I have hardly deserved that Lizzy should still consent to it, but she has done so, and I trust I may still have time to prove my thankfulness[1]

En raison de l'état de santé critique de sa future épouse et des difficultés à obtenir le contrat de mariage, les préparatifs tardent. Finalement, Rossetti annonce à Brown le 23 mai 1860 : « All hail from Lizzie and myself just back from Church »[2]. La cérémonie se déroule sans famille ni amis, les témoins Anne et Alfred Chalfield ayant été choisis parmi des connaissances de Hastings. Les questions d'ordre pécuniaire constituent une autre source de préoccupation du couple. En dehors du salaire versé par John Ruskin, il ne reste aucune indication des paiements qu'Elizabeth Siddal a reçus pour son travail. On peut donc supposer que c'est Dante Gabriel Rossetti qui subvient à ses besoins lorsqu'elle loge à Weymouth Street puis à Eland House. Dans sa correspondance, il n'hésite pas à mettre à profit ses talents littéraires de manière humoristique pour parler d'argent (« tin »). Il exprime ainsi ses ennuis en mettant en scène Siddal qui figure au cœur du refrain :

> Are you ever in town,
> I should have come down,
> But it costs half a crown –
> (At least if it don't
> The rhyme must account) –
> And not painting anything
> My work don't a penny bring (…)
> William brought me the news
> And he's far from diffuse.
> So I wish you'd look in
> When you come up for tin (…)
> Dear Lizzy's a Guggum
> Where limited bread
> You shall find, and a bed
> Or for tea we will ring
> If you get it you'll ring
> A bob or a tizzy. (…)
> So now if you come
> To where *ego sum*,
> You knew the condition
> Dear Lizzy's a pigeon

[1] Fredeman, *Formative Years*, lettre à Frances Lavinia Rossetti, 13.4.1860.
[2] *Ibid.*, p.296.

And now don't be witty
Upon DG Rossetti[1]

Le poète compose ces contines faciles à mémoriser pour divertir sa compagne tout en évoquant leurs problèmes d'ordre financier : « there is a poor creature named Lizzie / Whose pictures are dear at a tizzy / And all of this the great proof / Is that all stand aloof / From paying that sum unto Lizzie »[2]. Rossetti emprunte régulièrement de l'argent à son frère, et surtout à Ford Madox Brown pour le compte de son amie : « I owe Guggum £20 (…) It is very desirable I should let Gug have £10 before she leaves London. Can you oblige me with the loan of £10 as the tin destined to Gug would then go to you »[3]. Brown n'obtiendra pas le remboursement escompté : « she had spent all her money at Paris (…) as yet my £15 are in abeyance but I live in hope » ; « not of paying me back my £15, alas! However, he has sent Miss Sid in all £55 since her departure »[4].

Elizabeth Siddal aime les belles toilettes, comme en témoignent ses achats à Paris ou la pèlerine en cachemire dont son compagnon lui fait cadeau : « Gabriel has given 3 guineas for a superb Indian opera cloak »[5]. Les Rossetti forment un couple d'artistes loin d'être riche, ayant pourtant l'habitude de dépenser sans compter et vivant au-dessus de leurs moyens. Pendant leur voyage de noces, ils logent à l'hôtel Meurice, mais décident par la suite de s'offrir une chambre à un prix plus raisonnable, du côté moins cher de la rue de Rivoli. Hormis la gouvernante de Chatham Place Sarah Birrell, et sa fille Catherine, ils ne peuvent employer du personnel pour faire la cuisine ou s'occuper des tâches ménagères. Au moment où Gabriel cherche un logement peu onéreux hors du centre londonien, Elizabeth montre dans ses écrits son intention de limiter les dépenses, en indiquant scrupuleusement les montants. Les Rossetti ont plusieurs projets d'installation, dont certains n'aboutissent pas, comme l'adoption de deux chiens en France pour les ramener à Londres, l'achat d'un manoir à Boulogne... Elizabeth Siddal participe pleinement à la décoration d'intérieur de Chatham Place lorsque les travaux d'agrandissement terminés – notamment avec ses dessins, un papier peint réalisé par elle et son mari, un service en porcelaine et des meubles Morris & Co. L'atelier et le séjour d'origine continuent d'être employés par Gabriel, tandis qu'elle se sert plus volontiers des nouvelles pièces : le vestibule et le salon de réception.

[1] Rossetti, *Ruskin, Rossetti. Pre-Raphaelitism*, pp.15-6.
[2] Burne-Jones, *Memorials*, vol.1, p.216.
[3] Rossetti, *Ruskin, Rossetti. Pre-Raphaelitism*, pp.99-101.
[4] Brown, *Diary*, pp.156-7.
[5] *Ibid.*, p.175.

c. Un cas clinique : dossier médical et aspects sanitaires

L'état de faiblesse d'Elizabeth Siddal constitue un leitmotiv dans la construction de son entité historique. Sa santé fragile est évoquée pour la première fois lors de la séance de pose pour *Ophelia* (P.59 – fig.B.1.2) de John Everett Millais durant l'hiver 1852. Le peintre avait trouvé un dispositif ingénieux pour commencer le deuxième plan du tableau figurant l'héroïne qui se noie dans la rivière : une baignoire chauffée au-dessous par des lampes à huile pour la maintenir à température ambiante. Celles-ci finirent par s'éteindre, laissant la modèle tremper dans l'eau froide, à la suite de quoi elle attrape une pneumonie :

> One day, just as the picture was nearly finished, the lamps went out unnoticed by the artist, who was so intensely absorbed in this work that he thought of nothing else, and the poor lady was kept floating in the water till she was quite benumbed. She herself never complained of this, but the result was that she contracted a severe cold, and her father wrote to Millais, threatening him with an action of £50 damaged for his carelessness. Eventually the matter was satisfactorily compromised[1]

Cet événement a peut-être conduit Elizabeth Siddal à cesser de poser pour d'autres peintres que Dante Gabriel Rossetti. En 1854, on retrouve dans la correspondance de ce dernier plus de cinquante lettres évoquant la santé de son élève. Au cours des années, son état fluctue parfois d'un jour à l'autre, mais les symptômes sont souvent les mêmes : sensation de faiblesse, troubles alimentaires, nausées, dérèglements hormonaux, migraines, essoufflement et toux nerveuses, insomnies. Il arrive qu'elle refuse de se nourrir, ou ne puisse le faire, et ce pendant plusieurs journées. Ces indispositions empêchent Elizabeth Siddal d'honorer ses obligations sociales. Elle reste alors alitée et c'est Gabriel Rossetti qui prie leurs connaissances de les excuser pour leur absence : « I am really uncomfortable at leaving my wife so many evenings together alone (…) I am to put off our visit »[2]. La veille de son mariage, elle est incapable de se lever, si bien que son époux doit la porter jusqu'à l'autel. Aux manifestations physiologiques se conjuguent des afflictions d'ordre psychologique qui se traduisent par d'importantes baisses de moral. L'humeur sombre dont Elizabeth Siddal peut faire preuve transparaît dans les confidences qu'elle fait à ses proches : « She did not talk happily when we were alone, but was excited and melancholy »[3].

La créatrice est soumise à de nombreux examens médicaux, sur recommandation de connaissances ou de spécialistes. Curieusement, les analyses varient d'un médecin à l'autre, et personne ne semble s'accorder sur un diagnostic précis. À la demande des Howitt, elle voit le

[1] John Guille Millais, *Life and Letters of John Everett Millais*, vol.1, p.144.
[2] Fredeman, *Formative Years*, lettre à Alexander Gilchrist, 29.4.1861.
[3] Burne-Jones, *Memorials*, vol.1, p.220.

Docteur Garth Wilkinson, qui la pense atteinte d'une scoliose[1]. Il la renvoie vers un collègue adepte de l'homéopathie, le Dr Hale, qui pense qu'un de ses poumons serait abîmé. Ce résultat est en partie confirmé par le Dr Henry Acland, qu'Elizabeth Siddal consulte conformément aux consignes de John Ruskin :

> I hold it of the very highest importance that you should let Dr Acland see you (…) You shall be quite independent. You shall see no one. You shall have your little room all to yourself. Only once put your tongue out and let him feel your pulse (…). Please therefore pardon me, and get ready to go to Oxford, for every day lost is of importance. Could you get one of your sisters to go with you on Monday?[2]

C'est d'ailleurs ce même généraliste qui met l'accent sur l'aspect psychique de sa pathologie : « leading cause of illness lies in mental power long pent up and lately overtaxed »[3]. Sa rage de dents qui survient avant son départ pour la France l'empêche étrangement de se rendre chez sa belle-mère au rendez-vous avec Dr Hare, le médecin de famille des Rossetti[4]. Peu à peu, se développe l'idée d'une invalide atteinte de tuberculose héréditaire, colportée par William Michael Rossetti, qui interprète librement les insuffisances respiratoires dont elle souffre occasionnellement.

Les remèdes proposés diffèrent d'un spécialiste à l'autre, mais aussi dans l'entourage d'Elizabeth Siddal. Sa faible constitution suscite conseils, prescriptions et instructions de chacun. Garth Wilkinson, qui préconise la médecine alternative, est reconnu pour ses ouvrages sur les enseignements d'Emmanuel Swedenborg. La conversion mystique du théoricien suédois et ses tentatives pour entrer en contact avec les anges ont eu une grande influence sur la pensée du dix-huitième et du dix-neuvième siècles, en particulier sur les croyances de William Blake, dont discutent Wilkinson et William Michael Rossetti dans leurs échanges épistolaires. À travers ses études anatomiques, Swedenborg cherchait à découvrir un lien entre l'esprit et la matière, en explorant les mécanismes des glandes endoctrines, ainsi que les centres moteurs du cerveau et la circulation sanguine.

Pour Wilkinson, Elizabeth Siddal devrait cesser toute pratique artistique, car trop stimulante pour ses nerfs fragiles, et trop épuisante parce qu'elle l'oblige à se baisser. Mais le Dr Acland, l'expert des questions de santé publique qui la prend en charge à Oxford, intercède en faveur de son activité, quasiment perçue comme une forme d'ergothérapie. Elle est donc en but à des avis contradictoires : « I write chiefly to tell you that I have a *quite* favourable opinion

[1] Fredeman, *Formative Years*, lettre à Brown, 29.4.1854.
[2] Ruskin, *Works*, vol.36, lettre à Elizabeth Siddal, p.207.
[3] Fredeman, *Formative Years*, lettre à Frances Rossetti, 1.7.1855.
[4] *Ibid.*, lettre à Frances Rossetti, 17.9.1855.

from Acland of Miss Siddal, only saying she must be absolutely idle, but he thinks there is no really unarrestable or even infixed disease as *yet* »[1]. John Ruskin pense qu'elle devrait limiter sa production picturale pour ne pas trop se fatiguer, et demeurer au calme, tout en ayant le loisir de se divertir : « the best way to of obliging me will be to get well as fast as possible, not drawing one stroke more than you like »[2] ; « you must also try and read the books I am going to send you, which you know are to be chosen from among the most *un*interesting I can find »[3]. Les problèmes de santé de Siddal constituent un frein à sa progression, comme il l'explique à la collectionneuse Ellen Heaton : « you can't help her – yet – for the simple reason that she is still too ill to draw, under positive orders from doctors not to stoop ». Le séjour que Siddal effectue dans le sud de la France lui permettrait à la fois de se soigner et d'améliorer sa pratique : « I have given her the means of going to Nice for the winter : she being sanguine of being liable to paint there and send me beautiful drawings of blue sea and orange groves »[4]. Ruskin se soucie aussi des frayeurs qu'elle inspire à Rossetti, qui auraient d'ailleurs un impact sur la carrière du peintre : « one of the chief hindrances to his progress in art has been his sorrow at the state of health of a young girl, some of whose work I showed you »[5].

Peu après avoir rencontré Elizabeth Siddal, Barbara Leigh Smith l'encourage à rentrer au Sussex Infirmary, qui comporte un centre de soins psychiatriques intensifs. Règles d'hygiène douteuses, horaires de visite restreints, isolement et présence d'autres malades conduisent Elizabeth Siddal à poliment mais fermement rejeter cette proposition, dans une lettre de mai 1854. Son refus est appuyé par le Dr Wilkinson. Cependant, Leigh Smith ne s'avoue pas si facilement vaincue. Elle continue de suggérer d'autres cliniques auxquelles la patiente peut avoir accès, par le truchement de sa cousine Florence Nightingale, qui vient d'être nommée à la tête d'un sanatorium destiné aux femmes manquant de ressources :

> The indefatigable and invaluable Barbara has been getting a plan for Lizzy's entering another place, since we rejected the Sussex Hospital. This is the Sanatorium which she describes as being in Harley Street, New Road, London 'where governesses and ladies of small means are taken in and cured'. It contains about twenty or thirty patients or so, and is, she says, most admirably managed, the object being to make it as much like home as possible. It seems Miss Smith has a relation connected to the management of this place, and has already made arrangements by which Miss Siddal can enter at once if she likes, or put it off a little and then enter. She wrote to her about it this morning, and certainly it

[1] Ruskin, *Works*, vol.36, lettre à Gabriel Rossetti du 12.5.1855, p.209.
[2] *Ibid.*, lettre à Elizabeth Siddal de mai 1855, p.202.
[3] *Ibid.*, lettre à Elizabeth Siddal de mai 1855, p.208.
[4] Ruskin, *Sublime and Instructive*, *Letters from John Ruskin to Louisa Marchioness of Waterford, Anna Blunden and Ellen Heaton*, éd. Virginia Surtees, Londres, Michael Joseph, 1972, 30.12.1855.
[5] ---, *Works*, vol.36, lettre à Henry Acland, p.205.

> seems a not unpleasant plan if necessary. I wish now that Maggy would oblige me by enquiring about Aunt Charlotte, or anyone else who might be at all likely to have heard of the place[1]

D'après les théories hygiénistes du dix-neuvième, il est conseillé à Elizabeth Siddal de s'éloigner de l'air londonien et de son « smog » caractéristique – mélange de brouillard et de fumée dû aux particules fines issues de la combustion de polluants – jugé nauséabond. Dante Gabriel Rossetti l'emmène en bord de mer à Hastings, ce qui permet de justifier sa présence aux côtés de la malade dans la pension de Mrs Elphick : « no one thinks it at all odd my going into the Gug's room to sit there »[2]. Dans l'arrière-pays du Sussex, Elizabeth Siddal se rend à Robertsbridge, à la ferme des Leigh Smith ; les promenades en extérieur sont fréquentes, du moment qu'elles ne l'épuisent pas trop. Le docteur Hale l'avertit toutefois qu'à l'approche de l'été, le climat de Hastings pourra être trop chaud. Elle revient donc à Londres et s'expose à l'épidémie de choléra qui frappe le quartier de Soho, dont les eaux sont contaminées en raison de la surpopulation et de l'absence d'installations sanitaires (égouts, approvisionnement en eau potable). Au printemps 1855, la plage de Clevedon offre à Siddal une retraite bénéfique. C'est là un compromis entre son désir de visiter les îles anglo-normandes et les recommandations de Ruskin : « Miss Siddal has a fancy of going to Jersey, and for her the sake of her sea voyage, but I thought Devonshire would be better »[3]. Au retour de son voyage de noces, elle part en convalescence pour Brighton, éloignée de l'agitation inhérente à un éventuel changement de domicile. Ces stations balnéaires étaient appréciées pour les vertus curatives de leurs eaux de mer, qu'on buvait ou dans lesquelles on s'immergeait partiellement. Leur climat doux en faisait des destinations idéales où se reposer non loin de la capitale.

Les sources thermales de Bath ont effectivement des effets positifs sur l'état de santé d'Elizabeth Siddal fin 1856. C'est précisément la période, entre septembre et mai, où l'on recommandait aux malades souffrant de troubles gastriques de s'y rendre afin de profiter au mieux des eaux minérales enrichies en calcium, à teneur réduite en sodium. Elizabeth Siddal renouvelle l'expérience un an plus tard à Matlock. L'industriel John Smedley y avait fondé la station thermale la plus récente en 1853. Ainsi, cette partie du nord de l'Angleterre devient-elle célèbre à cette époque pour ses sites naturels et touristiques, tel le manoir de Haddon Hall, ou la région montagneuse du Peak District – que Siddal et Rossetti visitent – prisés par la

[1] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.2, 14.5.1854.
[2] *Ibid.*, lettre de Dante Gabriel Rossetti à sa mère, pp.126-7.
[3] Ruskin, *Works*, vol.36, lettre au Dr Acland, p.205.

génération romantique. Ces séjours correspondent pour Elizabeth Siddal à d'intenses périodes de production artistique.

Les impératifs sanitaires auxquels elle est soumise demeurent toutefois contradictoires, puisqu'elle est également invitée à s'exposer à des températures plus élevées. Le projet de fiançailles de Rossetti à l'automne 1856 et sa lune de miel en Algérie font suite à une préconisation de Barbara Leigh Smith, qui conseille un sanatorium sur le continent africain[1]. Pour John Ruskin qui finance le voyage d'études de Siddal, seuls le nord de l'Italie et les Alpes sont fréquentables :

> I am particularly pleased by hearing of your walks 'over the mountains' (…) Even early in the season I think you must go to Genoa, thence Turin and Susa (…) you should go up to Switzerland for the summer, not come home. It is as different from Nice as possible (…) I *hate* it myself (…) Switzerland is all soft and pure air, clear water, mossy rock and infinite flowers – I suppose you like that?[2].

Les améliorations les plus étonnantes adviennent lorsque Gabriel Rossetti se joint à elle. Les lettres de Rossetti qui indiquent son désarroi après avoir été alerté de la santé défaillante de Siddal sont rédigées au moment où il en est séparé, ou engagé dans d'autres projets. Tandis qu'il travaille à la composition des fresques de la bibliothèque de l'Oxford Union en compagnie d'autres artistes et de Jane Burden dont il vient de faire la connaissance, il doit abandonner précipitamment le chantier pour retrouver Elizabeth Siddal à Matlock. Si reconstituer les activités d'Elizabeth Siddal les deux années suivantes se révèle difficile, la correspondance de Rossetti permet de retracer ses déplacements fréquents entre Londres, Oxford et les lieux où elle séjourne.

C'est probablement au milieu des années 1850, lors de son séjour à Bath après la discorde la plus vive avec Rossetti, qu'Elizabeth Siddal commence à faire un usage quotidien du laudanum pour soulager ses maux. Ce dérivé de l'opium, à base d'atomes issus du pavot somnifère associé au safran, incorporé à de l'alcool à 30°C, avait des propriétés analgésiques, capables d'atténuer les sensations de faim et de douleur. Pour en adoucir le goût, on y ajoutait du sucre ou du miel. Il était aisé de s'en procurer à bas prix, sans ordonnance, en épicerie, droguerie ou sur les étalages de marchés – il existait à cette époque peu de pharmacies. Découvert par le médecin suisse Paracelse, le laudanum est introduit en Angleterre par Thomas Sydenham, qui en simplifie la formule lors de l'épidémie de dysenterie de 1669 – 1772. À la fin du dix-huitième siècle, le laudanum devient l'antidouleur le plus courant de Grande-

[1] Brown, *Diary*, 8.10.1856.
[2] Ruskin, *Works*, vol.36, lettre à Elizabeth Siddal, 27.1.1856.

Bretagne jusqu'à la généralisation du chlorhydrate de morphine, dans la mesure où l'East India Company détient, grâce à la conquête du Bengale, le monopole sur la production d'opium. L'« aspirine du dix-neuvième siècle » s'absorbe en solution buvable, mais aussi sous forme de poudres, qui pourraient être celles que le Dr Wilkinson fournit à Elizabeth Siddal au printemps 1854[1].

La « Dover's powder », produite par le médecin du même nom, était composée d'opium, de sulfate de potassium et de sirop d'ipéca. Elle contenait 1 % de morphine. On s'en servait pour lutter contre la fièvre et les angines. On administrait le laudanum aux nourrissons afin de s'assurer de leur sommeil, ainsi qu'aux patients qui souffrent de diarrhées chroniques résistant à tout autre traitement. Le caractère addictif du laudanum, et la dépendance qui en résultait, occasionnaient des effets secondaires lors de l'arrêt ou de la modification du traitement : euphorie d'abord, puis vomissements, sudation, inertie, troubles anxieux permanents et paranoïa. Ceux-ci étaient mal connus et peu surveillés, alors même que les opiomanes développaient une tendance progressive à l'automédication en augmentant les doses, ce que Rossetti n'omet pas de remarquer : « she told me once that she had taken quarts of laudanum in her time »[2]. Pour un nombre non négligeable d'écrivains, l'usage récréatif se substituait aux vertus thérapeutiques et provoquait des expériences sensorielles stimulant la création. Dans les *Confessions of an English Opium-Eater* (1821, rééditées en 1856), Thomas de Quincey (1785 – 1859) explore les plaisirs que le laudanum procure sur les sens, le corps et l'esprit. Toutefois, son ami Samuel Taylor Coleridge (1772 – 1834), par exemple, souffre de manque jusqu'à la fin de sa vie. Le docteur Frankenstein, dans le roman éponyme de Mary Shelley (1797 – 1851), l'emploie pour calmer ses angoisses nocturnes après le meurtre de son meilleur ami par le monstre. Charles Baudelaire décrit les effets ambivalents de ce qui est un véritable phénomène littéraire au dix-neuvième siècle dans *Les Paradis artificiels* (1860), traduction partielle de l'autobiographie de De Quincey : « dans ce monde étroit, mais si plein de dégoût, un seul objet connu me sourit : la fiole de laudanum, une vieille et terrible amie ; comme toutes ses amies, hélas ! féconde en caresses et en traîtrises ».

Cet usage régulier du laudanum n'est pas sans incidence sur la grossesse d'Elizabeth Siddal. Le 20 janvier 1861, Gabriel Rossetti annonce à William Allingham : « we are in expectation (but this is quite a confidence as such things are better waited for quietly) of a life accident which has just befallen Topsy and Mrs T. who have become parents. Ours however

[1] Fredeman, *Formative Years*, lettre à William Allingham, 7.5.1854.
[2] Doughty et Wahl, *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, vol.2, p.364.

will not be (if at all) for two or three months yet »[1]. Jane Morris venait de donner naissance à une petite fille. Néanmoins, les inquiétudes de Rossetti ne sont pas infondées. La grossesse de son épouse est d'ailleurs suivie par un généraliste, une infirmière, et le docteur Babington, médecin en chef de la maternité de Lambeth. Comme la majorité des femmes enceintes, Elizabeth Siddal allait enfanter à domicile, les cliniques étant réputées insalubres et peu fiables.

Le 2 mai, Elizabeth Siddal accouche d'une enfant mort-née ; l'hémorragie accidentelle au cours de laquelle le placenta s'était détaché du fœtus avait eu lieu quelques semaines auparavant : « Lizzie has just had a dead baby (…) she has to be kept very quiet, but I dare say she would be very glad if Emma could look in for a little tomorrow »[2]. Elle est placée sous surveillance médicale. Georgiana Burne-Jones, qui la fréquente assidûment, exprime sa compassion face à cet événement qui semble avoir un impact durable sur la santé mentale de son amie, victime d'hallucinations : « We found her sitting in a low chair, with the childless cradle on the floor (…) when she cried with a kind of soft wildness as we came in 'Hush, Ned, you'll waken it!' »[3]. Au moment où Georgiana est elle-même enceinte, elle reçoit la lettre suivante de Rossetti, fortement accablé par la situation : « Lizzie has been talking to me of parting with a certain small wardrobe of you. But don't let her please. It looks such a bad omen »[4].

Lorsque Elizabeth Siddal est retrouvée inconsciente dans la nuit du 10 février 1862, elle est d'abord examinée par le docteur Francis Hutchinson, qui tente de purger son estomac de la drogue absorbée en grandes quantités. L'avis de décès décrit avec précision le déroulement des soins pour la réanimer :

> On his return at half past 11 o'clock he found his wife in bed, snoring loudly and utterly unconscious. She was in the habit of taking laudanum and he had known her take as much as 100 drops at a time and he thought she had been taking it before they went out. He found a phial on the table at the bedside which had contained laudanum, but it was then empty. (…) He believed she took laudanum to quiet her nerves. She could not sleep or take food unless she used it. Mr Hutchinson of Bridge Street, Blackfriars, said he had attended the deceased in her confinement in April with a still-born child. (…) He tried to rouse her but could not, and then tried the stomach pump without avail. He injected several quarts of water in the stomach and then washed it out, when the smell of laudanum was very distinct. He and three other medical gentlemen stayed with her all night and she died at 20 minutes past 7 o'clock on Tuesday morning[5].

[1] Fredeman, *Formative Years*, vol.2, p.342.
[2] *Ibid.*, lettre à Brown, p.354.
[3] Burne-Jones, *Memorials*, vol.1, p.222.
[4] Fredeman, *Formative Years*, vol.2, p.383.
[5] « Death of a Lady from an Overdose of Laudanum », p.6.

C'est à la morgue de Bridewell, devant le médecin légiste et un jury de vingt-quatre intervenants de la circonscription qui avaient examiné le corps, que sont livrés les témoignages nécessaires à la compréhension du décès. Ils soutiennent qu'Elizabeth Siddal se portait bien malgré son accouchement manqué et son addiction, ce qui semble aller à l'encontre de la suspicion d'un suicide. La fille de la gouvernante de Chatham Place affirme : « I knew of no hurt to her nor don't suspect any. Her husband and herself lived very comfortable together », tandis que Clara Siddall déclare : « she seemed tolerably in good spirits ». Algernon Swinburne, qui avait dîné avec les Rossetti le soir même, confie : « I saw nothing particular in the deceased except that she appeared a little weaker than usual »[1]. Promptement expédiée comme pour éviter toute indécision, l'affaire est classée. Le verdict établit donc le motif de décès comme « accidentel », « fortuit » et « malchanceux », causé par surdose de laudanum. Cependant, ces termes qui laissent libre place à l'interprétation pouvaient faire allusion à une mort préméditée. Plusieurs sources postérieures ont ainsi laissé planer le doute sur la validité de l'enquête.

La rumeur selon laquelle Elizabeth Siddal a délibérément mis fin à ses jours se fonde sur une lettre d'adieu que Dante Gabriel Rossetti aurait trouvée avant de la donner à Ford Madox Brown, pour que celui-ci la détruise. Ce fait est relaté dans des documents privés remettant en question le verdict final : une lettre de Swinburne et une note du manuscrit de William Bell Scott qui n'apparaît pas dans l'ouvrage imprimé. Dans la réédition de *Recollections of Rossetti*, Hall Caine se remémore : « when he returned to her room from his walk he found a letter or message addressed to himself lying on the table by her side. I think he said he had not shown that letter to anyone, and that he had never mentioned it before »[2]. À l'époque victorienne, le suicide est considéré comme immoral et dégradant, non seulement pour la victime mais aussi pour les autres défunts du caveau dans lequel cette dernière est censée reposer. De plus, si l'entourage familial d'Elizabeth Siddal avait pris connaissance de telles preuves, leur parente n'aurait pas pu être enterrée selon les rites souhaités.

Fait avéré ou non, selon William Michael Rossetti, c'est ce qui pousse son frère à « sacrifier » son manuscrit de poèmes, en dépit des réprimandes de Brown : « standing by the corpse crying out 'Oh Lizzie, Lizzie, come back to me! (…) I have often been writing at these poems when Lizzie was ill and suffering and I might have been attending to her, and now they shall go' ». Dans ce même extrait, il met l'accent sur le cadavre parfait de la belle morte qui

[1] Documents de la procédure judiciaire de Southwark du 12.2.1862 signée par William Payne, retranscrits dans *The Wife of Rossetti*, pp.329-32.
[2] Caine, *Recollections of Dante Gabriel Rossetti*, p.198.

semble résister à la décomposition, et ce, plusieurs jours après le tragique incident[1]. Quant au chapitre qui insiste sur le souvenir d'Elizabeth Siddal dans l'esprit de Gabriel Rossetti, il est agrémenté de commentaires sur les relations entre les deux familles : certes distantes, mais marquées par une forme de solidarité monétaire, puisque William Michael envoie de l'argent jusqu'en 1878 aux Siddall pour subvenir aux besoins de leur plus jeune fils[2]. Cet acte de philanthropie, courant à l'époque, faisait partie des obligations de rigueur à la mort d'un proche. Mais c'est précisément sur cette initiative que s'appuie la fille de William Michael Rossetti, Helen Angeli, pour récuser toute idée de responsabilité familiale ou de suicide :

> Gabriel found pinned to his wife's nightgown a briefly scribbled message with words to this effect: 'Take care of Harry'. Harry was the weak-minded brother mentioned by William in the *Memoir* and elsewhere. Gabriel seized the scrap of paper and put it in his pocket, then immediately summoning the housekeeper and the doctors. It was, no doubt, when the doctors were in charge and the dying woman showed no signs of revival, that Gabriel at about 4 a.m. rushed off to summon his faithful friend Madox Brown (…) and showed him the scribbled message he had found, which Madox Brown immediately took from him and burnt. (…) This account, given by Madox Brown to his daughter Lucy and repeated by her some two years before she died to her daughter, Olivia, is borne out by the story which Hall Caine records as coming from Rossetti's own lips, poured forth nearly twenty years later, shortly before his own death, in renewed anguish of mind and remorse, and with much self-accusation of past shortcomings. William must have known it all, having heard it from Madox Brown, if not also from Gabriel; but to my knowledge he repeated it to no one[3].

[1] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, p.225.
[2] *Ibid.*, p.262.
[3] Helen Angeli Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti: His Friends and Enemies*, Londres, Hamish Hamilton, 1949, p.197.

CHAPITRE 2.
ET LES PRÉRAPHAÉLITES CRÉÈRENT LA FEMME : CONSTRUCTION D'UNE MUSE ET D'UNE ARTISTE

Les artistes du cercle préraphaélite entretiennent un rapport complexe avec la représentation et la création féminines. Ils trouvent leurs mentors dans les peintres du Quattrocento, autrement dit, ceux d'avant Raphaël (1483 – 1520). Attirés par leurs teintes lumineuses et la simplicité de leurs compositions, les préraphaélites recherchent l'authenticité. Leur projet est le suivant :

> 1, To have genuine ideas to express;
> 2, to study Nature attentively, so as to know how to express them;
> 3, to sympathise with what is direct and serious and heartfelt in previous art, to the exclusion of what is conventional and self-parading and learned by rote;
> and 4, most indispensable of all, to produce thoroughly good pictures and statues[1].

Le même souci de vérité accompagne leur quête d'inspiratrices. Si nombre d'entre elles, encouragées par leurs homologues masculins, ont été écrivaines ou artistes, aucune n'appartient à la Confrérie ou au mouvement en qualité de membre officiel. La figure d'Elizabeth Siddal se cristallise autour de polarités qui régissent les codes genrés de l'époque. Le contact avec cette bohème artistique constitue une alternative à la féminité victorienne traditionnelle, lui permettant de se situer à la jonction des statuts de muse / modèle, dame artiste, fiancée / épouse, sans pour autant n'en être affiliée à aucun de manière pérenne. Le rôle d'Elizabeth Siddal dépasse celui de la simple modèle qui pose pour les préraphaélites, dans la mesure où elle est une active participante dans le processus créatif de ses camarades. Elle les inspire, en particulier Rossetti, pour qui elle incarne la construction de ses personnages féminins et des concepts revêtant une forme féminine. En même temps, ce statut lui permet de se former elle-même à la peinture et au dessin. Elizabeth Siddal demeure la modèle et artiste la mieux insérée dans les réseaux préraphaélites. Elle est très proche de ses membres d'origine, ainsi que de ceux qui en assurent la relève, en tant qu'égérie de ce courant. C'est peut-être cette variabilité et cet aspect protéiforme des de rôles endossés qui la relègue en sa périphérie, non sans risques puisqu'elle engage sa respectabilité, notamment lorsqu'il s'agit de trouver une stabilité financière (à travers le travail ou le mariage).

[1] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, p.135.

Il convient néanmoins de considérer ces identités comme partie intégrante de sa carrière. La profession de modèle n'a probablement pas été conforme à ses aspirations initiales. Il est en revanche certain que celle-ci lui procure la possibilité d'une mobilité sociale, qui lui donne accès à l'atelier, et une chance de perfectionner sa culture littéraire. Cet aspect de sa pratique, ainsi que l'idéal qu'elle a contribué à façonner, peuvent s'interpréter comme une forme de performativité volontaire. Les préraphaélites développent le goût du costume historique dont ils drapent leurs modèles. Les femmes qui rejoignent leurs rangs se distinguent par leur créativité dans ce choix de l'habillement. Elles se mettent à le porter en dehors même des heures de travail. Inauguratrice de la « Pre-Raphaelite dress », Elizabeth Siddal collabore avec les artistes pour qui elle pose. Son apparence et le personnage public qu'elle se construit contribuent au magnétisme qu'elle exerce sur ses contemporains.

A/ L'« éternel féminin préraphaélite »

L'expression d'« éternel féminin » semble trouver son origine dans la seconde version du *Faust* de Goethe : elle désigne une conception idéalisée des figures féminines qui peuplent l'univers créatif des artistes. Selon cette optique, les femmes préraphaélites évoquent la beauté, ou des images d'héroïnes littéraires, bibliques et mythologiques, au travers desquelles le portrait se mêle à l'allégorie. C'est également ainsi que s'opère la réception de ces images dans la littérature critique sur le préraphaélisme au vingtième siècle. Dans son article pour la revue *Le Minotaure*, Salvador Dalí (1904 – 1989) décrit ce qu'est l'« éternel féminin préraphaélite » pour parler du pouvoir de fascination de ces images. Il s'agit d'un canon de beauté atypique, qui peut faire référence soit à une jeune fille au bord du suicide, soit à une femme fatale tentatrice et mortifère. La perception d'Elizabeth Siddal et la construction posthume de sa persona en sont la clef de voûte.

a. Descriptions physiques

Les auteurs qui ébauchent un portrait d'Elizabeth Siddal à partir de leurs souvenirs s'accordent presque tous sur les caractéristiques physiologiques qui ont attiré leur attention. Puisque leurs écrits paraitront de façon posthume, on peut se demander si ces représentations ne sont pas influencées par les œuvres pour lesquelles Siddal a posé, là où les mêmes traits de la modèle (cheveux, teint, yeux, lèvres) sont mis en avant. William Michael Rossetti annonce :

« I need not, however, here say much about her appearance, as the designs of Dante Gabriel Rossetti speak for it better than I could do »[1].

L'autoportrait d'Elizabeth Siddal, qui pourtant ne ressemble guère aux dessins de son compagnon, serait saisissant de véracité (P.9 – fig.A.6.1) : « an excellent and graceful likeness and truly good: it is her very self »[2]. Il est assez surprenant de voir combien les avis divergent quant à l'œuvre qui, sous la plume de tel ou tel auteur, dépeint Elizabeth Siddal avec le plus de fidélité. Selon William Sharp, c'est sans aucun doute *Beata Beatrix*[3], alors que Bessie Parkes insiste justement sur le manque de ressemblance entre le portrait et l'original (P.67 – fig.B.3.4) : « I feel puzzled by the manner in which the artist took the head and shoulders (…) and transfused them with an expression in which I could recognise nothing of the moral nature of Miss Siddal »[4]. Walter Deverell semble avoir des difficultés à retranscrire sa physionomie lors de sa première séance de pose (P.60 – fig.B.1.3) : « I got my mother to persuade the miraculous creature to sit for my Viola in *Twelfth Night* and today I have been trying to paint her, but I have made a mess of my beginning ». Dans son empressement à présenter un morceau de réception pour la saison 1850, Holman Hunt peine aussi à lui rendre justice[5].

Les descriptions détaillées de William Michael Rossetti fournissent aux publications postérieures un point de départ pour invoquer l'image de la jeune femme. Dans les *Family Letters with a Memoir*, il esquisse les prémisses d'un portrait aux contours bien définis en dépit de leur aspect insolite : si les traits de Siddal apparaissent « réguliers », ils n'en sont pas moins « inhabituels »[6]. À la manière du critique d'art qui donne à voir une composition, il qualifie la modèle au moyen d'expressions qui soulignent couleurs et textures : « Elizabeth was a truly beautiful girl; tall, with a stately throat and fine carriage, pink and white complexion, and massive straight coppery-golden hair. Her large greenish-blue eyes, large-lidded, were particularly noticeable »[7]. Le vocabulaire pictural avait déjà été employé par Frederick George Stephens en 1894 : « her features were as choicely modelled as those of an Italian cinquecento bronze »[8]. William Holman Hunt amplifie ce procédé jusqu'à l'outrance dans le récit rapporté de Walter Deverell ; Siddal y est comparée à une déesse sculptée à partir des marbres antiques

[1] Rossetti, « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal », p.272.
[2] *Ibid.*, p.277.
[3] Sharp, *Dante Gabriel Rossetti*, p.22.
[4] Parkes, *A Passing World*, p.24.
[5] Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, vol.1, p.199.
[6] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, p.171.
[7] ---, « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal », p.272.
[8] Stephens, *Dante Gabriel Rossetti*, p.35.

de Phidias (voir citation en exergue de l'Introduction). La biographie d'Edward Burne-Jones comporte le seul portrait de Siddal ébauché par une autre femme, qui n'échappe pourtant pas à une forme d'idéalisation :

> I see (…) the mass of her beautiful deep red hair as she took off her bonnet: she wore her hair very loosely fastened up, so that it fell in soft, heavy wings. Her complexion looked as if a rose tint lay beneath the white skin, producing a most soft and delicate pink for the darkest flesh-tone. Her eyes were of a kind of golden-brown – agate-colour is the only word I can think of to describe them – and wonderfully luminous: in all of Gabriel's drawings of her, and in the type she created in his mind, this is to be seen. The eyelids were deep, but without any languor or drowsiness, and had the peculiarity of seeming scarcely to veil the light in her eyes when she was looking down[1].

Georgiana Burne-Jones établit l'un des premiers parallèles entre Elizabeth Siddal et Jane Morris, fondé sur leurs atouts physiques. À l'instar de ses homologues, elle emprunte au champ lexical esthétique. Elle investit les deux « stunners » du sempiternel débat sur les arts considérés comme rivaux depuis la Renaissance : la peinture et la sculpture. Le rapprochement entre Jane Morris et la statuaire accentue par effet de dissonance l'aspect immatériel – bi-dimensionnel, même – d'Elizabeth Siddal : « Mrs Morris being the statue and Mrs Rossetti the picture: the grave nobility and perfection of feature in one (…) while a wistfulness that often accompanied the brilliant loveliness and grace of the other gave an unearthly character to her beauty ». Dans cette tentative de catalogage, les deux femmes, bien que caractérisées en termes de contrastes, n'apparaissent qu'en tant que miroir de l'une de l'autre. Elles finissent par se fondre dans une complémentarité quasiment indissociable : « a clear recollection of Janey and Lizzie as they sat side by side one day (…) They were as unlike as possible and quite perfect as a contrast to each other »[2]. Le préraphaélisme tardif et l'Aesthetic Movement privilégieront effectivement la figure de Jane Morris comme égérie des peintres. Grand admirateur de ce courant, Henry James (1843 – 1916) décrit avec force détails la dernière muse rossettienne dans sa correspondance. Il reprend ainsi l'analogie avec le domaine de la composition :

> *Je n'en reviens pas* – she haunts me still. (…) It's hard to say whether she's a grand synthesis of all the Pre-Raphaelite pictures ever made – or they a 'keen analysis' of her – whether she's an original or a copy. In either case she is a wonder. Imagine a tall lean woman in a long dress and some dead purple stuff, guiltless of hoops (…) with a mass of crisp black hair heaped into great wavy projections on each of her temples, a thin pale face, a pair of strange, sad, deep, dark Swinburnish eyes, with great thick black oblique brows joined in the middle and tucking themselves under her hair, a mouth like 'Oriana' in our illustrated Tennyson, a long neck, without any collar (…) – in fine, Complete[3]

---

[1] Burne-Jones, *Memorials*, vol.1, p.208.
[2] *Ibid.*, p.231.
[3] Henry James, *The Letters of Henry James*, éd. Percy Lubbock, New York, Scribner, 1920, lettres à Alice James des 10 et 12 mars 1869.

Les témoignages du cercle intime de Siddal, et les œuvres de Rossetti, connues grâce aux rétrospectives posthumes consacrées au peintre, fixent l'image de la créatrice pour les générations futures de biographes : grande stature, taille peu marquée, maigreur, port de tête altier, teint pâle faisant ressortir ses paupières lourdes et ses lèvres rosées. Les chroniques préraphaélites mettent l'accent sur son épaisse chevelure. Si la teinte de celle-ci évolue de l'acajou sombre au cuivré d'un auteur à l'autre, il est en revanche plus étonnant de trouver des interprétations diverses relatives à la couleur de ses yeux, souvent qualifiés de « lumineux ». Ils sont turquoise pour William Michael Rossetti, gris pour William Holman Hunt. Georgiana Burne-Jones ne parvient pas à statuer et opte finalement pour une nuance imprécise oscillant entre doré et « couleur d'agate », qui peut faire référence des variations allant du noisette au vert.

Ces caractéristiques peu communes se chargent d'une dimension morale, que ce soit pour contrebalancer l'étrangeté de sa physionomie ou, au contraire, pour valider une apparence révélatrice de qualités spirituelles. Elizabeth Siddal est appréciée pour son maintien et son élégance. Lorsqu'elle rencontre les Ruskin, Gabriel Rossetti déclare : « John Ruskin said she was a noble, glorious creature, and his father said that by her look and manner she might have been born a countess »[1]. William Michael Rossetti se souvient de l'estime qu'elle savait inspirer : « She was a most beautiful creature, with an air between dignity and sweetness, mixed with something which exceeded modest self-respect, and partook of disdainful reserve »[2]. Comme pour compenser ses origines modestes, ses contemporains soulignent ses bonnes manières : « while her friends, of course, are quite humble, she behaves like a real lady, by clear commonsense, and without any affectation, knowing perfectly, too, how to put people at a respectful distance »[3].

b. Un idéal singulier de beauté

Il convient d'examiner ces données avec précaution, car elles renvoient à un contexte qui n'est pas exempt de considérations idéologiques. La période victorienne est marquée par l'émergence d'innovations scientifiques, mais aussi par les discours théoriques qui en découlent, sur l'individualité et la corporéité. L'une des pseudosciences ayant eu le plus d'influence sur la sphère artistique est la phrénologie, dont le but était de décrypter la condition

[1] Fredeman, *Formative Years*, lettre à Ford Madox Brown, 13.4.1855.
[2] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, p.171.
[3] Hunt, *Pre-Raphaelitism*, vol.1, p.199.

morale du sujet à partir de ses attributs physiologiques. La réception extrêmement défavorable du *Christ in the House of His Parents* par Millais en 1850 est significative (P.104 – fig.C.2.5) : les critiques, et surtout Charles Dickens, attaquèrent le peintre pour avoir représenté Jésus et la Vierge de façon prosaïque, avec des cheveux roux[1]. L'esthétique de la laideur, qui se développe dans la polémique à l'encontre des tableaux de la Confrérie, reflète une conscience de classe, de race et de genre. Ce lexique correspond aux angoisses ressenties face à des figures perçues comme déviantes.

Le spectacle du corps et de la chair, public ou privé, réel ou imaginé, fait l'objet d'un examen prononcé au dix-neuvième siècle. Le peintre officiel de Victoria, Franz Xaver Winterhalter (1803 – 1873), est à l'origine de la diffusion massive des portraits de la reine, qui symbolisent respectabilité et pouvoir. Reproduit à maintes reprises en miniature, celui entrepris pour l'anniversaire du Prince Albert en 1843 dépeint la souveraine dans une pose plus détendue, ses cheveux s'échappant de sa coiffure pour retomber sur sa poitrine. En qualité de souveraine soucieuse du contrôle de son image, Victoria constitue le modèle d'émulation ultime pour les femmes de l'aristocratie et la bourgeoisie britanniques.

Par conséquent, l'idéal féminin est calqué sur la figure de la reine : brune ou châtain, petite taille, silhouette en sablier avec les hanches amples et la poitrine généreuse. Lorsqu'il est naturel, le blond connote l'innocence. En teinture, c'est plutôt une marque de frivolité[2]. Si à l'époque géorgienne, il est d'usage de ramener les boucles au-dessus de la tête, les décennies suivantes voient naître des coiffures de plus en plus élaborées. Avec la raie tracée au milieu du crâne, la chevelure est nouée sur la nuque en chignon bas, des boucles ou tresses retombant sur les tempes. Des houppettes posées derrière les oreilles donnent une illusion de volume, pour créer un équilibre entre la taille de la tête et celle du buste. Les victoriens apprécient les joues pleines, la bouche en bouton de rose au travers de laquelle transparaissent des dents nacrées, et des mains petites et blanches.

Les femmes peuvent prendre appui sur toute une série de manuels, magasines et guides pratiques qui déterminent le goût en matière de soins du corps. Des publications anonymes, comme *The Ladies' Hand-Book of the Toilet* ou l'ouvrage de Lola Montez (1812 – 1861), recommandent un usage limité des cosmétiques qui doivent viser le naturel. On y enseigne leurs secrets de fabrication, censés embellir et préserver les atouts féminins. Le bain à la pierre ponce

[1] Charles Dickens, « Old Lamps and New Ones », *Household Words*, 15.6.1850.
[2] Voir Aileen Ribeiro, *Facing Beauty: Painted Women and Cosmetic Art*, Londres, New Haven, Yale University Press, 2011, p.252.

ou aux huiles de gommage, sont fréquemment encouragés. L'épilation se pratique au moyen de rasoirs, de produits chimiques ou d'adhésifs : la peau doit être lisse et dénuée d'imperfections.

Ces coutumes influencent le domaine des beaux-arts. La mode est à la perfection générique de la forme. Le corps féminin ne porte ainsi aucune trace d'imperfections : ni poils pubiens, ni rides, ni cicatrices. La reine elle-même ne réprouve pas le nu. En 1852, elle offre d'ailleurs au Prince Albert un tableau monumental de Franz Winterhalter en guise de cadeau d'anniversaire. *Florinda* est tirée d'une légende selon laquelle le roi d'Espagne se mit à espionner des courtisanes à leur toilette dans un jardin de Tolède, pour choisir son épouse parmi l'une d'entre elles. Au début de leur apprentissage par le dessin, les étudiants de la Royal Academy appliquent au modèle vivant féminin le canon de huit. Les proportions sont analysées, puis reportées sur du papier quadrillé. Le volume et les valeurs sont traités dans un deuxième temps. Conformément aux préceptes de Joshua Reynolds, les futurs académiciens idéalisent la figure humaine en copiant d'après les œuvres de Raphaël et celles de ses suiveurs. Les toiles de l'apogée de la Renaissance italienne magnifient les figures de madones angéliques. Inscrits dans un ovale parfait, leurs visages se construisent de manière symétrique, dans une pose inclinée, avec l'arête du nez située au milieu. Cette vision de la féminité se retrouve dans la peinture victorienne, en particulier dans la scène de genre. Euphemia Gray (1828 – 1897), alors mariée à John Ruskin, souligne d'ailleurs que son portrait par Thomas Richmond (1802 – 1874) n'est guère réaliste et la fait ressembler à une « jolie poupée », malgré les compliments que lui font son mari et son beau-père[1]. Ce sont précisément ces images d'une féminité consensuelle et conventionnelle que les préraphaélites cherchent à subvertir.

À l'inverse, les représentations populaires tiennent les caractéristiques physiques peu communes pour des marqueurs de difformité, voire de monstruosité. La femme rousse incarne une minorité, l'autre, celle qui se démarque. La variante génétique, récessive, qui cause la rousseur, concerne 2 à 6 % de la population de l'Europe septentrionale. Ces taux dépassent

[1] www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw04406/Effie-Gray-Lady-Millais, consulté le 20.2.2020. L'exemple de la relation de couple entre John Ruskin et sa femme, quoique extrême, est à cet égard instructif : dans sa correspondance, Effie Gray affirme que son époux n'a jamais voulu avoir de rapport sexuel avec elle, parce que la vision de son corps lui répugnait. Elle lui intente un procès pour non-consommation du mariage en 1854 afin d'obtenir le divorce. Mais, c'est elle qui doit subir les examens médicaux requis pour prouver sa virginité et faire valoir son droit. Effie Gray deviendra par la suite la femme, copiste et exécutante de John Everett Millais, pour lequel elle avait posé lors d'un séjour en Écosse. Voir William Milbourne James, éd. *The Order of Release: The Story of John Ruskin, Effie Gray and John Everett Millais Told for the First Time in Their Unpublished Letters*, University of Michigan, John Murray, 1948.

10 % au Pays de Galles, en Irlande et en Écosse du Nord. Les préjugés envers ceux qui possèdent ce gène ne sont évidemment pas récents. Ces croyances sont justifiées par des explications qui les rendent crédibles et tenaces, pour lesquelles la rousseur proviendrait d'une malformation génétique ou ethnique. Selon la tradition aristotélicienne, les roux sont associés à l'animalité (le renard, le porc). Ils sont considérés comme infirmes, cruels et sales. Au Moyen-Âge, la rousseur de Judas devient la trace visible de sa traîtrise, sans qu'il en soit fait mention dans les Évangiles. En outre, l'iconographie chrétienne est influencée par la stigmatisation des prostituées : l'édit de Saint-Louis (1254) exige qu'elle se teignent en rousses, afin de les distinguer des femmes respectables. Dans la peinture occidentale, Marie-Madeleine incarne toutefois la figure de la rédemption. Sa chevelure lui permet de laver ses péchés, à savoir, le commerce de sa chair. La couleur rousse est donc ambivalente, symbolisant à la fois le mal, le feu et la sensualité. Mais c'est surtout à la Renaissance et pendant l'Inquisition, à la suite de la publication du *Malleus Malificarum* en 1486, que se renforcent les superstitions qui assimilent cette carnation à la féminité et la sorcellerie. On croit alors que les cheveux roux seraient la preuve inéluctable d'une relation sexuelle avec le Diable, ou que les roux auraient été conçus pendant les règles de leurs mères[1].

Au début, Elizabeth Siddal n'est pas vraiment considérée comme un canon de beauté. William Allingham la trouve même presque laide : « Her pale face, abundant red hair and long thin limbs were strange and affecting – never beautiful in my eyes »[2]. Avant de faire la connaissance de Siddal, Ruskin, dans ses lettres au *Times*, explique que le choix du modèle pour le rôle constitue le défaut majeur de *Valentine Rescuing Sylvia* (P.61 – fig.B.1.5) : « Sylvia is not a person whom Proteus or anyone else should have been likely to fall in love with at first sight » ; « all this thougthful conception, and absolutely inimitable execution, fails in making immediate appeal to the feelings, owing to the unfortunate type chosen for the face of Sylvia »[3]. L'emplacement désavantageux du tableau sur les murs de la Royal Academy au printemps 1851, puis son accueil mitigé, conduisent Hunt à modifier le visage de l'héroïne, acte qu'il regrettera plus tard. Ce n'est qu'après ces retouches et l'exposition de Liverpool que la toile se vend £50.

Ainsi le physique d'Elizabeth Siddal est-il suffisamment étrange pour être remarqué par ses contemporains. L'anecdote de Georgiana Burne-Jones à propos des sorties théâtrales de

[1] Voir Valérie André, *La Rousseur infamante : histoire littéraire d'un préjugé*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2014.
[2] Allingham, *Diary*, p.144.
[3] Ruskin, « The Pre-Raffaellites » et « Letter in Defence of the PRB », *The Times*, 13.5 et 26.5.1851.

Siddal et d'Algernon Swinburne est explicite (voir p.55). Gabriel Rossetti raconte à sa mère l'attention que suscite sa compagne, dont les traits apparaissent comme exotiques lorsqu'elle monte à dos d'âne pendant son séjour à Clevedon, durant l'été 1855 : « the funniest boy of all (…) opened a conversation by asking if there was any lions in the part where she comed from (…) he though Lizzy some outlandish native »[1]. Les descriptions tardives expriment parfois une forme d'embarras face à ces curiosités esthétiques qu'il s'agit de justifier : Stephens s'efforce d'atténuer l'abondance de taches de rousseur de Siddal, en employant un adjectif neutre pour qualifier un teint qui pourrait paraître « blafard » aux yeux de certains[2]. Pour le fils de John Everett Millais, ce dernier est justement symptomatique de sa condition présupposée de tuberculeuse[3]. La pâleur n'est pas pour autant perçue de manière univoque par les victoriens. Elle est synonyme de distinction sociale. Il faut se protéger des rougeurs provoquées par l'exposition au soleil ou le travail manuel. La mode est au teint d'albâtre à la fin du siècle, obtenu grâce au talc, à de la poudre de riz ou de l'oxyde de zinc, parfois rehaussé de crayon bleu pour dessiner le tracé des veines.

c. Inquiétante étrangeté : des femmes érotisées, séductrices et mortifères

Ces indications sont déterminantes pour comprendre que l'élévation d'Elizabeth Siddal au rang d'icône ne va pas de soi, et procède d'un processus progressif. Les œuvres pour lesquelles elle pose sont emblématiques de la vision du corps féminin par les victoriens. La période abonde en images de belles mortes esthétisées alors qu'elles dépeignent un instant a priori ignoble et complexe à fixer sur la toile : la décomposition du cadavre. Ce poncif devient le réservoir de fantasmes et d'angoisses, auquel est conféré une résonance particulière dans la culture fin-de-siècle. Dans *La Genèse d'un poème*, Edgar Allan Poe déclarait déjà : « the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world – and equally it is beyond doubt that the lips best suited for those topics are those of a bereaved lover »[4]. Pour Poe, tonalité et effet sont primordiaux. Ils servent à toucher l'âme pour atteindre le Beau, but ultime du processus créatif, qui ne résulte pas d'une inspiration instinctive, mais d'un agencement réfléchi. Dans la recherche, conjointe, d'originalité et d'universalité, la mélancolie se révèle être le meilleur ressort poétique. Elle engendre des réactions intenses chez le

[1] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, p.141.
[2] Stephens, *Rossetti*, pp.35-6.
[3] Millais, *Life and Letters*, vol.1, p.144.
[4] Edgar Allan Poe, « The Philosophy of Composition » (1846), *The Fall of Usher and Other Writings*, éd. David Galloway et Titiani Rapatzikou, Londres, Penguin Classics, 2003, p.436.

spectateur, dont la perception se juxtapose à celle de l'auteur masculin : tous deux déplorent la perte de l'être aimé. Le motif de la belle morte est donc sublimé, et transcende l'espace-temps.

Dans l'esthétique préraphaélite, la ritualisation de la scène du lit de mort est un motif récurrent. Le langage symbolique des fleurs d'*Ophelia* (P.59 – fig.B.1.2) permet au spectateur de ressentir de l'empathie pour la fin tragique d'une femme tout juste nubile. Chaque espèce est censée véhiculer une émotion : ainsi, le saule signifie l'abandon ; les orties, la souffrance ; les pâquerettes, l'innocence ; le myosotis, le souvenir ; les pensées, l'amour vain. La dimension hypnotique de l'œuvre émane non seulement de la profusion d'éléments végétaux sur la toile, mais également de la présence féminine qui fait petit à petit corps avec l'onde en perdant la vie. Alors que la toile est montrée à l'Exposition Universelle de 1855, Théophile Gautier (1811 – 1872) observe que la corrélation entre l'élément aquatique et la féminité est source de mystère :

> elle s'abandonne à l'eau perfide avec l'enfantine confiance de la folie : cela l'amuse d'être emportée mollement, doucement, onduleusement, soutenue par ses jupes, qui pourtant s'imbibent et s'affaissent, et autour desquelles les dentelles blanches tourbillonnent comme un remous d'écume ; sa tête repose sur l'oreiller du flot qui soulève ses cheveux mêlés de brins de paille et de fleurs des champs. Son collier de clochettes bleues et de coquelicots, parure de la démence, surnage encore (…) De sa bouche entr'ouverte par un sourire extatique, et montrant la blanche arcade de sa denture, s'exhale un vague refrain de ballade que noiera la première vague.

L'écrivain se concentre essentiellement sur la relation du modèle au paysage. Comparée à une « poupée qui se noie dans une cuvette », elle n'a, selon Théophile Gautier, « rien de romantique ni de shakespearien ». Il insiste néanmoins sur l'insularité de cette peinture qui possède assurément « quelque chose de bizarre »[1]. Cette notion d'étrangeté est au cœur de la perception des figures féminines préraphaélites au tournant du siècle. Le jeu sur l'ambiguïté sexuelle est peut-être l'aspect le plus novateur de cette esthétique. Tour à tour mutin, ensorceleur ou androgyne, le canon hérité d'Elizabeth Siddal brouille les limites appliquées à la binarité des genres. La terminologie médicale des années 1850 évolue vers un vocabulaire axé sur la perversité, car déviant des normes traditionnelles de représentation. Le critique Max Nordeau (1849 – 1923) dénigre ainsi l'art préraphaélite auquel il préfère l'énergie « virile » qui se dégage des œuvres d'Auguste Rodin (1840 – 1916) ou de Claude Monet (1840 – 1926)[2]. Ce n'est qu'avec le surréalisme que cette féminité morbide est de nouveau appréciée. Dans son

[1] Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe, 1855. 1^e série*, Paris, Michel Lévy, 1856, pp.38-9.

[2] Max Nordeau, *Dégénérescence*, trad. August Dietrich, Paris, Félix Alcan, 1894. L'auteur ne semble prendre en compte ni l'androgynie manifeste des œuvres du sculpteur (*L'Âge d'airain*) ni le lexique féminin dans la réception de l'impressionnisme sous la plume, par exemple, d'Edmond Duranty ou de Jules Laforgue.

article au *Minotaure*, Salvador Dalí met en avant le caractère paradoxal des réactions suscitées par les héroïnes préraphaélites, qui causent à la fois extase et dégoût. Le peintre apporte une autre perspective au concept de désir provoqué par la femme en tant qu'objet du regard masculin. Il ne s'agit plus seulement de dépassement de soi par la stimulation visuelle grâce à la figure angélique salvatrice, mais aussi d'un plaisir coupable progressant vers le masochisme. La femme préraphaélite se reconnaît dans sa beauté vénéneuse, hypersexualisée :

> les peintres préraphaélites (…) nous font resplendir les femmes à la fois les plus désirables et les plus effrayantes qui existent, car il s'agit de la sorte d'êtres qu'on aurait le plus de terreur et le plus d'angoisse à manger (…) Le Préraphaélisme dépose sur la table ce plat sensationnel de l'éternel féminin, agrémenté d'une pointe morale et excitante. Ces concrétions charnelles de femmes à l'excès idéales, ces matérialisations enfiévrées et haletantes, ces Ophélies et Béatrices florales et molles nous produisent, en nous apparaissant à travers la lumière de leurs cheveux, le même effet de terreur et de répugnance attirante non équivoque que le ventre tendre du papillon entre la lumière de ses ailes. Il y a un effort douloureux et défaillant du cou pour soutenir ces têtes de femmes aux yeux lourds de larmes constellées, aux épaisses chevelures lourdes de fatigue lumineuse et de halos (…) sous le poids de l'éclosion de ce légendaire printemps nécrophilique[1]

L'intensité du vocabulaire employé pour les images féminines s'explique par la menace qu'elles semblent receler pour le spectateur. Le concept freudien de « l'inquiétante étrangeté » fournit une grille de lecture adéquate pour comprendre en quoi elles peuvent attiser un sentiment d'angoisse. Dans son essai, Freud s'appuie sur la littérature fantastique pour concevoir le familier comme bizarre dès lors qu'il perd de sa réalité et qu'il se superpose à l'imaginaire. En outre, l'impression d'inquiétante étrangeté peut se manifester dans le cas contraire, lorsqu'une représentation plus ou moins consciente (un pressentiment, une idée) devient réelle, et qu'une illusion en découle. La répétition et le thème du « doppelgänger » (qu'analyse Freud) sont au cœur de la pratique picturale de Rossetti. Dans *How They Met Themselves*, un couple fait la rencontre de ses parfaits sosies dans la forêt (P.75 – fig.B.5.3). Cet événement provoque l'évanouissement du personnage féminin. Rossetti dédouble le couple d'origine au moyen de vêtements et de postures similaires, à la différence qu'un halo lumineux enveloppe les deux apparitions (à gauche de la composition), pour matérialiser leur irréalité.

Réalisée pendant le voyage de noce du couple, la première version de *How They Met Themselves* serait, selon William Michael Rossetti, inspirée par Elizabeth Siddal[2]. Les muses de l'univers rossettien se déclinent selon une infinité de poses et de personnages. Pour des

[1] Salvador Dalí, « Le Surréalisme spectral de l'Éternel Féminin préraphaélite », *Le Minotaure*, 1936, 8, pp.47-8.
[2] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, p.207.

raisons financières, l'artiste n'hésite pas à réaliser des copies de tableaux qu'il considère comme réussis, qualifiés de « pot-boilers ». Effectivement, la composition du portrait nuptial de Siddal, *Regina Cordium* (P.74 – fig.B.5.2), est reprise en inversée pour *Fair Rosamund* (P.109 – fig.C.3.1), avec Fanny Cornforth dans le rôle-titre, puis en 1866 sous l'intitulé d'origine, mais cette fois-ci avec Alice – dite « Alexa » – Wilding comme modèle (P.109 – fig.C.3.2). Il n'est pas rare que Rossetti brouille les identités. Siddal apparaît dans la première version de *Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice* (P.68 – fig.B.3.6), mais lorsqu'il entreprend la version à l'huile de l'œuvre, les traits de l'héroïne sont réalisés d'après ceux de Jane Morris. Cela dit, Rossetti conserve de l'aquarelle d'origine la chevelure rousse du personnage féminin principal. Le peintre travaille régulièrement de manière composite. Lorsque Jane Morris n'est pas disponible, il engage Alexa Wilding, qui a la même stature et peut endosser le costume prévu, ce qui se produit en 1873 pour *Proserpine* (P.110 – fig.C.3.3, P.111 – fig.C.3.4).

La confusion entre l'identité du modèle et celle du personnage incarné rend l'interprétation de ces images opaque. Les tableaux pour lesquels Elizabeth Siddal pose ne sont ni tout à fait des portraits, ni des représentations d'héroïnes littéraires. Ces effets sont renforcés par l'expression de la créatrice. Elle est perdue dans ses pensées, les yeux baissés, rêveurs ou dans le vague, à sa lecture, mais presque jamais en contact avec le spectateur (P.82 à 90). Or, la connaissance de son identité par le public victorien puis édouardien, dans un contexte où la relation entre modèle féminin et peintre devient une thématique artistique récurrente, fait partie intégrante de l'impact de l'œuvre. Les nombreux parallèles entre la biographie d'Elizabeth Siddal et les rôles auxquels elle s'est prêtée confèrent à ceux-ci une matérialité déroutante, comme si la modèle sortait du tableau, ou comme si la vie imitait l'art, conformément à l'aphorisme wildien[1]. La créature a dépassé son créateur.

d. Répercussions européennes

Avant même sa rencontre avec Elizabeth Siddal, Rossetti accorde une importance particulière à la rousseur. À la fin de l'année 1849, alors engagé dans la préparation de *Ecce Ancilla Domini* (P.102 – fig.C.2.2), il recherche activement une modèle avec cette teinte de

[1] Emily J. Orlando pense que le personnage de Sibyl Vane, la comédienne et amoureuse transie rejetée par Dorian Gray, a été inspiré par Siddal. Elle établit une analogie entre les noms Sibyl et Siddal, et étudie la philosophie de l'art pour l'art dans le roman de Wilde. Celle-ci déteint sur l'héroïne, jusqu'à son suicide provoqué par le rejet de Dorian Gray, une fois que celui-ci se rend compte de son mauvais jeu d'actrice. Voir « Passionate Love-Letters to a Dead Girl: Elizabeth Siddall in Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* », *Victoriographies*, 2017, 7.2, pp.101-23.

cheveux pour le rôle de la Vierge. N'ayant pas trouvé de personne adéquate, il fait appel à sa sœur, avant qu'une domestique ne fasse l'affaire au printemps suivant[1]. Au sein du mouvement préraphaélite et de ses émules, le modèle roux est mis à l'honneur parmi les peintres des générations suivantes, qui trouvent en Rossetti un mentor. Edward Burne-Jones, qui fait connaissance avec le peintre-poète en 1856, est fortement influencé par ses compositions chargées et ses images féminines. De retour de son deuxième séjour italien en 1862, il s'émancipe de l'ascendant de Rossetti et développe une facture plus personnelle. Les toiles de Burne-Jones font alors transparaître une sensualité troublante, une palette de teintes sourdes et des paysages fabuleux. La plupart des études consacrées à Burne-Jones ont fait grand cas de sa liaison avec sa modèle Maria Zambaco, qu'il rencontre en 1866[2]. Il est encore fréquent de voir les tableaux de cette période interprétés uniquement sous l'angle autobiographique, d'autant plus que Zambaco continue de s'y manifester en femme fatale après la rupture définitive (*The Beguiling of Merlin* ; *The Tree of Forgiveness*, P.113 – fig.C.3.6). C'est plutôt à partir de plusieurs modèles (les sœurs Keene, Lady Lovelace, May Morris) que Burne-Jones conceptualise son archétype féminin éthéré sur des toiles aux dimensions monumentales. Ces figures rousses participent pleinement au caractère onirique d'œuvres à la portée de moins en moins didactique. Les images féminines de Burne-Jones créent une impression d'harmonie et d'intemporalité. C'est pour leurs qualités décoratives qu'elles sont reproduites quasiment à l'identique dans la composition.

À partir de 1870, le glissement du préraphaélisme vers l'Aesthetic Movement conduit ses adeptes à accorder une prédominance à la couleur et la forme. La dimension plastique de l'œuvre, les sensations qu'elle transmet, prennent le pas sur la fonction narrative. La recherche de « l'art pour l'art » amène ses adeptes à récuser toute forme d'intention morale. Les artistes femmes qui évoluent dans les cercles préraphaélites à cette époque s'inspirent encore de mythologie ou de poésie, mais la citation littéraire se fait plus discrète. Proche de James McNeill Whistler (1834 – 1903), élève de Gabriel Rossetti puis de Ford Madox Brown, Marie Spartali met à l'honneur des femmes drapées de costume historique dans des portraits au cadrage serré. *Mariana* (l'héroïne de *Measure for Measure*) donne à voir non pas tant un personnage de théâtre qu'une émotion laissée en suspens (P.119 – fig.C.4.1). La pose contorsionnée des mains et le regard pensif de l'héroïne shakespearienne traduisent l'attente

[1] William Fredeman, éd. *The P.R.B Journal. Diary of the Pre-Raphaelite Brotherhood 1849 – 1853, Together with Other Pre-Raphaelite Documents*, Oxford, Clarendon Press, 1975, pp.59-62.
[2] Gay Daly, *The Pre-Raphaelites in Love*, Glasgow, William Collins & Sons, 1989.

douloureuse. Le choix d'une modèle rousse permet de jouer sur le contraste avec les tons froids de l'intérieur, qui font eux-mêmes écho au bleu de ses yeux. Influencée par Sandro Botticelli (1445 – 1510) et les maniéristes italiens, Evelyn Pickering confère, quant à elle, une dimension plus allégorique à ses figures dont la chevelure constitue l'un des atouts les mieux mis en valeur. Dans une étude pour *Saint Christina* (P.119 – fig.C.4.2), elle emprunte clairement à l'archétype siddalien, avec des traits davantage schématisés. L'emploi du papier brun fait ressortir la rousseur et les lèvres, dessinées à la sanguine. La pâleur de la carnation, conçue à la craie blanche, se construit par effets de valeurs avec le fond, en accentuant le modelé du visage.

La femme rousse ne certes fait pas son apparition avec la peinture préraphaélite. On peut toutefois affirmer que c'est bien ce mouvement qui la remet au goût du jour. Cette iconographie particulière influence l'intérêt prononcé que la rousseur provoque dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Hormis son caractère éminemment ardent, le roux permet à l'artiste de déployer une riche gamme chromatique – du bordeaux au blond vénitien – qui réfléchit la lumière et contraste avec la blancheur de la peau. Les transferts culturels entre l'Angleterre et la France sont féconds dans les années 1860. Plusieurs artistes français se dissocient alors de l'académisme et du néo-classicisme. Les peintres réalistes contestent l'idéalisation de la figure humaine telle qu'elle apparaît dans la scène d'histoire et le portrait. Ils cherchent à dépeindre le corps féminin avec plus d'authenticité.

En voyage à Paris en 1864 pour voir la rétrospective Delacroix, Gabriel Rossetti est présenté par l'intermédiaire de Whistler et d'Henri Fantin-Latour (1836 – 1904) à Édouard Manet (1832 – 1883), dont il ne semble guère apprécier les « gribouillis »[1]. Il reste effectivement des traces du passage de Rossetti dans l'atelier de Manet, en train de terminer *Olympia* pour le Salon de 1865 (P.114 – fig.C.3.7). L'artiste-peintre Victorine Meurent pose justement pour ce dernier de 1862 à 1873. Elle se prête à une grande diversité de rôles en costumes, que ceux-ci soient féminins ou masculins. Ses cheveux roux, attachés, constituent rarement le point focal du tableau. C'est seulement dans *Le Chemin de fer* qu'ils flottent derrière ses épaules, grâce à un coup de pinceau fluide qui permet de retranscrire leur épaisseur. Les apparitions de Meurent nue dans *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia* font scandale en révélant un corps à l'encontre des canons de beauté en vigueur : un peu anguleux, laiteux, aux contours définis, sans dégradés, et surtout conscient d'être regardé. Manet prend soin de reproduire sa peau de rousse à travers une palette de blancs variés.

[1] Fredeman, *Chelsea Years*, vol.3, lettre à sa mère du 12.11.1864.

Le même effort de fidélité à l'apparence du modèle guide la pratique de Gustave Courbet (1819 – 1877). Le peintre fait la rencontre de l'irlandaise Joanna Hiffernan grâce à James McNeill Whistler. Elle pose d'ailleurs en 1862 pour *The White Girl*, jugée obscène à la Royal Academy puis remarquée au Salon des Refusés ; et *The Little White Girl* en 1864. Fille d'un professeur de calligraphie, dessinatrice et marchande d'art, Hiffernan se rapproche de Courbet au moment où Whistler est en voyage au Chili. Il n'est plus question de représentation mythologique. Courbet entreprend la réalisation de portraits sans concessions. Davantage que la présence physique du modèle, la notion d'individualité se manifeste dans la facture et les détails : yeux creux, sillon prononcé entre le nez et la lèvre, marques des phalanges. Courbet fait un usage du couteau à palette qui lui permet de révéler le processus sensoriel de la peinture. La série des *Jo, la belle irlandaise* (P.114 – fig.C.3.8) représente Hiffernan de trois quarts, scrutant son reflet dans un miroir. Elle soulève sa chevelure, matière souple et mobile, de sa main. Courbet traite les boucles acajou de la modèle comme un véritable morceau de nature. En outre, Joanna Hiffernan pose pour *Paresse et Luxure*, une toile perçue comme si indécente qu'elle n'est pas montrée au public. L'étreinte homosexuelle permet à Courbet de concevoir ses types féminins en termes de dissemblance. La torsion des corps enlacés de la rousse et de la brune donne à voir des carnations différentes, bien éloignées des nus de la peinture académique : la chair est palpable.

C'est bien ce rapport à l'ostentation du corps érotisé, résolument moderne, urbain, que l'on retrouve dans la production d'autres artistes français. Les pastels d'Edgar Degas (1834 – 1917) dévoilent des rousses nues d'aspect plus intimiste, et placent le spectateur dans une position de voyeur ; les visages des modèles sont presque toujours cachés. Ces dessins prosaïques de femmes à la toilette sont caractérisés par une maîtrise sinueuse de la ligne et de la couleur. Matière pulvérulente, le pastel sec est un médium efficace pour signifier la texture des mèches de cheveux qui réagissent à la lumière artificielle de l'intérieur. Suggérée par des pigments fabriqués à base de terre de Sienne brûlée, la chevelure devient même le titre du tableau dans *Rousse* par Henri de Toulouse-Lautrec (1864 – 1901), où le modèle s'impose au centre de la composition, mais de dos, en contre-plongée, pour dévoiler sa charpente osseuse. À l'inverse, les nus roux de Jean-Jacques Henner (1829 – 1905) manifestent une esthétique sensuelle en contradiction avec le corps virginal académique. Le thème de la rousseur dans l'œuvre du peintre a d'ailleurs été considéré comme suffisamment récurrent pour faire l'objet

d'une exposition récente[1]. Si les modèles ne sont pas toutes rousses et peuvent porter des perruques, cette teinte est au cœur des recherches d'Henner sur la couleur. Le même motif se déploie sur un nombre foisonnant de toiles. Les nus roux féminins se découpent sur un fond sombre, ou aux tons complémentaires (camaïeu de bleu-vert), la chevelure et la peau apparaissent de façon presque floue, avec des contours peu marqués.

Sur le reste du continent, les peintres symbolistes et décadents font un emploi de la figure humaine similaire à celui de Jean-Jacques Henner, axé sur l'art de la suggestion. Pour eux, la présence matérielle importe peu ; il faudrait révéler une réalité secrète, difficilement accessible, à travers l'apparence. Les œuvres symbolistes privilégient l'intuition, les corps dépeints dénotent le mystère, l'intériorité. Plusieurs toiles de Fernand Khnopff (1858 – 1921) se servent directement des écrits préraphaélites pour transmettre un sentiment d'étrangeté. Tiré d'un poème de Christina Rossetti (« Who Shall Deliver Me? »), *I Lock the Door upon Myself* montre une apparition fantomatique qui interpelle le spectateur de façon inquiétante (P.115 – fig.C.3.9). Les accessoires et fleurs fanées indiquent l'isolement du personnage. Cette féminité angoissante dont le corps est stylisé (voire désincarné) atteint son paroxysme dans la série *Vampire* d'Edvard Munch (1863 – 1944), où jouissance et souffrance sont inextricablement liées. La chevelure rousse constitue une matière vivante qui encercle la figure masculine et la rend captive.

B/ Modèle d'exception

Comme nous l'avons vu au travers de ses descriptions physiques, Elizabeth Siddal est d'abord considérée comme une simple modèle avant d'être érigée au rang d'icône préraphaélite, c'est-à-dire qu'elle pose pour eux contre une rémunération dont la nature demeure encore incertaine. Elle possède donc un statut professionnel, respecté par ses confrères. Mais en raison de sa présence de plus en plus fréquente au sein des académies et des arts visuels, le modèle féminin professionnel recueille une attention soutenue dans l'imaginaire collectif du dix-neuvième siècle. Conscient de l'impact immédiat qu'une modèle peut procurer au succès de l'œuvre, l'artiste victorien est également préoccupé par sa propre respectabilité, qui peut être mise en péril par un contact prolongé avec elle. À partir des années 1850, l'emploi étendu de modèles dans l'atelier, et non dans le cadre de cours officiels, renforce la fascination que la

[1] Claire Bessede, éd. *Roux ! Obsession de la rousseur*, Paris, Seuil, 2019. L'exposition s'est tenue au Musée Jean-Jacques Henner du 30 janvier au 13 mai. Le catalogue évoque largement la peinture préraphaélite, et contextualise la popularité du modèle roux dans les milieux naturalistes qui influencent Degas et Lautrec.

proximité avec leur corps exposé provoque. Le rôle du modèle féminin implique fatalement ambiguïté et fantasmes qui s'articulent autour du spectacle de la chair. Si son homologue masculin, choisi parmi les rangs de l'armée ou de la paysannerie, est traité avec respect en tant que spécimen physique, elle n'est guère mieux considérée qu'une prostituée, et doit parfois se comporter en tant que telle. D'un autre côté, on attend aussi une attitude irréprochable de sa part. Les exigences que Charles West Cope (1811 – 1890) révélent dans ses mémoires témoignent d'une conscience de classe envers ses modèles. Ces femmes sont jugées comme inférieures, plutôt que collaboratrices : « they must have conduct, sobriety, punctuality, enduring patience, honesty, good health and temper, intellectuality and modesty »[1].

Privée de toute forme de protection sociale, la profession de modèle est soumise à de nombreux stéréotypes malgré sa condition financière qui s'améliore. Dans le milieu institutionnel, les femmes sont mieux payées que les hommes : à la Royal Academy par exemple, elles reçoivent 10,6 shillings par séance de pose qui dure deux heures, soit plus du double qu'eux. Parce que c'est un métier rentable, les femmes sont prêtes à poser longtemps ; en six heures, elles reçoivent la paie qu'une domestique gagne en plusieurs mois. C'est un emploi moins laborieux que ceux des classes ouvrières : couturière, blanchisseuse... Toutefois, en raison de sa nature problématique, cette activité demeure secondaire. Les modèles l'exercent quelques soirs par semaine (par exemple lors des séances de la Royal Academy de 18h à 20h de septembre à avril ; de 16h à 18h de mai à août)[2]. Dans l'atelier, par contre, les conditions sont loin d'être idéales : rémunération irrégulière, pièces mal chauffées. Contrairement à une gouvernante, la modèle n'a guère l'assurance du gîte et du couvert. Les modèles perçoivent des revenus encore largement considérés comme honteux au cours de l'ère victorienne. Limitées dans la possibilité de promouvoir leurs services, elles s'appuient sur les recommandations d'artistes et sur le bouche-à-oreille. L'anonymat et l'identité qu'elles ont tenu à préserver rend l'historiographie de ce métier complexe à établir. L'absence de sources directes et les abondantes descriptions d'artistes ont nourri la perception de femmes silencieuses et statiques,

[1] Charles West Cope, *Reminiscences*, Londres, Bentley, 1891, p.348.
[2] Martin Postle, « Naked Civil Servants: The Professional Life Model in British Art and Society », *Model and Supermodel: The Artists' Models in British Art and Culture*, Manchester, New York, Manchester University Press, 2006, pp.11-9. Le salaire des modèles varie considérablement d'une école à une autre, et selon la difficulté de la pose, le plus élevé étant celui de la Royal Academy. Dans l'atelier, lorsqu'un artiste fait directement appel aux services d'un ou d'une modèle, la rémunération, qui dépend souvent des moyens financiers de l'artiste en question, est bien inférieure.

ou au contraire de dangereuses prédatrices. Le rapport sarcastique d'Oscar Wilde (1854 – 1900) est sur ce point instructif :

> The English models form a class entirely by themselves (…) As a rule the model, nowadays, is a pretty girl, from about twelve to twenty-five years of age, who knows nothing about art, cares less, and is merely anxious to earn seven or eight shillings a day without much trouble. English models rarely look at a picture, and never venture any aesthetic theories (…) they merely desire that the studio shall be warm, and the lunch hot (…) they are extremely good-natured, and very accommodating[1]

En clair : il s'agit d'une profession en marge de la société bourgeoise. On comprend mieux pourquoi le statut d'Elizabeth Siddal a pu susciter l'embarras, mais a aussi alimenté sa légende. Les chroniques préraphaélites font état d'un changement dans la pratique artistique des années 1850. La modèle se mue en active participante de l'œuvre, à tel point que certains tableaux sont immédiatement identifiés grâce à leurs figures féminines, presqu'autant que par leurs auteurs. Journaux intimes, mémoires et correspondance nous ont permis de connaître l'identité d'une grande variété d'individus qui ont posé pour les préraphaélites, issus de relations familiales, amicales et amoureuses, ou de la profession elle-même. La plupart des études sur le préraphaélisme et sur Rossetti ont tendance à identifier les modèles selon des conceptions multiples, mais disparates, de la féminité. Par exemple, il existe pour Jan Marsh trois idéaux féminins dans la peinture préraphaélite, qui coïncideraient avec le développement chronologique du mouvement : la jeune fille innocente, la séductrice – souvent incarnée par une modèle blonde – et la femme fatale ou mortifère. Ces archétypes sont classés par sous-catégories : vierges et saintes, allégories, matrones, femmes déchues et sorcières[2]. Il semble que dans la littérature critique du préraphaélisme, dès lors qu'une modèle est assimilée à une figure angélique, il est difficile de lui faire assumer une dimension plus sensuelle. Cette approche repose sur une interprétation à la fois biographique et littérale de la peinture préraphaélite. Les auteurs qui s'y sont intéressés sont effectivement enclins à déchiffrer les images féminines à partir de la relation intime qu'un peintre aurait eu avec sa modèle (platonique, charnelle, adultère…). Mon hypothèse est que les portraits et rôles d'Elizabeth Siddal relèvent d'une construction, et ne sont aucun cas un miroir de sa relation avec Rossetti. Dès la fin du dix-neuvième siècle, Siddal est reléguée au personnage de belle damoiselle de type médiéval (P.65 à 73). On la perçoit comme une créature éthérée, inaccessible, silencieuse et destinée à une fin tragique. En réalité, ses représentations annoncent les images de femmes en gros plan, marquées

[1] Oscar Wilde, « London Models », *The English Illustrated Magazine*, 1.1889, p.314.
[2] Jan Marsh, *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1987.

par leur érotisme, que Rossetti produira dans les années 1860. C'est l'adaptabilité d'Elizabeth Siddal qui l'amène à se différencier des autres muses préraphaélites : elle peut personnifier alternativement la pureté, la séduction ou la morbidité.

a. « Truth-to-nature »

Dans le deuxième numéro de *The Germ*, support de diffusion des préceptes préraphaélites, Ford Madox Brown insiste sur la nécessité d'atteindre la vérité pour représenter la forme humaine : « sketch roughly each separate figure in his composition, studying his own activity or else that of any friend he may have of an artistic or poetic temperament, but not employing for the purpose the ordinary paid models »[1]. À l'inverse des doctrines académiques, les préraphaélites récusent l'emploi de modèles dotés d'une grande expérience. Ils trouvent les poses de modèles professionnels figées, conventionnelles. Pour des raisons économiques, les préraphaélites se dépeignent eux-mêmes et font des apparitions dans leurs propres œuvres. Par exemple, Rossetti incarne le héros éponyme de *Rienzi* (P.103 – fig.C.2.3), en raison de son ascendance italienne. Pendant les réunions de la Confrérie dans l'atelier de Millais au 7 Gower Street, ses membres se dessinent tour à tour, cette fois sans incarner un personnage précis. Ils réalisent leurs portraits, qu'ils peuvent s'offrir en gage d'affection. Avant le départ de leur ami Thomas Woolner (1825 – 1892) pour l'Australie en 1853, Holman Hunt pose pour Millais, qui le croque à son tour, tandis que Rossetti exécute une série d'esquisses de son frère, de Brown, de Hunt (P.108 – fig.C.2.11)… Puisqu'il n'est pas jugé convenable d'avoir trop souvent recours à ses proches pour des tableaux exposés en public, les artistes se servent fréquemment des domestiques de la maisonnée. Enfin, lorsqu'un modèle professionnel est engagé, il s'agit de rendre sa présence la plus discrète possible : en témoigne le curieux assemblage entre le père de Millais choisi pour le visage et les mains de Joseph, et l'homme employé pour le reste du corps dans *Christ in the House of His Parents* (P.104 – fig.C.2.5)[2].

La production artistique de la Confrérie s'inspire de la théorie ruskinienne de la fidélité à la nature. Hunt se remémore sa lecture de *Modern Painters*, publié en 1842[3]. Tout en défendant la peinture de Turner, l'essai en cinq volumes de Ruskin démontre que la création artistique

---

[1] Brown, « On the Mechanism of a Historical Picture », *The Germ: Thoughts Towards Nature in Poetry, Literature and Art. The Literary Magazine of the Pre-Raphaelites* (1850), éd. Andrea Rose, Oxford, Ashmolean Museum, 1992, p.71.
[2] Elizabeth Prettejohn, « Landscape and the Human Model », *The Art of the Pre-Raphaelites*, pp.189-90.
[3] Hunt, *Pre-Raphaelitism*, vol.1, p.73.

contemporaine est supérieure à celle des maîtres anciens. Le critique préconise ainsi l'observation minutieuse de la nature pour pouvoir en saisir toutes les aspérités et la diversité de ses formes. Dans leur approche du modèle vivant, les préraphaélites adoptent une perspective empiriste. Le corps humain est représenté avec exactitude et ressemblance. Ses particularités et ses imperfections sont mises en valeur. Sa structure (muscles, tissus adipeux, veines, os) est montrée dans les moindres détails : « seeking to enter the character of each actor, studying them one after the other, limb for limb, hand for hand, finger for finger, noting each inflection of joint, or tension of sinew »[1]. Quant aux tableaux de chevalet, la préparation du fond blanc à base de plusieurs couches de vernis et de plâtre, pour appliquer la peinture à l'huile sur la toile encore mouillée, constitue une manière atypique de structurer les apports chromatiques. Les pigments sont souvent utilisés purs, préparés sur des palettes lavables en porcelaine[2]. Cette technique conduit les peintres à traiter les plans de la composition avec la même intensité, afin de renforcer ses éléments (figures, objets, paysage) et de rendre les teintes plus brillantes.

En outre, les figures prennent forme sans être idéalisées. Mais le modèle se doit d'être convaincant dans l'interprétation d'un personnage. La recherche de proximité avec le spectateur conduit les préraphaélites à dépeindre les héros de l'histoire et de la mythologie comme des individus ordinaires. Pour rendre l'action crédible, la vraisemblance de la scène est tout aussi importance que l'exactitude anatomique des figures et du décor. La représentation de personnages littéraires ou historiques n'implique pas un simple rapport d'imitation, mais une transmission d'idées nobles, qui élèvent le spectateur. L'apparence de ces personnages doit communiquer une essence et véhiculer des émotions. Selon William Michael Rossetti, l'adéquation entre le tempérament du modèle et les qualités morales qu'il ou elle est censé incarner est primordiale :

> he ought to look for living people who, by refinement or character and aspect, may be supposed to have some affinity with those personages – and, when he has found such people to paint from, he ought, with substantial though not slavish fidelity, to represent them as they are. This plan would secure (1) some general conformity between the painter's idea of his personages and the individuals from whom pictures them; and (2) a lifelike treatment of a living countenance, with its precious personal vitality, and nuances of mould and character – things which it is difficult or impossible to obtain from 'inner consciousness', but which nature supplies in lavish superabundance. In other words, the artist had to furnish the conception; nature had to furnish the model; but this must be not a model obviously unresembling[3].

[1] Brown, *The Germ*, p.71.
[2] Hunt, *Pre-Raphaelitism*, vol.1, pp.264-76.
[3] Rossetti, « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal », p.274.

William Michael Rossetti met en valeur les affinités que l'artiste et son modèle doivent avoir pour contribuer au succès de l'œuvre. Les préraphaélites envisagent celle-ci à partir d'un lien entre représentation mimétique de la nature et passage vers l'imaginaire, le fantasme. C'est cet aspect paradoxal que discerne John Ruskin : « they will draw either what they see, or what they suppose might have been the actual facts of the scene they desire to represent »[1].

b. De figurante au rôle principal

Les premières séances de pose d'Elizabeth Siddal se déroulent à l'hiver 1849 – 1850. Walter Deverell lui attribue le rôle de Viola dans *Twelfth Night* (P.60 – fig.B.1.3). Survivante d'un naufrage qu'elle croit être la source de la perte de son frère jumeau, Viola se présente à la cour du duc Orsino en homme, sous le nom de Cesario. Ravi de se doter d'un page et confident qui peut intercéder en sa faveur auprès de la comtesse Olivia, dont il est amoureux sans espoir de retour, Orsino ne s'aperçoit pas que Viola / Cesario s'éprend de lui. C'est cet instant de l'intrigue que Deverell a choisi de dépeindre. Gabriel Rossetti incarne quant à lui Feste, le fou qui tente de divertir le duc. Cette expérience est pour le moins peu conventionnelle : Elizabeth Siddal interprète un personnage féminin connu pour son art du déguisement, et non des moindres, puisque Viola se travestit en homme pendant presque toute la pièce. À l'époque élisabéthaine, les personnages d'adolescentes du théâtre shakespearien sont d'ailleurs interprétés par des hommes. Ce sont les traits anguleux de Siddal qui sont dans un premier temps mis en valeur. À l'extrême gauche de la composition, elle se tient de profil, les cheveux attachés, dans une expression d'attente. Vêtue d'une cotte aux manches tombantes, elle dévoile ses jambes. William Michael Rossetti souligne cette indécence, qui renforcerait l'absence de vraisemblance de la toile : « The costume of the figure is too flimsily theatrical and we think the impolicy as well as the immodesty of her very short dress must have been overlooked by the painter »[2].

Pour Siddal, cette séance de pose est une étape importante, qui marque son accès au cercle préraphaélite. C'est aussi la période où elle reprend son rôle dans une gravure qui accompagne le poème « Viola and Olivia » de John Lucas Tupper, pour le dernier numéro de *The Germ*. Son caractère androgyne y est encore plus marqué : debout, elle soulève un voile à travers lequel l'observe Olivia, amoureuse de Cesario. Cette scène de proximité féminine chargée d'intensité met en abyme le thème de la dissimulation ; Cesario n'est pas celui que l'on croit, tandis

[1] Ruskin, *Works*, vol.12, p.322.
[2] Rossetti, *The Critic*, 1.7.1850.

qu'Olivia apparaît à moitié cachée (P.60 – fig.B.1.5). Une fois de plus, William Michael Rossetti insiste sur la maladresse de la composition : « The etching by Deverell, however defective in technique, claims more attention, as the Viola was drawn from Miss Elizabeth Eleanor Siddal (…) This face does not give much idea of her, and yet it is not like her in a way »[1].

Au cours de la saison suivante, Siddal est engagée par Hunt dans *A Converted British Family* (P.61 – fig.B.2.1). Placée au centre de la composition, elle personnifie la jeune saxonne qui soigne le prêtre. À la lisière entre les deux groupes de figures – païens et chrétiens – elle symbolise avec son bol d'eau et son éponge la vertu et la guérison. La pose n'est pourtant guère flatteuse. Les muscles de ses bras à moitié nus sont curieusement disproportionnés. Le reste de son corps disparaît sous une tunique en toile de jute et une longue jupe ample. La collaboration entre Siddal et Hunt est fructueuse. Elle retourne à Chelsea, dans l'atelier du peintre, occupé à la préparation de *The Light of the World* (P.62 – fig.B.2.2). Le Christ, qui figure au centre de la composition, arbore des boucles cuivrées, copiées d'après celles d'Elizabeth Siddal. En outre, elle assiste Hunt dans ses recherches iconographiques : « She called again to tell me that she had just seen a small print in a Catholic bookshop illustrating 'Behold, I stand at the door, and knock', which was exactly like my conception of the night effect »[2]. Elizabeth Siddal est tout sauf une muse passive : elle sait prouver son efficacité et son implication dans le processus créatif. Au regard de ses tentatives pour intégrer le monde des beaux-arts, peut-être a-t-elle vu en Hunt un éducateur potentiel, auprès de qui elle pourrait développer sa propre pratique.

Elizabeth Siddal se révèle rapidement être une modèle inestimable. Elle prend goût à cette activité, malgré les risques que cela comporte. À cette époque, elle partage encore son temps de travail entre la chapellerie et l'atelier. Les modèles sont généralement mobilisées une demi-journée (environ trois heures), avec des séances partagées entre des poses de cinquante minutes et des moments de relâche de quinze minutes. Elles sont payées 1 shilling de l'heure, et se font rembourser le transport. Il n'est pas rare qu'un artiste verse une avance sur honoraire lorsqu'une modèle connue se rend disponible à la demande[3]. Toutefois, il n'existe pas de traces de la rémunération d'Elizabeth Siddal. Appréciée pour son assiduité et sa bonne volonté, elle est capable de tenir des poses inconfortables durablement. Dans ce cas, il arrive que plusieurs artistes se relayent au cours d'une même séance. En 1852, Siddal pose agenouillée pour

[1] Rossetti, « Viola and Olivia », *The Germ*, p.25.
[2] Hunt, *Pre-Raphaelitism*, vol.1, p.307.
[3] Jan Marsh, « Pre-Raphaelite Models », *Pre-Raphaelite Sisters*, Londres, National Portrait Gallery, 2019, pp.18-9.

interpréter Élisabeth de Hongrie, la reine canonisée pour avoir renoncé à une vie de luxe, et s'être mise au service des pauvres. Successivement traité par Charles Allston Collins (1828 – 1873) et Gabriel Rossetti, le sujet montre la sainte dans une attitude de dévotion, en prière (P.63 – fig.B.2.3 et P.63 – fig.B.2.4).

Les préraphaélites s'inspirent de publications contemporaines qui regroupent des gravures ou fac-similés effectués, à partir des manuscrits médiévaux du treizième au quinzième siècle, en couleur. Les parutions de l'éditeur Charles Knight sont peu onéreuses[1], tandis que les ouvrages illustrés de Henry Shaw[2] et Noel Humphreys[3] reproduisent lettrage gothique et enluminures. Enfin, les *Costumes historiques* de Camille Bonnard leur fournit une documentation d'envergure[4]. Cet enseignement est mis en pratique dans la quête de vêtements adaptés pour leur modèle favorite. Lorsqu'elle incarne Sylvia, Elizabeth Siddal porte une robe brodée de satin, ses cheveux tressés de fil d'or sont attachés sous un diadème maintenu par un ruban autour du cou, ce qui n'est pas sans rappeler les chapeaux aux bords circulaires dans les caricatures de mode de *Punch*. Millais, quant à lui, fait part de son achat d'une robe vintage à l'épouse de son mécène (Thomas Combe) : « a really splendid lady's ancient dress – all flowered over in silver embroidery – and I am going to paint it for 'Ophelia'. You may imagine it is something rather good when I tell you it cost me, old and dirty as it is, four pounds »[5].

Les préraphaélites accordent à Elizabeth Siddal une autonomie croissante. D'abord fondue dans des compositions en frise, où elle s'éclipse dans le décor parmi d'autres figures (*Twelfth Night*, P.60 – fig.B.1.3 ; *A Converted British Family*, P.61 – fig.B.2.1), elle se démarque par des poses gauches et un physique quelconque. Puis, les personnages qu'elle incarne sont de plus en plus centraux, ou attirent le regard du spectateur (Sylvia, Béatrice), avant qu'elle ne devienne le seul sujet de l'œuvre. Même si elle est peu gracieuse, sa gestuelle expressive souligne la cohérence de la narration. Au service de ce renouveau de la peinture d'histoire, Elizabeth Siddal apparaît dans la dernière phase de réalisation de l'œuvre : à l'encontre de la pratique académique, les préraphaélites commencent par imaginer le paysage

[1] Charles Knight, *The Popular History of England: An Illustrated History of Society and Government from the Earliest Period to Our Times*, Londres, Bradbury and Evans, 1856 – 1862, 8 vols.
[2] Henry Shaw, *Dresses and Decorations from the Middle-Ages*, Londres, William Pickering, 2 vols, 1843.
[3] Noel Humphreys, *Illuminated Illustrations of Froissart, Selected from the MS in the British Museum*, Londres, W. Smith, 1844.
[4] Camille Bonnard, *Costumes des XIIIe, XIVe et XVe siècles, extraits des monuments les plus authentiques de peinture et de sculpture*, Paris, Henri Rittner, 1829.
[5] Millais, *Life and Letters*, vol.1, p.162. Le prix serait l'équivalent courant de £250.

de fond, ensuite les figures de premier plan. Durant l'été 1851, Millais commence l'exécution d'*Ophelia* (P.59 – fig.B.1.2) sur le motif, au bord de la rivière Hogsmill, avant de faire poser la modèle dans son atelier l'hiver suivant. C'est assurément ce tableau qui propulse Elizabeth Siddal sur le devant de la scène, même si la critique immédiate n'est guère élogieuse : « there must be something strangely perverse in an imagination which souses Ophelia in a weedy ditch, and robs the drowning struggle of that lovelorn maiden of all pathos and beauty »[1].

Les préraphaélites choisissent de suspendre l'instant de séduction ou de danger, pour condenser dans une image la tension de l'intrigue. Ainsi Sylvia est-elle sauvée de Proteus, qui s'apprêtait à abuser d'elle (« I'll force thee yield to my desire », P.61 – fig.B.1.5). Ils s'intéressent aux passages ou personnages qui ne sont pas forcément les plus emblématiques de la source initiale. *Ophelia* donne à voir un extrait qui se déroule hors champ, rapporté par le monologue de la Reine Gertrude : « down her weedy trophies and herself / Fell in the weeping brook (…) but long it could not be / Till that her garments, heavy with their drink / Pull'd the poor wretch from her melodious lay / To muddy death ». Avec Shakespeare et des sujets qui réhabilitent l'histoire anglo-saxonne, s'affirme une britannicité évidente. Ce choix orienté vers le patrimoine national est présent dès les débuts de la Confrérie : ses membres dressent une liste d'« Immortels », c'est-à-dire les figures historiques qu'ils vénèrent, pour former un fonds de références communes. Parmi les célébrités britanniques, on trouve quatre artistes (dont un sculpteur), mais surtout plus d'une quinzaine d'écrivains (dont cinq qui leur sont contemporains).

En ce sens, Elizabeth Siddal devient un canon de beauté résolument anglais, dans un contexte de questionnements sur le caractère national de la physionomie féminine à travers l'histoire. Sa chevelure apparaît telle une parure qui contraste avec la blancheur de sa peau. La représentation de cette modèle rousse permet aux préraphaélites de se distinguer de leurs confrères peintres, et d'enrichir leur gamme chromatique. En plus de leur esthétique médiévalisante, la présence de la femme rousse devient une marque de fabrique de leurs œuvres. C'est donc à partir des traits de Siddal qu'ils créent un archétype de femme idéale, intemporelle et rousse. Les ethnologues victoriens enquêtent alors sur plusieurs sortes de physionomies du temps des légendes arthuriennes. Ces théories pseudo-scientifiques conçoivent une « race » saxonne moralement et intellectuellement supérieure aux peuples celtes. Comme l'explique Mary Cowling, les victoriens distinguent trois catégories hiérarchisées, à savoir, les celtes, les

[1] « Exhibition of the Royal Academy (private view) », *The Times*, 1.5.1852, 21.104, p.8.

normans et les saxons[1]. Ces derniers sont considérés comme une race supérieure, et comme les dignes ancêtres des anglais issus des classes moyennes. On appréhende plus volontiers la pâleur et les yeux bleus comme anglo-saxons, tandis que le roux se perçoit comme un trait typiquement celtique. Mais certains anthropologues tels Luke Owen Pike et James Cowle Prichard affirment que les traits physiques et moraux des anglais proviennent des celtes, et non des saxons. De plus, ces auteurs pensent qu'il existe une filiation entre les peuples celtes et grecs : « There was considerable dispute about the physical characteristic of the Celt, some anthropologists arguing that he was tall, red-haired and blue-eyed (as Tacitus and others had described him), rather than short and dark. »[2].

En matière picturale, les représentations codifiées à l'extrême d'Elisabeth I^{ère} ont contribué à rendre ces caractéristiques physiques plus familières en Grande-Bretagne. Destinées à orchestrer son culte de Reine Vierge, ces images montrent une crinière orangée et un masque blanc. George Romney (1734 – 1802) est l'un des premiers peintres anglais à représenter en nombre des portraits individualisés de femmes rousses, qui sont un réceptacle de fantasmes et deviennent une sorte de signature. La modèle favorite de Romney, Emma Hamilton, pose en tant que figure mythologique ou biblique, ou pour des portraits, de 1782 à 1791. Les nombreux tableaux – plus d'une soixantaine – où elle apparaît témoignent de l'inspiration fertile qu'elle a suscité. Selon Christine Riding, Emma Hamilton incarne un savant alliage entre une beauté typiquement britannique et l'idéal néoclassique si en vogue à l'époque géorgienne : « Emma's oval face, with her large eyes, straight nose and perfectly shaped lips, framed by luscious auburn hair, not only confirmed eighteenth-century notions of female beauty but, along with her above-average height and statuesque physique, embodied the classical ideal in contemporary form »[3]. Romney a ainsi participé à la diffusion de l'image de sa muse, la « Divine Emma », comme célébrité. Ces portraits sont influencés par le parcours d'Emma Hamilton, notamment son lien avec le milieu théâtral de Covent Garden, et serviront en retour à Hamilton pour créer ses « attitudes » : un spectacle fait de poses multiples qui évoquent une riche palette d'émotions.

---

[1] Mary Cowling, *The Artist as Anthropologist: The Representation of Type and Character in Victorian Art*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1989, pp.124-37. Même si les Saxons et leurs origines germaniques étaient généralement associés aux classes supérieures et aux valeurs puritaines, ces représentations n'étaient en aucun cas uniformes. Le médiévisme entretenu par la Confrérie Préraphaélite correspond au regain d'intérêt pour le folklore local et le patrimoine celte.

[2] *Ibid.*, p.124.

[3] Christine Riding, « Romney's Muse: A Creative Partnership in Portraiture », *Emma Hamilton: Seduction and Celebrity*, dirs. Quintin Colville et Kate Williams, Londres, Thames and Hudson, 2016, p.70.

En d'autres termes, les modèles qui sont le plus en vogue s'exécutent à la manière de comédiennes sur scène[1].

c. Beata Beatrix

Il semble qu'à partir de 1852, Elizabeth Siddal fasse naître une certaine rivalité chez ses collègues. Gabriel Rossetti, qui l'a probablement rencontrée pendant la réalisation de *Twelfth Night* (P.60 – fig.B.1.3), exprime sa volonté de la réserver à son usage exclusif. En novembre, lorsque son ami Charles Collins lui demande si elle peut poser pour lui, il réplique sèchement qu'elle n'est pas disponible[2]. Déterminer la date à laquelle Siddal commence à poser pour Rossetti est moins aisé. À cette période, le peintre utilise l'atelier de Red Lion Square de Deverell. Son frère fait remonter cet événement à la création de *Rossovestita* (P.74 – fig.B.5.1), prévue pour le salon de la National Institution au printemps 1850. Pourtant, la forme ronde du visage de l'aquarelle s'écarte assez des traits anguleux de Siddal : « this is not greatly like Lizzie » affirme William Michael Rossetti[3]. L'étape décisive, dans la transformation d'Elizabeth Siddal en icône rossettienne, est la série d'esquisses préparatoires à l'aquarelle *The Return of Tibullus to Delia* (P.66 – fig.B.3.2). La représentation du modèle est beaucoup plus sensuelle qu'auparavant, impression renforcée par la mèche de cheveux dans sa bouche, parfois enroulée autour de son doigt. Ce type de pose deviendra un leitmotiv de la deuxième génération préraphaélite, notamment chez Frederick Sandys (1829 – 1804).

La source employée est évocatrice : il s'agit de l'adulation du poète latin Tibulle pour son premier amour, Délia, qu'il mentionne à de nombreuses reprises dans ses élégies, surtout dans le livre I. Elle y est tour à tour présentée comme célibataire, mariée, ou sous l'égide d'un tuteur. En fait, la relation entre le poète et sa muse est clandestine. Tibulle y met fin en découvrant que Délia multiplie les conquêtes. Puisqu'il existe peu d'informations sur l'écrivain, ce que l'on sait de Délia est à considérer avec précaution. L'intérêt de Rossetti pour cette littérature ne relève pas du hasard : elle met en scène une figure féminine adorée et sublimée, dont la réalité historique est ambiguë. La série des *Delia* (P.66 – fig.B.3.2 et P.66 – fig.B.3.3) préfigure la composition de *Beata Beatrix* (P.67 – fig.B.3.4) : l'héroïne est montrée de trois quarts, les yeux

[1] Voir Quintin Colville, *Emma Hamilton: Seduction and Celebrity*, p.19 : « Although Emma did not work as an actress, her modelling for Romney, her singing and her famous Attitudes certainly identified her as a performer who moved far beyond the realm of private 'accomplishment' ».
[2] Incident relaté par Millais à Hunt dans une lettre du 4.11.1852, cité par Diana Holman Hunt, *My Grandfather, His Wives and Loves*, Londres, Hamish Hamilton, 1969, p.92.
[3] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, p.173.

clos comme si elle était en transe pour accéder à un monde qui existerait en dehors des limites de l'œuvre. Le modelé des paupières, l'arc de Cupidon, la démarcation du visage et du cou, esquissés au moyen de traits de crayon plus appuyés, rend le dessin particulièrement charnel.

D'ailleurs, Rossetti assigne très tôt le rôle de la Béatrice de Dante à Elizabeth Siddal. Béatrice Portinari apparaît dans la *Vie nouvelle* lorsqu'elle a neuf ans et Dante Alighieri dix, au cours d'une fête qui célèbre le printemps. Il la revoit neuf ans plus tard ; ils échangent quelques mots : cette rencontre est si intense que le poète en tombe malade. Une fois guéri, il l'aperçoit à une cérémonie religieuse, mais celle-ci ne peut pas le voir. Les quelques autres entrevues sont troublées par l'émotion de Dante. La jeune fille finira par mourir à l'âge de vingt-cinq ans. Les rencontres ont été brèves. Dans l'esprit du poète, le souvenir de Béatrice se construit comme l'objet d'un amour impossible et fantasmé. C'est précisément ce qui habite Rossetti, plutôt qu'une transcription rigoureusement fidèle : *Beatrice Denying Her Salutation to Dante* (P.65 – fig.B.3.1) s'inspire très librement du texte, en accentuant la distance que l'héroïne désire imposer au poète. La datation des aquarelles du début des années 1850 sur le thème est incertaine, mais Elizabeth Siddal se prête très tôt au type médiéval de cette dame sans merci.

Le motif de l'amour courtois forme la trame des images d'Elizabeth Siddal, qui incarne jusqu'à sa mort la quasi-totalité de l'esthétique rossettienne. Elle est représentée en gente damoiselle qui suscite à la fois passion et désespoir. Rossetti insiste sur les détails anatomiques du corps féminin comme point focal de l'œuvre : cheveux, yeux, lèvres, mains. L'érotisme des scènes où les couples s'enlacent et les corps se confondent est tout aussi saisissant. Paolo et Francesca de la *Divine Comédie* personnifient l'idylle malheureuse par excellence, dont l'issue ne peut être que l'union dans la mort (P.68 – fig.B.3.7). Le triptyque de Rossetti, tiré du chant V, se lit comme une séquence : la relation adultère, l'intermède narratif avec Dante et Virgile et enfin les retrouvailles au deuxième cercle des Enfers, réservé aux pécheurs victimes de leurs pulsions. Le baiser, les mains jointes et le rapprochement des visages guident le regard du spectateur. Le dernier panneau dépeint le couple qui flotte dans un espace indéterminé. Ce fonds est décoré par des symboles à la manière d'une tapisserie.

Indépendamment des sujets influencés par Dante, Elizabeth Siddal est dépeinte dans une série d'aquarelles d'inspiration médiévalisante, sans référence littéraire précise, qui insistent sur l'ornementation. La fascination de Rossetti pour les doubles et contraires se traduit dans la symétrie de *The Blue Closet* (P.71 – fig.B.4.2). L'aquarelle procure une impression d'harmonie grâce aux instruments musicaux et à la disposition de nuances colorées. Les figures vêtues de tissus lâches, aux poses alanguies, indiquent un monde féminin, merveilleux, dont la puissance provient de pouvoirs insondables. L'espace pictural davantage comprimé de *The Tune of the*

Seven Towers (P.70 – fig.B.4.1) communique une atmosphère mélancolique. Au centre de la composition, Elizabeth Siddal porte un costume médiéval tardif : hennin tronqué, longue robe rouge agrémentée de coudières. Il n'y a pas de contact physique entre elle et son amant : les deux personnages semblent isolés, malgré le page en arrière-plan qui dépose une branche d'oranger, signe d'amour éternel, sur le lit nuptial.

Saintes, anges, princesses et séductrices : l'image d'Elizabeth Siddal se décline sur tout un panel d'œuvres – plus d'une centaine – dont certaines restent à localiser (deux des esquisses de Délia sont par exemple perdues). Mais la majorité d'entre elles relève du portrait intimiste. Même si ces dessins servent par la suite à des sujets narratifs en couleur, ils manifestent plus d'individualité. Cette quête introspective conduit Rossetti à scruter sa partenaire dans ses moindres faits et gestes. Pour Ford Madox Brown, cela tourne à une obsession qui détourne le peintre de ses commandes, sans pour autant ne rien ôter à leur valeur :

> Drawing wonderful and lovely 'Guggums' one after another each one a fresh charm and each one stamped with immortality, and his picture never advancing[1].

> he showed me a drawer full of 'Guggums', God knows how many, but not bad work I should say for the six years he has known her. It is like a monomania with him. Many of them are matchless in beauty however and one day will be worth large sums[2].

Réalisés au crayon ou à l'encre, les dessins de Rossetti au contour net croquent Siddal selon des points de vue variés : études de têtes (P.82 – fig.B.7.1 et P.83 – fig.7.2), en pieds (P.87 – fig.B.8.3 à P.88 – fig.B.8.4), à mi-corps (P.84 – fig.B.7.5). Elle y apparaît de trois-quarts (P.83 – fig.B.7.3), de profil (P.84 – fig.B.7.6) ou de face (P.83 – fig.B.7.4), couchée (P.90 – fig.B.8.7), assise (P.89 – fig.B.8.5), agenouillée (P.89 – fig.B.8.6) ou debout (P.88 – fig.B.8.4). Les yeux baissés ou perdus dans le vague, elle regarde rarement le spectateur. Ce sont les dessins où Rossetti met le mieux en valeur les contrastes d'ombre et de lumière, afin de révéler le modelé des formes anguleuses de Siddal et d'unifier la composition. Rossetti saisit Siddal dans ses activités quotidiennes : endormie (P.90 – fig.B.8.8), près du feu (P.86 – fig.B.8.2), se coiffant (P.86 – fig.B.8.1), lisant (P.89 –fig.B.8.5), jouant de la musique (P.89 – fig.B.8.6), mais aussi à sa pratique artistique. Plusieurs esquisses montrent ainsi Siddal (P.77 à 81) en train de dessiner ou de peindre, à son chevalet (P.77 – fig.B.6.1 ; P.80 – fig.B.6.6). Elle emploie l'appui-main sur certaines d'entre elles (P.79 – fig.B.6.3 ; P.81 – fig.B.6.7 et fig.B.6.8) : cette baguette de bois à l'extrémité recouverte de tissu donne aux peintres la possibilité d'exécuter les détails d'un tableau avec plus de précision. La présence de cet outil nous amène à nous interroger sur

[1] Brown, *Diary*, p.101.
[2] *Ibid.*, p.148.

la seule huile connue de Siddal, son autoportrait. D'autres peintures de chevalet auraient pu être perdues ou détruites, ainsi que le suggère cette lettre destinée à William Allingham : « She has begun an oil picture from that woodblock subject, though a great deal altered »[1]. Dans l'ébauche à l'encre de Birmingham, Rossetti inverse les rôles traditionnellement genrés de l'artiste et de la muse (P.77 – fig.B.6.1) : cette fois-ci elle dessine et lui pose pour elle. L'attitude de Siddal, penchée vers son partenaire qu'elle observe avec attention, traduit sa détermination. Son dessin repose sur le dos de la chaise. Rossetti se soumet à l'exercice avec nonchalance. Deux esquisses de cette même période soulignent avec humour l'importance de la pratique artistique dans la relation du couple. *Miss Siddal Hiding a Drawing and Rossetti Finding it* (P.78 – fig.B.6.2) peut se lire comme une séquence. Le premier dessin montre Siddal, qui dissimule un tableau derrière un amas de toiles. En haut à droite de la composition, se trouve un œil disproportionné qui pourrait être celui de Siddal, mais aussi, de façon métaphorique, celui de Rossetti ou du spectateur qui prend part à la narration. Dans le dessin de droite, Rossetti se représente dans l'atelier jonché de factures impayées. Il vient de trouver l'œuvre de sa compagne. Les inscriptions du peintre (« Guggums sold ») révèlent la situation financière du couple et une utilisation pour le moins opportuniste de l'œuvre siddalienne, qui devient une marchandise salutaire. Toute cette série de portraits que la littérature critique a peu examinés, et ces dessins à la plume en particulier, suggèrent un rapport à la fois égalitaire et concurrentiel à la création au sein du couple. Elizabeth Siddal est la seule femme du cercle rossettien à être représentée dans une telle diversité de tâches, et surtout en qualité de créatrice absorbée dans son travail. Toutefois, elle y apparaît élégamment vêtue, et non avec une blouse qui la protégerait d'éclaboussures de peinture ou de traces de fusain. Il faut donc avoir à l'esprit que ces images relèvent bien d'une mise en scène.

d. Muse rossettienne : entre fantasme et réalité

À l'inverse, les autres modèles sont volontiers cantonnées à des fonctions plus univoques. Les deux « phases » de création rossettienne ont souvent été interprétées en termes d'oppositions. Influencées par l'œuvre des primitifs italiens, les aquarelles des années 1850 se distingueraient par un usage prévalent de la ligne et de la référence littéraire. L'évolution du style de Rossetti se traduirait ensuite par un rejet de la narration et un emploi sensuel de la

[1] Fredeman, *Formative Years*, lettre à Allingham, 18.12.1856. Rossetti fait allusion à *Clerk Saunders*.

couleur, inspiré par l'école vénitienne[1]. Il est clair qu'à partir de 1859, Rossetti reprend l'huile, technique qu'il avait délaissée depuis l'échec public de *Ecce Ancilla Domini!* (P.102 – fig.C.2.2). Tirée du *Décaméron* de Boccace (1313 – 1375), *Bocca Baciata* (P.115 – fig.C.3.10) transpose l'histoire de la princesse Alatiel qui, en dépit de ses rapports charnels avec huit amants, se fait passer pour vierge afin d'épouser le roi de Garbe. Cette toile est la première d'une série de beautés en buste qui emplit presque toute la largeur du cadre. Elle dépeint Fanny Cornforth, qui avait déjà posé pour *Found!* (P.106 – fig.C.2.7) quelques années plus tôt. De même, Rossetti fait référence à d'autres poètes italiens du Moyen-Âge pour des compositions où il attribue à Cornforth des rôles de courtisanes. Il fait usage du format moyen, de tons chauds, d'objets symboliques (fleurs, bijoux) et de lignes sinueuses, en particulier dans la transcription de la chevelure. Hunt méprise ce changement de facture, qualifiée en ces termes : « gross sensuality of a revolting kind »[2]. Lors de son emménagement à Cheyne Walk, Fanny Cornforth devient la logeuse et exécutrice de Rossetti, chargée de vendre ses tableaux et de maintenir de bonnes relations avec les commanditaires. Ce tournant de 1859 sur le plan stylistique – probablement motivé par des raisons économiques – est régulièrement interprété sous l'angle de la liaison entre l'artiste et sa modèle, alors que les débuts de celle-ci ne sont pas avérés à cette époque.

À la pratique de l'huile correspondraient les représentations de muses voluptueuses, alors que l'aquarelle serait réservée à celles qui entraînent une passion d'ordre intellectuel. Or le conflit entre l'amour idéalisé et le plaisir des sens, motif déjà présent dans les images où figure Siddal, est au cœur de la production écrite et peinte des années 1860 à 1870. Rossetti réutilise ses poèmes pour les transposer sur la toile. *Lady Lilith* (P.116 – fig.C.3.12) illustre le sonnet « Body's Beauty » qui met en scène le parangon de la séductrice : la femme-serpent, première épouse d'Adam. L'aquarelle de départ (1866) montre Fanny Cornforth, mais le visage est modifié en 1872 pour laisser place à celui d'Alexa Wilding, selon le désir de l'acquéreur, Frederick Layland (1831 – 1892). C'est aussi Alexa Wilding qui pose pour le pendant de l'œuvre sur le thème de l'amour spirituel, entrepris simultanément : *Sibylla Palmifera* (P.116 – fig.C.3.13), illustration de « Soul's Beauty ».

[1] On ne saurait adhérer à cette vision quelque peu simpliste de la carrière du peintre, qui continue de puiser son inspiration dans la poésie italienne et dans la sienne. Ce dialogue texte-image est présent jusqu'à sa mort. Le dessin demeure pour Rossetti la base de toute exécution et peut donner lieu à des œuvres achevées, ainsi qu'en témoignent les croquis qui refont surface en continu sur le marché de l'art.

[2] Lettre à Thomas Combe, 31.5.1860.

Dans la littérature préraphaélite, la rencontre avec les modèles, souvent relayée par un seul auteur, a une dimension fabuleuse. En ce qui concerne Alexa Wilding, fille de bouchers aspirant à une carrière d'actrice, sa présence est attestée par William Michael Rossetti, et corroborée par le journal de George Price Boyce[1]. Si Gabriel Rossetti se plaint du manque de conversation et d'humour de Wilding, elle est très appréciée de son entourage, y compris de sa famille[2]. L'artiste s'aperçoit alors de sa valeur sur le plan commercial et l'emploie de façon régulière pour des figures allégoriques aux titres italiens, qui évoquent l'harmonie musicale. Enfin, ces années se distinguent par l'inspiration féconde que lui procure Jane Morris, représentée en déesse, en héroïne de la mythologie, en pécheresse. Elle est également photographiée maintes fois à la demande du peintre. Rossetti associe à Jane Morris : une palette de teintes froides, le grand format, des membres très développés et des traits de plus en plus schématisés – voire masculins – si bien qu'elle devient presque méconnaissable dans les derniers tableaux (*Astarte Syriaca*, P.117 – fig.C.3.14).

C/ Émergence d'une artiste

a. Formation

La notice nécrologique de Sheffield (voir p.41) met en lumière une pratique artistique qui préexiste à la rencontre avec Hunt, Millais et Rossetti. C'est grâce aux esquisses qu'Elizabeth Siddal montre à M. Deverell Senior, Secrétaire adjoint de la London Government School of Design, qu'elle fait connaissance avec son fils, Walter. Quasiment autodidacte et dépourvue d'un espace de travail, elle n'est pas originaire d'une famille d'artistes qui pourrait la soutenir moralement et financièrement. Elle intègre le cercle préraphaélite pour explorer les possibilités d'un domaine peu accessible aux femmes. Davantage un moyen qu'une finalité, l'activité de modèle lui procure un contact privilégié avec l'atelier et les relations dont elle a besoin pour poursuivre sa pratique artistique au niveau professionnel. Par conséquent, ce choix de carrière est assez atypique pour une femme de sa condition. Il reflète sa volonté dans un contexte où la production picturale féminine est reléguée à l'amateurisme.

[1] Voir Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, p.242 et Virginia Surtees, éd. *The Diaries of George Price Boyce*, Norfolk, Real World, 1980, p.104.
[2] Fredeman, « Appendix 3: Monna Innominata: Alexa Wilding », *The Last Decade 1873 – 1882*, vol.1, p.624.

Elizabeth Siddal éduque son regard au gré des artistes et galeries qu'elle fréquente. Rossetti affirme ainsi l'emmener à une exposition de photographie début 1853[1]. Elle consulte les enluminures du British Museum, dont celles du *Roman de la Rose*, pour la création des costumes de ses figures. Elle peut admirer à loisir la collection de retables de Ruskin : « she might be able to (…) look at a missal or two, and she shall have the run of the house; and if you think she would like an Albert Dürer or a photograph for her own room, merely tell me »[2]. Lors de son séjour à Oxford, Elizabeth Siddal rencontre des universitaires qui lui donnent la possibilité de se rendre à la Bodleian Library, où sont conservés de nombreux ouvrages et manuscrits anciens : « Warden of New College (…) showed her all the finest manuscripts in the Bodleian Library and paid her all manner of attentions; winding up by an invitation (…) which consisted in showing her a black beetle painted by Albert Dürer »[3]. En 1857, alors qu'elle perfectionne sa formation à Sheffield, elle part en train avec ses camarades de classe pour aller voir la Manchester Art Treasures Exhibition, fait confirmé par Charles Green, un artiste de la région :

> The special tickets I remember well. Young Mitchell selected several pupils, teachers and art students to assist in the distribution of these, I being one. He gave each official a white rosette to wear on the morning of the excursion, our duty being to see that all were comfortably seated going and coming. Miss E.E. Siddal was one of the party[4]

À cette manifestation sont rassemblés plusieurs tableaux de ses collègues préraphaélites, aux côtés de ceux de Hogarth, de Gainsborough et de Turner. Ils sont censés refléter l'excellence de l'école britannique face aux pavillons qui accueillent des chefs-d'œuvre italiens et flamands (Raphaël, Michel-Ange, le Titien, Rubens, Rembrandt). Après son mariage, les déplacements d'Elizabeth Siddal sont certes contraints par sa santé fragile, mais elle continue de fréquenter le Salon et de porter un intérêt à l'actualité culturelle : « Today is the last day of the Academy, and we are still uncertain this morning whether it will be wise for her to go » ; « Lizzie and I will be going one day very soon to the R.A. »[5].

S'il semble que Siddal pose gratuitement pour Rossetti, elle peut profiter de l'atelier de Chatham Place pour emprunter son matériel : support (papier, toiles) et outils (crayons, fusain, craies, encres et plumes, pinceaux, brosses et boîtes de peinture). L'enseignement qu'elle reçoit

---

[1] Doughty et Wahl, *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, lettre à Ford Madox Brown, 29.1.1853.
[2] Ruskin, *Works*, vol.36 lettre à Dante Gabriel Rossetti de mai 1855, p.201.
[3] Fredeman, *Formative Years*, lettre à Frances Rossetti, 1.7.1855.
[4] Fonds d'archives de la bibliothèque de Sheffield, lettre d'août 1911 de Charles Green.
[5] Fredeman, *Formative Years*, lettres à William Allingham et Sophia Dalrymple, 31.7.1860 et 21.5.1861.

est quelque peu inhabituel. Persuadé que tout artiste en devenir doté d'imagination est capable de peindre, Rossetti n'apprécie guère l'instruction scolaire telle qu'il l'a reçue à la Royal Academy : « He gave her some instruction; but of systematic training of the ordinary kind she appeared to me to have scarcely any »[1]. Son élève n'étudie ni l'anatomie, ni la perspective ou le clair-obscur. Elle ne copie pas d'après moulage ou d'après les œuvres des maîtres. Rossetti ne lui impose aucun exercice technique, lui-même ayant fait preuve de peu de discipline avec Ford Madox Brown quand il s'agissait de copier fioles et bouteilles[2]. Il préfère qu'elle laisse libre cours à sa créativité pour laisser s'exprimer son originalité. Dès janvier 1853, Elizabeth Siddal est en bonne voie : sa première peinture, *We are Seven*, est presque terminée[3]. Les échanges épistolaires de Rossetti et Brown sont bénéfiques à l'étudiante, car ce dernier avait ouvert un atelier pour femmes et commencé à enseigner le dessin à ses filles, Lucy et Cathy. Brown prodigue à Siddal de précieux conseils, notamment pour l'élaboration de son autoportrait (P.9 – fig.A.5.1) : « She has followed your suggestion about her portrait and done several things which improve greatly »[4]. La proximité qui s'établit entre les deux artistes permet à Brown d'accompagner Siddal pour acheter son propre matériel chez le marchand de couleurs de référence : « Would you have leisure to go some day with Guggum to Robertson's, and superintend the purchase of oil-colours and all needfuls for her (…) for oil colours they are the only eligible demons »[5].

Au printemps 1855, c'est Ruskin qui prend le relais, parrainage qui ne se déroule pas sans accrocs. Ses suggestions sont parfois fantaisistes et révèlent son obstination à vouloir contrôler les conditions de travail de son élève : « if you ever try to do anything particularly well to please me or any one else, *you are sure to fail*. Nothing is ever done well but what is done easily ». Le mécène lui demande d'adopter une posture qui la mette à l'aise : « You must never draw but at an easel so placed that you need not stoop. You ought to have a little one to screw to your chair ». Conformément à ses théories sur le dessin, Ruskin incite Siddal à travailler en couleurs dès la préparation de l'esquisse : « I do not care whether they be separate drawings or illuminations, but try always to sketch with colour rather than with pencil only (…) The slight blot of blue and green is pleasanter to me than a month's work with chalk or ink »[6]. En revanche, il préconise d'attendre longtemps avant de débuter la peinture à l'huile, technique qu'elle

[1] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, p.175.
[2] *Ibid.*, p.121.
[3] Rossetti, « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal », p.277.
[4] Fredeman, *Formative Years*, lettre à Brown, 3.1.1854.
[5] *Ibid.*, 13.4.1855.
[6] Ruskin, *Works*, vol.36, lettre à Miss Elizabeth E. Siddal de mai 1855, p.203.

maîtrise pourtant déjà : « by that time you may have gained strength enough to do a little water-colour drawing, and next year to begin the oil »[1].

Les cours de la Sheffield School of Art qu'Elizabeth Siddal suit en 1857 sont plus approfondis et méthodiques. Sa fréquentation assidue de l'établissement dirigé par Young Mitchell (ancien élève de Ingres à Paris) est attestée par le témoignage d'un correspondant du *Sheffield Telegraph*. Mitchell encourage ses étudiants à utiliser ses équipements pour développer leurs compétences. « A.S. » déclare avoir été l'une des camarades de classe de Siddal : « She attended the School regularly and worked in the Figure Room. She remained after class hours (…) I met with her and we talked sometimes, or if Mr Young Mitchell, our headmaster, joined us, I listened to them »[2]. Elizabeth Siddal étudie les règles de composition : contour et volume, ombre et lumière, d'après objets et copies d'estampes. Cet enseignement est également centré sur la nature morte, le paysage et la couleur (à l'huile ou à l'aquarelle). Enfin, des leçons d'anatomie sont proposées à partir de modèles drapés et de plâtres.

Le début de l'activité écrite d'Elizabeth Siddal est moins facile à dater. Riche en romancières et poétesses célèbres, l'ère victorienne favorise le mythe du don d'écriture comme un talent inné, qui ne s'apprend pas, à l'opposé des prérequis nécessaires au métier d'artiste-peintre. Une autrice comme Christina Rossetti grandit cependant dans un environnement privilégié, elle est encouragée par son père et ses frères, eux aussi auteurs, et peut profiter de leurs relations. Elizabeth Siddal, quant à elle, se nourrit de la production de ces écrivains qu'elle connaît, ou de ceux des générations précédentes. Au contact des Rossetti, de ses amis et d'artistes, cette avide lectrice se constitue une bibliothèque composée de ses références favorites : « Ruskin has sent Guggum a spendidly bound copy of all Wordsworth's works »[3]. Le reste de son apprentissage littéraire prend forme à travers son goût pour le folklore britannique (contes, chants et ballades de tradition majoritairement orale). Elle fait d'ailleurs l'acquisition d'un volume des *Minstrelsy of the Scottish Border*, dont les légendes sont regroupées dans plusieurs recueils par Walter Scott à partir de 1802. Les rares dates de ses poèmes demeurent incertaines, et la plupart des titres furent ajoutés de façon posthume par les frères Rossetti. « A longing year » (p.508) est toutefois rédigé sur le brouillon d'une lettre destinée à Emma Madox Brown, en septembre 1855.

[1] *Ibid.*, lettre à Miss E.E. Siddal de mai 1855, p.204.
[2] A.S. au *Sheffied Telegraph*, 3.8.1911.
[3] Fredeman, *Formative Years*, lettre à Frances Lavinia Rossetti, 17.9.1855.

b. Parcours et ambitions

Pour les artistes, être vu auprès du public et des acheteurs est décisif. Il existe deux temps forts du calendrier dictés par les instances officielles : la saison hivernale et une période qui s'étend d'avril à juillet. Néanmoins, Elizabeth Siddal ne peut assurer sa promotion qu'en présence d'un intermédiaire. C'est Gabriel Rossetti qui s'en charge, malgré sa volonté de s'éloigner des réseaux institutionnels depuis son refus d'exposer en 1850. Il est vrai que le peintre n'admettait qu'un nombre réduit d'amateurs dans son atelier, cultivant son attitude de marginal. À plusieurs reprises, il est question de montrer les œuvres d'Elizabeth Siddal en public. Ces projets n'aboutissent pas. Elizabeth Siddal exprime ses inquiétudes quant au lancement de sa carrière, ainsi qu'un souci de régulariser sa situation matrimoniale. Ces considérations paraissent la préoccuper lorsqu'elle part en convalescence pour Hastings. Elle s'effraie des conséquences que la maladie pourrait avoir sur sa pratique : « She wishes that something could be done by her to make a beginning and set her mind a little at ease about the pursuit of art (…) how many without one tithe of her greatness of spirit have granted them abundant health »[1]. Au printemps 1854, Rossetti souhaite donc tirer parti de la visite de Ruskin dans l'atelier pour lui montrer l'avancement des travaux de son étudiante : « I mean to show her productions to Ruskin, who was here again » ; « I have told Ruskin of my pupil and he yearneth »[2].

L'année suivante, Rossetti établit les termes de la vente. La transaction n'est pas totalement désintéressée, puisqu'il compte bien se servir de cette relation pour son propre compte : « He is likely to be of great use to me personnally (for the use of her is also use to me) and I am doing one or two drawings for him »[3]. Rossetti se révèle être un piètre homme d'affaire, proposant un montant inférieur à la qualité des croquis éxécutés par Siddal : « He asked me to name a price for them, after asking and learning that they were for sale, and I (…) named a very low price, £25, which he declared to be too low *even* for a low price, and increased it to £30 ». En outre, Rossetti inclut dans le lot un dessin prévu pour William Allingham, *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.A.7.1) : « Miss Siddal reminded me *after the sale of the design*, which was my doing and quite unexpected, that we owe you a compensation, as one of them, the two nigger girls playing to the lovers, belonged to you »[4]. Dans une lettre à Brown, Rossetti

[1] *Ibid.*, lettre à Allingham, 23.7.1854.
[2] *Ibid.*, lettres à Brown et à Allingham d'avril 1854, p.339.
[3] *Ibid.*, lettre à sa tante, Charlotte Polidori, 3.5.1855.
[4] *Ibid.*, lettre à Allingham, 17.3.1855. Siddal exécutera une autre version du sujet. Voir P.11 – fig.A.7.2.

commente en détail les deux types de subventions que le critique d'art leur propose. Le couple n'est pas d'accord sur les conditions du contrat. Ayant probablement repéré dans la première hypothèse une source de revenus et de promotion plus importante, si ce n'est une possibilité de travailler à son rythme, Siddal préfèrerait obtenir son indemnité au fil de sa production, et non chaque année, ainsi qu'il le sera décidé ensuite :

> You will be glad to hear that Ruskin called on me yesterday to propose two plans for her: – one, that he should take whatever she did henceforward and pay for them one by one; – the other, that he should settle on her £150 a year forthwith, and that then she should send him all she did – he to sell them at a higher price if possible to her advantage, and if not, to keep them himself at the above yearly rate. I think myself the second plan the best, considering that there may be goodish intervals when she cannot work and might run short of money: but she to whom I spoke of it yesterday evening, does not seem to like so much obligations and inclines to the first plan. However, she will be sternly coerced if necessary[1].

Malgré les encouragements à propos de la progression d'Elizabeth Siddal, le projet de Ruskin de faire encadrer ou relier ses dessins ne sera jamais mis à exécution : « I always intended to mount in frame Ida's drawings, but only proceeded so far as to cut off the edges of thin mounts which I didn't like (…) but time has always failed me »[2]. Le critique estime que son apprentissage est inachevé. Il limite la diffusion de ses œuvres sur le marché de l'art, en dépit l'intérêt que lui porte la collectionneuse Ellen Heaton : « There's no hurry as she doesn't work *well* enough yet, and Rossetti and I will take care of her till she does ». Dans cette même lettre, il ajoute qu'une commande s'apparenterait à un acte de compassion, et non à une motivation d'ordre purement esthétique[3]. Quoi qu'il en soit, Elizabeth Siddal rompt son contrat en 1857. Le regret qu'exprime Ruskin consécutivement à la fin de leur collaboration dénote une conception paternaliste du mécénat : « The only feeling I have about the matter is of some shame at having allowed the arrangement between us to end (…) the chief pleasure I could have about it would be her simply accepting it as she would have accepted a glass of water »[4].

L'appui de Ruskin et de Rossetti permet toutefois à Siddal de s'insérer dans des réseaux artistiques et littéraires. En janvier 1855, l'éditeur Edward Moxon (1801 – 1858) se présente à l'atelier de Chatham Place. Il cherche des dessinateurs pour illustrer un recueil de poèmes de Tennyson et les faire graver. Même s'il requiert la participation de la triade d'origine de la Confrérie Préraphaélite, son choix porte sur des artistes célèbres de l'époque, connus pour leurs

---

[1] *Ibid.*, lettre à Brown, 13.4.1855.
[2] Ruskin, *Works*, vol.36, lettre à Rossetti de 1856, p.236.
[3] ---, *Sublime and Instructive,* p.158.
[4] ---, *Works*, vol.36, lettre à Gabriel Rossetti de juin 1857, p.262.

sujets historiques : « The other day Moxon called on me wanting me to do some of the blocks (…) The artists already engaged are Millais, Hunt, Landseer, Stanfield, Maclise, Cresswick, Mulready and Horsley ». Rossetti désapprouve cette décision : « The right names would have been Millais, Hunt, Madox Brown, Hughes, a certain lady artist and myself. NO OTHERS »[1]. Le peintre marque sa volonté d'associer ses propres relations au projet, en particulier Siddal, bien qu'elle ne soit pas nommée directement. Il finit par obtenir gain de cause en faisant la promotion de son étudiante, dont le talent est soutenu par Ruskin, auprès du couple Tennyson. Emily Tennyson (1813 – 1896) exprime un enthousiasme manifeste pour les productions de la créatrice :

> I wrote about it to Woolner who has been staying for a week or two with the Tennysons, and they, hearing that several of Miss Siddal's designs were from Tennyson and being told about Ruskin etc wish her exceedingly to join in the illustrated edition and Mrs T. wrote immediately to Moxon about it, declaring that he had rather pay for Miss S.'s designs herself than not have them in the book[2]

Mais, peut-être parce qu'elle était moins connue que ses collègues masculins, Siddal ne fera pas partie de cette entreprise. Toutefois, au cours de sa carrière, Siddal est impliquée dans plusieurs projets collaboratifs. Dès 1854, Rossetti la met en contact avec William Allingham. Une admiration mutuelle anime la créatrice et son ami poète. La coopération entre Siddal et Allingham est féconde. Ils partagent le même goût des ballades médiévales et des chants traditionnels anglo-saxons. Il est alors question de travailler conjointement au recueil que William Allingham est en train d'élaborer pour la maison d'éditions Routledge : « she and I are going to illustrate the old Scottish ballads which Allingham is editing for Routledge »[3].

En 1857, Elizabeth Siddal est la seule femme qui participe à la toute première exposition préraphaélite du 4 Russell Place, parmi ses collègues masculins : Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, William Holman Hunt, Ford Madox Brown, Arthur Hughes, Charles Allston Collins, George Price Boyce et d'autres peintres qui gravitent autour du mouvement comme Thomas Seddon (1821 – 1856), William Lindsay Windus (1822 – 1907), Robert Braithwaite Martineau (1826 – 1869), John William Inchbold (1830 – 1888) et John Brett (1831 – 1902). Organisé par Brown et de riches industriels du nord de l'Angleterre qui peuvent financer prêts et frais de port, l'événement constitue un tremplin à la création contemporaine. Il comporte 22 artistes classés dans l'ordre alphabétique, pour un total de 72 œuvres. L'accueil du public est rigoureusement contrôlé, on est admis sur invitation ou avec un billet payant. Elizabeth Siddal

[1] Fredeman, *Formative Years*, lettre à Allingham, 23.1.1855.
[2] *Ibid.*, lettre à Allingham, 17.3.1855.
[3] *Ibid.*, lettre à Brown, 23.5.1854.

y présente : *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1), *The Haunted Wood* (P.13 – fig.A.8.1), *We are Seven*, et son autoportrait, intitulé *Study of a Head* (P.9 – fig.A.6.1). Ses sujets tirés des poèmes de Browning (*Pippa Passes*, P.1 – fig.A.1) et de Tennyson (*Saint Agnes' Eve*) apparaissent dans une section séparée du catalogue qui réunit croquis et dessins[1]. D'ailleurs, la plupart de ses œuvres sont décrites comme des « esquisses » dans le catalogue. En juin, Rossetti tente de faire acheter *Clerk Saunders* au mécène James Leathart (1820 – 1895). Il vient de faire sa connaissance grâce à William Bell Scott et espère créer un climat de concurrence commerciale, en mentionnant l'attention que suscite la production de sa compagne : « I cannot forbear your attention to Miss Siddal's watercolour from *Clerk Saunders*, which I have marked in the list – a most finished and admirable drawing. Mr Ruskin has hitherto bought most of hers »[2].

L'aquarelle est finalement acquise par un ami de Ruskin, le professeur américain Charles Eliot Norton (1827 – 1908), pour £40, somme inhabituelle pour une œuvre de femme réalisée sur papier : « Many thanks for what you so kindly say of Miss Siddal's drawing. I am sure it will give her an additional pleasure to hear it »[3]. L'exposition de Russell Place dure un mois. Avec l'aide de William Michael Rossetti et du Capitaine Augustus Ruxton, Ford Madox Brown parvient à déplacer l'événement aux États-Unis en élargissant le nombre de participants, mais celui-ci se réduit au fil des étapes américaines. Les dessins de Siddal apparaissent sur les murs de la National Academy of Design de New York d'octobre à novembre. À ce stade, Rossetti ne fait plus partie des exposants. Le mauvais accueil de *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1) lors de sa présentation à la Pennsylvania Academy of Arts de Philadelphie (février – mars 1858) conduit Charles Norton à retirer son prêt de la dernière manifestation itinérante à Boston, ce qui provoque l'irritation de Rossetti : « I am afraid, from your not telling me, that no one has much liked *Clerk Saunders*. All I can say is, if they don't, they're wrong »[4].

Même si à partir de 1858, Elizabeth Siddal ne fait plus que de brèves apparitions dans la correspondance de Rossetti, les retrouvailles début 1860 annoncent la reprise de leur collaboration artistique. Lorsqu'elle se trouve à Brighton avec sa sœur Lydia, elle demande à son mari de lui envoyer ses boîtes d'aquarelles le plus rapidement possible. La pratique du dessin et de la peinture est l'activité qui l'apaise le plus dans ces moments où sa santé décline. Elle se préoccupe également de l'avancée du tableau de son partenaire, pour lequel elle a posé.

---

[1] Rossetti, *Ruskin, Rossetti*, pp.171-5. William Michael Rossetti ne clarifie pas de quelle version de *St Agnes' Eve* il s'agit, ni quelles sont les autres esquisses tirées des poèmes de Tennyson, c'est pourquoi les références iconographiques sont absentes.
[2] Fredeman, *Formative Years*, lettre à James Leathart de juin 1857, p.186.
[3] *Ibid.*, lettre à Charles Norton, 22.7.1857.
[4] *Ibid.*, lettre à Norton de juillet 1858, p.227.

Deux poèmes de cette période, « O mother » et « True Love » (voir p.510 et p.513), sont signés du monogramme E.E.R, soit l'en-tête du papier à lettres du couple après la noce. De plus, les liens qu'elle tisse avec les femmes des nouvelles recrues du cercle préraphaélite sont productifs sur le plan créatif. Le coffret à bijoux conservé au manoir de Kelmscott, qu'elle peint conjointement avec Rossetti, est probablement un cadeau de mariage pour son amie Jane Morris. Avec Georgiana Burne-Jones, elle prévoit d'écrire un recueil de contes de fées illustré par leurs propres soins (P.128 – fig.C.4.17) : « (This was) one of several illustrations that Mrs. Rossetti and I were to make for Fairy Tales written by ourselves. I made one, and Lizzie began another »[1]. Comme Rossetti le signifie à Allingham, sa compagne n'a pas cessé sa pratique artistique, contrairement à ce que leur entourage peut croire, compte tenu de ses problèmes de santé :

> Indeed and of course my wife does draw still. Her last designs would I am sure surprise and delight you and I hope she is going to do better than ever now. I feel surer every time she works she has real genius – none of your make-believes – in conception and colour and if she can only add a little more of the precision in carrying out which it needs health and strength to attain, she will I am sure paint such pictures as no woman has painted yet[2]

c. Réception critique

Au moins autant que les hommes, si ce n'est davantage, les femmes ont besoin de la critique pour s'élever dans la hiérarchie sociale de la sphère artistique. Pour ce qui est de la littérature, les écrivaines sont moins sujettes aux préjugés, dans la mesure où l'activité de création se pratique essentiellement en privé. La réception de l'œuvre siddalienne se décline en trois temps : l'appréciation immédiate, d'abord, par le cercle restreint des initiés qui y a accès ; la critique spécialisée à la suite de l'exposition de 1857 ; et, enfin, la transmission posthume grâce aux publications de William Michael Rossetti.

Si la création simultanée du couple peut engendrer un sentiment de rivalité, le compagnon d'Elizabeth Siddal décrit systématiquement sa production avec emphase : « admirable », « beautiful », « lovely », « most poetical », « original » sont des compliments qui reviennent fréquemment sous sa plume. Il est persuadé qu'elle progresse bien plus rapidement que lui : « Her power of designing even increases greatly, and her fecundity of invention and facility are quite wonderful, much greater than mine »[3]. Gabriel Rossetti joue un rôle déterminant dans la

[1] Burne-Jones, *Memorials*, vol.1, p.218. Ces esquisses à l'encre et à la plume, que Georgiana Burne-Jones souhaitait faire graver, sont collées dans un recueil et apparaissent sous le titre *Death and the Lady*.
[2] Fredeman, *Formative Years*, lettre à Allingham, 29.11.1860.
[3] *Ibid.*, 23.5.1854.

présentation des dessins à leurs connaissances, dont le jugement s'aligne sur celui du peintre. La rencontre avec les Howitt devient une occasion de faire la promotion de son étudiante : « I have introduced her to the Howitts (…) They are quite fond of her and most delighted with her productions »[1]. Elizabeth Siddal fait elle-même observer son travail en cours à ses amis, comme l'atteste Georgiana Burne-Jones : « whilst we were in her room she showed me a design she had just made, called *The Woeful Victory* » (P.19,20)[2]. En dépit des relations tendues et distantes avec sa belle-sœur, Christina Rossetti décide de garder *The Eve of St Agnes* (P.24 – fig.B.12.1) après le décès de son frère. Elle fait accrocher l'aquarelle aux murs de son domicile[3].

Il arrive que Rossetti exhibe ses croquis en l'absence même de l'intéressée. Cette lettre au poète Robert Browning exprime un enthousiasme tempéré par le manque d'expérience de Siddal, alors en voyage à Paris : « I was, and I am, very eager to show you the little design (which is of the scene where Pippa meets the girls) as, in spite of immature execution, I think you would agree that it is full of very high genius »[4]. Le « génie » d'Elizabeth Siddal est une notion mise en avant par Ruskin. Il met la créatrice sur le même plan que J.M.W. Turner, George F. Watts (1817 – 1904), John Everett Millais et Dante Gabriel Rossetti Rossetti[5]. Ruskin considère certes que son talent est exceptionnel, mais que ces capacités doivent être éclairées par ses instructions pour s'épanouir de façon satisfaisante : « the plain *hard fact* is that I think you have genius; that I don't think there is much genius in the world; and that I want to keep what there is, in it, heaven having, I suppose, enough for all its purposes »[6]. Or le critique d'art émet des réserves sur certains sujets, qu'il estime trop macabres pour être appréciés par d'autres érudits. Voici ce qu'il affirme en prévision de la visite du professeur et historien Charles Kingsley, qu'il souhaite faire adhérer aux idéaux du préraphaélisme : « I can show him Miss Siddal's, but he *may* think them morbid »[7].

La réception des pièces exposées est tout aussi ambivalente. Le jour du vernissage de l'exposition de Russell Place, William Holman Hunt confond les œuvres d'Elizabeth Siddal avec celles de Walter Deverell, ce à quoi Rossetti réplique : « they are a thousand times better than anything he ever did! »[8]. William Michael Rossetti, dans son article au *Spectator*, distingue

[1] *Ibid.*, lettre à Brown, 29.3.1854.
[2] Burne-Jones, *Memorials*, vol.1, p.208.
[3] Marsh, *Elizabeth Siddal, Pre-Raphaelite Artist 1829 – 1862*, p.63.
[4] Fredeman, *Formative Years*, lettre à Robert Browning, 14.10.1855.
[5] Ruskin, *Works*, vol.36, lettre à Mrs Acland, 10.7.1855.
[6] *Ibid.*, lettre à Miss E.E.S de mai 1855, p.204.
[7] *Ibid.*, lettre à Rossetti de mars 1855, p.190.
[8] Hunt, *Pre-Raphaelitism*, vol.2, p.97.

sa pratique comme étant unique par rapport à celle des créatrices de sa génération : « quite unlike anything which the manner of lady artists has accustomed us to »[1]. Cette singularité au sein d'une exposition totalement masculine est le premier élément que remarquent les critiques. Le poète Coventry Patmore (1823 – 1896) perçoit sa production comme celle d'une néophyte prometteuse. Il loue ainsi ses aptitudes tout en récusant les défauts de certains tableaux :

> There was one lady contributor, Miss E.E. Siddal, whose name was new to us. Her drawings (…) have nevertheless qualities which entitle them to high praise. Her *Study of a Head* is a very promising attempt, showing great care, considerable technical power and a high, pure, and independent feeling for that much misunderstood subject, the human face divine. *We are Seven* and *Pippa Passes* by the same lady, deserve more notice than we can stop to give them. Her *Clerk Saunders*, although we have heard it highly praised by high authorities, did not please us so much[2].

Clerk Saunders (P.2 – fig.A.2.1), l'aquarelle achetée par Norton, concentre effectivement les attaques de la critique lors de la version américaine de la manifestation. Correspondant étranger du magazine *The Crayon*, William Stillman désigne l'œuvre comme une excentricité qui pourrait avoir de la valeur aux yeux des spectateurs familiers du préraphaélisme, mais qui est en réalité triviale et inaboutie : « You should have thought that the eccentricities of the school were new to us, and left out such things such as (…) Miss Siddal's *Clerk Saunders*, and *The London Magdalene*; all which may have their value to the initiated, but to us generally are childish and trifling »[3]. Pour un journaliste du *Evening Post*, *Clerk Saunders* fait figure d'« errance futile » à cause de sa technique estimée « déficiente ». Dans le *New York Times*, le style d'Elizabeth Siddal est caractérisé en ces termes :

> that there is but one step from the sublime to the ridiculous, was never perhaps more practically illustrated than when that step carried us from the glorious work of true art, to Miss Siddal's 'Clerk Saunders and May Margaret'. 'Sketch for a picture'? We hope, for the fair artist's sake, that she does not call it, like Hughes' 'Rosamund', a 'finished' sketch[4]

Il se passe plusieurs années entre le décès d'Elizabeth Siddal et la diffusion de son œuvre auprès d'un public élargi. Entre la seconde moitié du dix-neuvième et le tournant du siècle, la critique posthume de ses dessins et poèmes prend la forme d'un hommage funéraire rendu par ceux qui l'ont connue. Christina Rossetti affectionne « Never weep » (p.510) pour sa tonalité : « piquant as it is with cool bitter sarcasm ». Il est question d'inclure des poèmes de Siddal dans

[1] William Michael Rossetti, « Exhibition at Russell Place », *The Spectator*, 6.6.1857.
[2] Coventry Patmore, « A Pre-Raphaelite Exhibition », *The Saturday Review*, 4.7.1857, pp.11-2.
[3] Rossetti, *Ruskin, Rossetti*, lettre de William Stillman, 15.11.1857.
[4] « The English and French Exhibitions », *The Evening Post*, 14.11.1857, p.2.

son recueil *The Prince's Progress and Other Poems* : « I wonder if possibly you might ever see fit to let some of dear Lizzie's verses come out in a volume of mine; distinguished, I need not say, as hers: Such a combination would be very dear to me »[1]. Finalement, l'écrivaine se ravise : « do you not think that (…), as beautiful as they are, they are almost too hopelessly sad for publication *en masse*? »[2]. D'une chronique à l'autre, l'avis de William Michael Rossetti sur la production picturale de sa belle-sœur évolue. Dans les *Family Letters*, elle est systématiquement liée à celle de Gabriel, mais exécutée avec moins de dextérité : « she had a gift very superior, in its quality if not in its actual outcome, to that which belongs to female *débutantes*. The tone of her work was founded on that of Rossetti, with much less draughtsmanship, limper forms and cruder colour »[3]. Huit ans plus tard, l'article du *Burlington Magazine* accorde plus de crédit à sa pratique, toujours comparée à celle de Rossetti, tout en admettant que les deux artistes souffrent des mêmes défauts. Ceux-ci concernent la représentation de l'anatomie, le rendu du drapé et des textures, et l'emploi hasardeux de la couleur :

> The total of designs made by Lizzie, coloured and uncoloured, was somewhat considerable, allowing for the short duration of her artistic activity (…) As to the quality of her work, it may be admitted at once that she never attained to anything like masterliness – her portrait shows more competence than other productions; and in the present that, when vigorous brush-work and calculated 'values' are more thought of than inventiveness or sentiment, her performances would secure little beyond a sneer first, a glance afterwards, and a silent passing by. But in those early 'Praeraphaelite' days, and in the Praeraphaelite environment, which was small, and ringed round by hostile forces, things were estimated differently (…) She had much facility of invention and composition, with eminent purity of feeling, dignified simplicity, and grace; little mastery of form, whether in the human figure or in drapery and other materials; a right intention in colouring, though neither rich nor deep. Her designs resembled those of Dante Rossetti at the same date: he had his defects, and she had the deficiencies of those defects[4].

Les *Reminiscences* permettent à William Rossetti de poursuivre la publication des poèmes de Siddal, entreprise qu'il avait commencée en 1895. C'est aussi l'occasion de recueillir les témoignages d'amis de son frère, qui fournissent des commentaires élogieux sur les écrits de la créatrice. Theodore Watts-Dunton affiche sa préférence pour « O mother » (p.510). Le jugement d'Algernon Swinburne diffère des témoignages précédents car c'est le seul à détacher véritablement l'œuvre siddalienne de l'emprise de Rossetti : « There is the same note of

[1] Antony H. Harrison, éd. *The Letters of Christina Rossetti*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1998 – 2004, vol.1, 1.2.1865.
[2] William Michael Rossetti, *Rossetti Papers 1862 – 1870*, Londres, Sands, 1903, lettres de Christina Rossetti à son frère, 6 et 10.2.1865. Italiques en français dans le texte.
[3] ---, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, p.175. Italiques en français dans le texte.
[4] ---, « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal », p.278.

originality in discipleship which distinguishes her work in art – Gabriel's influence and example not more perceptible than her own independence and freshness of inspiration »[1]. Mary Howitt l'avait pourtant signifié dans son autobiographie ; l'enthousiasme que Rossetti ressentait face au talent de son épouse était à son sens excessif : « I could never believe she possessed the artistic genius he ascribed to her, for what she produced had no originality »[2]. À partir des années 1890, cette manière de minimiser le poids de la production artistique d'Elizabeth Siddal est plus récurrente : que ce soit dans les ouvrages à son sujet, dans les biographies de Rossetti, ou dans les chroniques du cercle préraphaélite. « Her drawings were beautiful, but without force. They were like feminine likenesses of his own », affirme le fils de Millais[3]. Selon William Bell Scott, la pratique de Siddal aurait même nui à celle de Rossetti : « She began to think herself a genius too and did small quasi-poetical imitations of his work »[4] ; « imitating her husband's inventions in water-colours in a way I clearly saw to be damaging to the peculiarity of his own works, though her uneducated performances were at once praised by him »[5]. Les remarques négatives sur le travail de Siddal se concentrent sur son manque de compétences techniques, et son goût pour le macabre. Lorsque les derniers survivants du préraphaélisme sont disparus, son image de novice imitatrice des talents de son compagnon est bien enracinée (voir p.334).

d. La « Pre-Raphaelite dress »

Le cas Elizabeth Siddal illustre parfaitement les difficultés à articuler les contraintes du paraître dans le cadre du préraphaélisme. À l'époque victorienne, les rôles assignés aux femmes sont délibérément limités : sainte, épouse ou mère, leur condition est essentiellement considérée en fonction de leur âge et de leur statut marital. On attend d'elles des qualités telles que la pureté, la patience, la douceur, le raffinement et la modestie. Ces principes relatifs à leur comportement sont sanctionnés par des discours d'ordre médical, légal et religieux. En décalage de ces normes sociales, se distinguent les femmes « corrompues », celles dont on considère que dont le corps est « souillé » : les travailleuses, d'une part, et d'autre part, les femmes impliquées dans un adultère (qu'elles soient mariées ou non). Siddal, elle, oscille tant bien que mal à la périphérie de ces rôles. En choisissant de faire partie de la bohème du cercle préraphaélite, elle

[1] --- *Reminiscences*, p.195.
[2] Mary Howitt, *Mary Howitt: An Autobiography* (1889), éd. Margaret Howitt, Cambridge, New York, Cambridge University Press, p.340.
[3] Millais, *Life and Letters*, vol.1, p.144.
[4] Bell Scott, *Autobiographical Notes*, vol.1, p.316.
[5] *Ibid.*, vol.2, p.64.

fait preuve d'un certain aplomb en entamant une carrière de modèle – profession fustigée pour ses mœurs licencieuses – puis en décidant d'occuper un logement, bien qu'elle soit seule et célibataire.

La créatrice cherche néanmoins à imposer une autre idée de la féminité, fondée sur la notion de différence. Elle joue avec son image et son rôle d'égérie du préraphaélisme, thème qu'elle traite dans propre pratique artistique. « My ladys soul » (voir p.506) met en scène l'adoration du narrateur pour une figure féminine idéalisée. Le narrateur accorde cela dit plus d'importance à l'apparence de sa bien-aimée qu'à ses qualités morales. Par ailleurs, Elizabeth Siddal construit son identité d'artiste grâce à l'appropriation d'un langage corporel et de codes vestimentaires spécifiques. Son maintien et sa prestance forcent l'admiration. Elle se coiffe, se pare et s'habille différemment de ses contemporaines, avec goût et simplicité : « the incarnate opposite of the 'taylor-made' young lady », se remémore Georgiana Burne-Jones[1].

Les photographies d'elle, qui pourraient éventuellement nous donner une idée de son apparence au quotidien, sont rares. Les descriptions de ses contemporains laissent tout de même penser qu'elle ne s'attachait pas systématiquement les cheveux en public. On retrouve ce motif dans les portraits exécutés par Rossetti. La chevelure lâchée (P.89 – fig.B.8.6 ; P.90 – fig.B.8.8), ou retenue dans un chignon décoiffé au moyen d'un filet (P.82,83), indique la proximité avec son amant. Sur le dessin à l'encre du Victoria and Albert Museum, Rossetti suggère la masse de cheveux de sa compagne grâce aux hachures à la plume et aux subtils effets de clair-obscur (P.87 – fig.B.8.3). *Elizabeth Siddal Plaiting Her Hair* (P.86 – fig.B.8.1) la représente au moment où elle s'apprête à tresser une mèche. À l'époque victorienne, les femmes des classes moyennes et supérieures se mettent à relever leurs cheveux sur le haut de la nuque juste après l'adolescence. La coiffure est associée à un rite de passage qui correspond à l'entrée dans l'âge adulte. Elle exprime un changement sur le plan social et émotionnel (le moment où une jeune fille peut se marier). La longue chevelure signifie la féminité et appartient au domaine de l'intime : on la dénoue au moment de la toilette, avant le coucher, ou en présence de son époux.

Quant à l'habillement, Elizabeth Siddal sait faire preuve d'originalité en manifestant un savant assemblage d'élégance, de naturel et de confort, tout en s'accommodant des tendances vestimentaires en vogue. Elle porte très peu de bijoux : parfois un pendentif (P.84 – fig.B.7.5), une bague qu'elle fait passer à travers une étoffe (P.88 – fig.B.8.4) ou des bracelets en ivoire[2]. Sa formation de couturière l'amène à faire preuve de créativité dans le domaine du textile.

[1] Burne-Jones, *Memorials*, vol.1, p.207.
[2] Fredeman, *Formative Years*, lettre à Ford Madox Brown, p.431.

Consciente de ses atouts physiques, elle se confectionne des robes aux coupes, tons et étoffes qui la mettent en valeur : « (She) made herself a grey dress, also a black silk one, the first bringing out her characteristics as a 'meek unconscious dove', while the second enhances her qualifications as a 'rara avis in terris' by rendering her 'nigro simillima cygno' »[1]. Elle est capable de fabriquer une très belle pièce avec des matériaux peu onéreux : « Saw Miss Siddall beautifully dressed for about £3, altogether looking like a queen »[2]. Inspirée par le style médiéval du quatorzième siècle, la robe préraphaélite s'affranchit ainsi de contraintes vestimentaires telles que le corset à baleines le plus serré possible (remplacé par une brassière), les manches pagodes ou gigot, et la crinoline autour de laquelle sont attachés d'encombrants jupons. Elizabeth Siddal ne conserve que quelques éléments de la mode victorienne : le canevas de mousseline blanche bordé de dentelle, le col rond ou montant, la longueur de la jupe qui dissimule des chaussures plates, le corsage en V. Ce dernier est toutefois modifié pour accorder aux manches flottantes plus de mouvement. La taille est légèrement marquée par une ceinture fine ou soulignée par des smocks. Les plis du costume féminin deviennent plus fluides. Siddal choisit des tissus fins et sobres (coton, laine, velours) et des teintes sourdes (bleu foncé, vert bouteille, bordeaux). Lorsqu'elle sort, elle porte un châle à franges et un chapeau à larges bords circulaires : elle apparaît ainsi assoupie sur le dessin à l'encre du Getty Museum (P.90 – fig.B.8.7).

Il s'agit d'alléger la silhouette et d'aller à l'encontre de la mode féminine. Les femmes de la bonne société anglaise adoptent les coutumes françaises, dites « à l'impératrice », en référence aux toilettes somptueuses d'Eugénie, l'épouse de Napoléon III. Avec ses couches successives de vêtements et ses accessoires (volants, dentelle, galons), la robe victorienne doit traduire l'opulence. Affranchies des coutures, des fronces rigides et du volume de l'habit traditionnel, les innovations d'Elizabeth Siddal permettent plus de liberté, notamment pour s'asseoir, se tenir debout ou peindre. Cependant, si cet accoutrement est bien accepté – voire encensé – à Londres, il est perçu comme étrange lorsque Siddal se déplace hors de la capitale. L'artiste subit même les moqueries de ses camarades de classe à Sheffield : « Her dress was somewhat uncommon and pleased me, but the girl students generally considered it unbecoming and absurd, and made it and Miss Siddall the subject of joke and caricature »[3]. La robe préraphaélite en tant qu'habit performatif, arborée dans la vie de tous les jours, ne rencontre le succès qu'à partir des années 1870. Ce lien entre l'art et les pratiques vestimentaires traduit une

[1] *Ibid.*, 4.8.1852.
[2] Brown, *Diary*, 7.8.1855.
[3] Fonds d'archives de la bibliothèque de Sheffield, lettre d'août 1911 par A.S.

volonté de faire preuve d'élégance, en récusant la mode féminine traditionnelle. La robe préraphaélite est le symbole d'une nouvelle perception du corps féminin, dont la forme devient de plus en plus visible à travers le vêtement, plus confortable et facile à porter. L'illustratice et écrivaine Mary Eliza Haweis (1848 – 1898) déclare ainsi : « such women as have much difficulty in finding any fashion that 'suits' them, may be glad to know more of the artistic revival which is called (…) Pre-Raphaelitism »[1]. Ce phénomène de mode touchant les dames de la société anglaise attire l'attention outre-Manche, comme le montre Octave Mirbeau (1848 – 1917) :

> Drapées, comme la *Veronica Veronese*, en des robes flottantes aux tons fanés ou souris, elles se cachent avec la plus excitante de pudeurs, les lignes et les matérialités de leurs corps sous des plis d'un esthétisme très étudié. De leur chair mortelle elles ne laissent voir que leur visage mince, effilé et très pâle, et de longues mains de martyre que serrent, au poignet, des manches battantes comme des ailes[2]

[1] Mary Eliza Haweis, « Pre-Raphaelitism », *The Art of Beauty and the Art of Dress*, Londres, Chatto & Windus, 1879, p.97.
[2] Octave Mirbeau, *Des Artistes, première série, 1855 – 1896*, Paris, Flammarion, 1922, p.224.

CHAPITRE 3.
LES MÉTAMORPHOSES D'ELIZABETH SIDDAL

Les composantes établies à partir de souvenirs et mémoires concernant Elizabeth Siddal contiennent les bases d'une légende biographique qui dépasse largement la réalité historique. Le rôle symbolique qu'elle occupe au sein du préraphaélisme a été l'objet de nombreuses spéculations, aboutissant à la fabrique d'un mythe. Cette construction culturelle interroge l'évolution des attitudes face à la féminité du vingtième au vingt-et-unième siècle et leur cristallisation autour des problématiques de genre, mais aussi les idées préconçues sur le statut de l'artiste et de l'œuvre d'art. Amplifiée à la mort de Dante Gabriel Rossetti, la réception posthume de la figure d'Elizabeth Siddal s'est révélée particulièrement riche pour les chroniqueurs avides de détails spectaculaires.

Depuis la fin du dix-neuvième siècle, pas moins d'une quarantaine de réadaptations de sa biographie sont parues sous des formats divers : littéraires, dramaturgiques, télévisuels, numériques. Des premiers discours aux récits plus récents, la répétition à l'identique de péripéties à la limite de l'extraordinaire reconstitue une romance tragique au dénouement inéluctable. Il convient de remarquer que ces sources interprètent les œuvres produites par Elizabeth Siddal, et surtout celles pour lesquelles elle a posé, comme un miroir de sa personnalité. En l'absence de données substantielles, ces bio-fictions sont fréquemment considérées comme scientifiquement valables, ce qui éclipse la possibilité d'une étude définitive sur l'artiste et sa carrière.

En ce sens, Elizabeth Siddal n'échappe pas au phénomène d'hyperbolisation dans l'imaginaire collectif, comme Artemisia Gentileschi (1593 – 1652), Camille Claudel ou Frida Kahlo (1907 – 1954). Ces réappropriations de sa vie et de son œuvre offrent au grand public non spécialiste un substitut aux apports plus pointus de la recherche. De fait, l'appétence pour le génie tourmenté concerne aussi les hommes comme Auguste Rodin ou Vincent Van Gogh. Mais ce point de vue est contrebalancé par la richesse d'expositions et de publications qui permettent de réajuster les clichés auxquels ils sont soumis. Or l'archétype de la créatrice est presque toujours l'objet de stéréotypes qui renvoient à sa condition de femme, renforçant l'idée d'un personnage gouverné par ses émotions ou en proie à la folie. Le récit se concentre sur l'artiste victime d'un amour destructeur mais luttant pour son émancipation, avec une insistance sur l'intime, la souffrance et la mort précoce. Si ces représentations standardisées à l'extrême

peuvent n'avoir aucune prétention documentaire, elles finissent par faire de ces personnages sexualisés des parangons de la « femme artiste » née sous le signe de l'exception.

A/ Fictions

a. Une légende urbaine

La mystique qui s'est développée autour d'Elizabeth Siddal a éclos dès la diffusion des circonstances étranges de sa mort. La modèle et artiste continue de susciter terreur et fascination. C'est le chroniqueur Hall Caine, qui propage l'image du cadavre immaculé malgré le passage du temps. Dans *My Story*, il reproduit les propos de Charles Howell, qui avait dit avoir vu le corps en parfait état de conservation lors de l'exhumation. C'est surtout la chevelure d'Elizabeth Siddal qui gagne une portée métaphorique dans cette fable, comme si elle avait une vie indépendante du cadavre. Selon Howell, celle-ci aurait continué de pousser après la mort, recouvrant non seulement la chair mais aussi l'intérieur du cercueil[1].

La ressemblance entre ce récit et une nouvelle de Bram Stoker (1847 – 1912), ami intime de Hall Caine et voisin de Rossetti à Chelsea, est troublante : « The Secret of the Growing Gold » (1892) relate l'histoire d'un aristocrate, Geoffrey Brent, qui tue son épouse Margaret, dont il dissimule le corps sous les pierres du château. Comme Siddal par rapport à Rossetti, Margaret Delandre est d'un statut social légèrement inférieur à Geoffrey Brent. Le personnage de Geoffrey symbolise la décadence de l'aristocratie européenne en cette fin de siècle. En dépit des réticences de la famille Delandre, les deux amants se marient, mais leur relation impétueuse annonce une fin tragique. Dans la nouvelle, la chevelure incarne la vengeance du personnage féminin. Elle revient hanter Geoffrey, poussant à travers les fissures du sol, avant de causer sa perte :

> Geoffrey looked with growing horror, and saw that during the hours that had passed the golden hair had protruded further through the broken hearth-stone. (…) Before his horror-struck eyes the golden hair from the broken stone grew and grew; and as it increased, so his heart grew colder and colder, till at last he had not the power to stir and sat with eyes full of terror watching his doom[2].

La répercussion de la biographie d'Elizabeth Siddal sur la production écrite de Bram Stoker est loin d'être irréfutable, mais l'auteur dédie précisément *Dracula* à Hall Caine. Il

[1] Caine, *My Story*, pp.90-1.
[2] Bram Stoker, « The Secret of the Growing Gold », *Dracula's Guest and Other Weird Stories*, Londres, Penguin Books, 2006, pp.60-3.

nourrit sa production écrite des croyances populaires et des récits effrayants qui circulent sur les endroits reculés de Londres. À première vue l'archétype de la femme victorienne, Lucy est décrite comme une jeune fille blonde à l'air angélique, innocent et délicat. C'est lors d'une de ses crises de somnambulisme, en errant dans un cimetière, qu'elle présente les marques au cou infligées par le comte Dracula. Son état de santé se détériore rapidement après la morsure du vampire, malgré les transfusions sanguines de ses trois prétendants, et du docteur Van Helsing, qui désirent la sauver. Dans son journal intime, Lucy, qui souffre d'insomnies et de crises de démence, se compare à Ophélie, l'héroïne de *Hamlet*. Elle cite Laërte qui souhaite s'informer sur les rites funéraires prodigués à sa sœur (acte V, scène 1) : « here I am tonight, hoping for sleep, and lying like Ophelia in the play, with 'virgin crants and maiden strewments' »[1]. Avant même le décès de Lucy, une analogie se dessine entre la dormeuse ornementée de guirlandes d'ail protectrices et le corps dans le cercueil. La réplique shakespearienne souligne la beauté de la défunte, enterrée avec la couronne mortuaire de rigueur pour les jeunes filles encore vierges.

Cependant, les cheveux de Lucy gardent pour un temps leur aspect doré (« sunny ripples ») et leur vigueur. Dans le roman de Bram Stoker, la chevelure signifie féminité et sexualité latente. Van Helsing brosse et dispose les mèches de la convalescente sur l'oreiller, afin que le corps de Lucy n'apparaisse pas trop dégradé aux yeux d'Arthur Holmwood, son fiancé attitré. Les cheveux de Lucy se colorent d'une teinte plus foncée lorsqu'elle meurt, puis ressuscite, la transformation en monstre étant achevée. La rousseur est ainsi associée à la femme vampire, figure horrifique et tentatrice. C'est la presse locale qui fait cas des premières occurrences de Lucy en mort-vivante. Ces événements font la une de la Westminster Gazette dans l'article « A Hampstead Mystery ». La « bloofer lady »[2] attire des enfants à elle pour se sustenter. Par conséquent, les parallèles entre Lucy la femme-vampire et Lizzie le vampire de Highgate ont probablement été composés à partir de plusieurs éléments : la physionomie singulière de Siddal (pâleur, maigreur), les croyances de Rossetti persuadé d'être tourmenté par son fantôme, et enfin la proximité géographique de la tombe de Siddal avec le quartier londonien que hante Lucy (Highgate étant situé au nord-est de Hampstead, P.91 – fig.B.9.1). L'influence directe d'Elizabeth Siddal sur le personnage de Lucy Westenra n'a jamais été confirmée, mais cette association connaît un certain succès dans la culture pop, auprès d'adeptes

[1] Bram Stoker, *Dracula* (1897), Londres, Penguin Classics, 2006, p.161.
[2] Stoker, *Dracula*, p.213. Au vu de l'article qui décrit Lucy comme très attirante tout en suscitant la terreur, le terme familier de « bloofer lady » peut se lire de deux manières : « beautiful » ou « bloody ».

du surnaturel, démonologues et vampirologues en tous genres. Nombreux sont les sites Internet dédiés aux phénomènes paranormaux qui entretiennent cette légende urbaine.

La figure d'Elizabeth Siddal provoque la curiosité de nombreux écrivains dès le début du vingtième siècle. Ceux-ci tentent de dissiper les zones d'ombres relatives à la biographie de la modèle et artiste. Élaborés dans un contexte de réaction à un héritage victorien perçu comme obsolète, ces propos apportent à la figure d'Elizabeth Siddal une dimension supplémentaire. Alors au début de sa carrière, Evelyn Waugh (1903 – 1966), dont le père médecin avait traité les deux épouses de William Holman Hunt, reçoit commande d'une nouvelle biographie de Dante Gabriel Rossetti, pour commémorer le centenaire de sa naissance. Dans un essai écrit en 1926, Evelyn Waugh avait présenté le préraphaélisme comme un mouvement archaïque. En cela, il s'accorde avec Clive Bell (1881 – 1964), qui exclut ce mouvement du canon de l'histoire de l'art moderne dans *Landmarks in Nineteenth Century Painting*. Le préraphaélisme y est décrit comme insignifiant et inutile[1]. Waugh, quant à lui, procède à une réinterprétation personnelle qui, malgré sa volonté de s'affranchir des histoires étranges relatives au couple Rossetti, demeure cependant fondée sur des rumeurs :

> on the night of his wife's death, Rossetti was not at the Working Men's College, but in the company of another woman with whom he was carrying on an intrigue. He returned to find his wife unconscious and was left with an unsatiable suspicion that she had known of his betrayal and had taken her own life in consequence[2]

L'« autre femme » en question serait la gouvernante de Rossetti, apparue antérieurement sous diverses initiales, notamment sous la plume de William Bell Scott (voir p.50). Il s'agit évidemment de Fanny Cornforth, la gouvernante et maîtresse de Rossetti. Toutefois, les mentalités des années folles sont bien plus indulgentes envers les éventuelles infidélités d'un artiste qu'à l'époque victorienne ; une liaison en dehors du mariage n'est plus perçue comme scandaleuse. C'est à ce moment que s'opère une différentiation bien marquée au sein du couple Rossetti, dont la relation paraît d'emblée dysfonctionnelle. On se représente alors un artiste d'ascendance latine luttant contre les tentations offertes par d'autres modèles, et son épouse maladive qui laisse libre cours à ses crises de jalousie. Pour résumer : c'est le comportement excessif d'Elizabeth Siddal qui aurait poussé son compagnon à rechercher réconfort et sérénité auprès d'autres femmes.

---

[1] Clive Bell, *Landmarks in Nineteenth Century Painting*, Londres, Chatto & Windus, 1927, p.111.
[2] Evelyn Waugh, *Rossetti, His Life and Works* (1928), Londres, Penguin Classics, 2011, p.110.

The Wife of Rossetti de Violet Hunt prend le contrepied des reproches à l'encontre de Siddal, responsable de l'échec de son mariage et de sa propre déchéance. Militante active dans la campagne des suffragettes et correspondante du *English Review*, connue pour ses romans fantastiques, Violet Hunt est bien implantée dans les milieux littéraires du début du siècle. Proche de D.H. Lawrence (1885 – 1930), maîtresse de Francis Ford Hueffer (1845 – 1889) – petit-fils de Ford Madox Brown – elle compte les filles de William Morris et d'Edward Burne-Jones parmi ses camarades d'école. De plus, Violet Hunt entre en contact avec Emily Tebbs, la fille de l'avocat présent à l'exhumation ; la romancière peut se targuer d'avoir des sources de première main. C'est à partir de 1923 qu'elle commence à recueillir des informations auprès d'habitants de Sheffield, en vue d'une biographie consacrée à Elizabeth Siddal : l'historien William Thomas Freemantle lui décrit sa rencontre avec James Siddall et lui donne accès au certificat de mariage des parents. Cela lui permet d'entrer en relation avec la petite-nièce d'Elizabeth, avec qui elle entretient ensuite une relation épistolaire suivie.

Il en résulte néanmoins un récit dont le but est de provoquer l'empathie du lecteur envers le personnage principal. Par exemple, la présence d'un meurtrier dans l'environnement géographique des Siddall, que William Michael Rossetti avait déjà mentionné dans ses chroniques par souci d'ancrage (voir p.38), sert de point de départ à une série d'événements traumatiques, réels ou supposés. Ainsi le « complexe de Greenacre » aurait-il durablement atteint la psyché de la créatrice dès son plus jeune âge[1]. En outre, Violet Hunt sous-entend qu'Elizabeth Siddal serait morte alors qu'elle était à nouveau enceinte, prononçant ces mots avant de prendre la dose fatale de laudanum : « Go then, and you'll kill this baby as you killed the last! ». Le suicide constitue la chute ultime du récit, amplifié par des mécanismes narratifs à la limite du vraisemblable, qui donnent à voir Elizabeth Siddal à moitié habillée, s'égosillant au balcon dès lors que Rossetti s'absente de l'appartement. *The Wife of Rossetti* donne accès au contenu supposé de sa lettre d'adieu : « My life is so miserable that I wish for no more of it »[2].

The Wife of Rossetti est un succès de librairie. Premier ouvrage entièrement consacré à Elizabeth Siddal, il perpétue néanmoins l'image de la créatrice comme phénomène littéraire et culturel, plus que personnage historique. D'ailleurs, l'approche de Violet Hunt est vivement critiquée. Sa manière de souligner l'hostilité des Rossetti (surtout celle de William Michael) envers Siddal préoccupe les descendants et connaissances de la Confrérie. Violet Hunt a fondé son récit sur des sources orales, des entretiens réalisés avec les relations des Siddall, mais aussi

[1] Violet Hunt, *The Wife of Rossetti*, p.120.
[2] *Ibid.*, pp.304-5.

sur des rumeurs. Pour les contredire, femmes et hommes de lettres apportent leurs propres témoignages… sur la base de souvenirs pourtant lointains. Fille de l'écrivaine Bessie Parkes qui fréquente assidument la communauté féministe de Langham Place (pp.307-9), Marie Belloc Lowndes (1868 – 1947) insiste sur le rôle de sa mère dans l'aboutissement du mariage. Ce récit conteste les différends du couple et les infidélités de Dante Gabriel Rossetti : « Violet Hunt makes a great play with her statement that Lizzie (…) kept poor Gabriel at arm's lengths (…) you will be surprised to hear that they were living as man and wife all the time »[1]. Selon Marie Belloc Lowndes, l'autre grossesse d'Elizabeth Siddal est une preuve suffisante pour récuser l'hypothèse de suicide : « she was again expecting a child. The theory, not raised at the time of her death, that she had taken the overdose with any thought of ending her life, was to this old and trusted friend quite untenable »[2].

Visiblement embarrassée par les allusions de Violet Hunt qui incriminent son oncle pour avoir rendu Elizabeth Siddal malheureuse, Helen Angeli Rossetti (1885 – 1964) publie une nouvelle biographie. Paru en 1949, *Dante Gabriel Rossetti: His Friends and Enemies* entend apporter des « révélations incontestables » sur la vie du peintre-poète. Le chapitre dédié à Elizabeth Siddal ne s'étend pas sur des événements trop rebattus : « the story of how his young friend, Walter Deverell, found Lizzie working in a milliner's shop (…) got her to sit for him, and thus introduced her to the Pre-Raphaelite circle, has been too often told to require repetition »[3]. Il s'agit, une fois de plus, de protéger la réputation des Rossetti et de blâmer Violet Hunt pour avoir écrit un ouvrage élaboré à partir de propos rapportés. Helen Angeli reconnaît certes la responsabilité des frères Rossetti, Gabriel et William, dans la falsification des archives familiales qu'elle a en sa possession. En revanche, elle brosse un portrait fort avantageux de son oncle, présenté comme le soutien indéfectible d'Elizabeth Siddal. Gabriel Rossetti nourrit à l'égard de sa compagne une passion de longue durée. L'image d'un couple uni et solide permet à Helen Angeli de subtilement dater le début de la liaison entre Rossetti et Cornforth après la mort d'Elizabeth Siddal.

b. Biographies romancées

Tout en s'appuyant sur des documents d'archives, les passages consacrés à Elizabeth Siddal dans les ouvrages sur le préraphaélisme s'inspirent largement de la légende. Trouvant

[1] Lettre de Maria Belloc Lowndes à Desmond MacCarthy, 24.4.1942.
[2] Marie Belloc Lowndes, *I too Have Lived in Arcadia, A Record of Love and Childhood*, Londres, Macmillan, 1942, p.207.
[3] Helen Angeli Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti*, p.186.

leurs sources dans les biographies de Violet Hunt et de Helen Angeli, les auteurs de ces publications font valoir l'authenticité et la véracité de leur démarche. Ces dernières ne sauraient toutefois fonder un discours objectif intégral. Par la suite, les récits de la vie d'Elizabeth Siddal seront alimentés par le travail de l'universitaire sud-africain Oswald Doughty, spécialiste de littérature anglaise, qui centre sa recherche sur Rossetti de 1949 (une biographie) à 1967 (la correspondance en quatre volumes du peintre-poète). La parution de *Portrait of Rossetti* par Rosalie Glynn Grylls (Lady Mander, 1905 – 1988) en 1964 constitue un autre point de référence pour les écrivains qui s'emploient à dépeindre Elizabeth Siddal en cette seconde moitié de vingtième siècle[1]. Comme Doughty, Lady Mander décrit une femme émotionnellement instable : tantôt mélancolique et froide, tantôt névrotique et fébrile. Parallèlement, la peinture préraphaélite fait progressivement l'objet de recherches érudites. C'est l'ouvrage de Timothy Hilton (1970) qui fait autorité pour les historiens de l'art souhaitant traiter de la figure d'Elizabeth Siddal[2]. Ces sources ont donné corps à la perception de Siddal et de Rossetti, présentés comme le couple emblématique du préraphaélisme. C'est aussi à cette époque que se dessinent les portraits des autres modèles féminins de Rossetti, selon des catégories bien tranchées, établies à partir de leurs caractéristiques physiques et morales. Ces femmes sont définies dans leur rapport au regard masculin et correspondent à des archétypes bien précis. Il convient de remarquer la familiarité dont les biographes et historiens de l'art font preuve pour désigner les femmes du cercle préraphaélite, en reprenant les prénoms ou surnoms employés par leur entourage proche.

- Elizabeth Siddal, « Lizzie » : la jeune fille en fleurs qui manifeste à la fois pureté et l'éveil de la sexualité. Sa vulnérabilité la réduit au rôle de la demoiselle en détresse et se construit en opposition aux archétypes suivants.
- Annie Miller : la femme déchue repentie, autrefois innocente mais induite à l'immoralité par obligation. Première rivale de Lizzie, Annie est considérée comme divertissante et de facile à vivre.
- Fanny Cornforth, « Elephant » : la séductrice voluptueuse, associée au champ lexical de l'érotisme, mais aussi de la transgression. En effet, elle est d'une part tenue pour avoir été une ancienne prostituée et d'autre part pour avoir été responsable du malheur de Lizzie aux alentours de son mariage.

[1] Rosalie Glynn Grylls, *Portrait of Rossetti*, Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1970.
[2] Timothy Hilton, *The Pre-Raphaelites*, Londres, Thames and Hudson, 1970.

- Alice Wilding, « Alexa » : la sibylle énigmatique, modèle inestimable mais caractérisée par son manque de conversation et son insipidité. Alexa est très peu mentionnée dans la littérature d'inspiration préraphaélite en raison du peu d'informations passées à la postérité.
- Jane Morris, « Janey » : l'ensorceleuse mystique. Cette image résulte d'une corrélation entre sa beauté ténébreuse et sa capacité à réveiller le désir Rossetti, malgré son deuil. Épouse de William Morris, Janey incarne la tentation et l'adultère.

Dans les années soixante à soixante-dix, les écrivains qui se penchent sur Elizabeth Siddal posent la question de ses éventuels rapports charnels en termes plus explicites. Éclairées par des débats contemporains (les revendications d'une jeunesse en pleine mutation, la libération sexuelle), ces interrogations naissent lorsque l'héritage préraphaélite est récupéré par la contre-culture, car apprécié pour sa dimension bohème et son rejet des valeurs bourgeoises. La figure d'Elizabeth Siddal fait ainsi écho aux personnalités féminines assaillies par la célébrité et l'addiction malgré leur beauté et leur talent, telles Marilyn Monroe, dont le décès en 1962 demeure l'objet de nombreuses spéculations (suicide ? assassinat politique ?) ou Janis Joplin, qui succombe à une overdose d'héroïne à l'âge de vingt-sept ans[1].

À l'image préexistante d'une malade névrosée ou distante, s'ajoute la représentation d'une jeune femme d'abord ingénue, puis curieuse d'aller à la rencontre de ses désirs. L'attirance sexuelle entre Siddal et Rossetti est au cœur des biographies d'après-guerre. Première écrivaine à faire sortir Annie Miller de l'oubli, Diana Holman Hunt (1913 – 1993), dans l'ouvrage dédié à son grand-père, a initié une rumeur qui a perduré, reprise par plusieurs auteurs : Elizabeth Siddal se serait rendue une seconde fois à Hastings afin d'y subir un avortement. Diana Holman Hunt interprète ces longues promenades en bord de mer comme un moyen d'éviter une grossesse non-désirée[2].

Paru en 1989 au moment où le préraphaélisme retrouve ses lettres de noblesse, *The Pre-Raphaelites in Love* est le fruit de huit ans de recherches menées par une écrivaine ayant étudié

[1] Dans l'imaginaire collectif, cet âge emblématique s'impose comme un lien secret qui unit des stars du rock mortes prématurément. Entre 1969 et 1971, les disparitions rapprochées de Brian Jones (guitariste des Rolling Stones), Jimi Hendrix, Janis Joplin et Jim Morrison (chanteur des Doors) donnent naissance à une étrange « malédiction » qui frapperait ces célébrités à l'âge fatidique. On parle alors du fameux « Club des 27 », que rejoindront Kurt Cobain en 1994 et Amy Winehouse en 2011.

[2] Diana Holman Hunt, *My Grandfather: His Wives and Loves*, pp.132-9.

la littérature anglaise à l'Université de Memphis. Le titre est explicite : il s'agit des relations sentimentales et de la vie intime des artistes. Chaque partie se concentre sur les couples et triangles amoureux du cercle préraphaélite : Siddal et Rossetti, les Ruskin et Millais, Annie Miller et Holman Hunt, les Burne-Jones et Maria Zambaco. De manière symbolique, Gay Daly projette l'histoire de personnages littéraires et mythologiques sur ces artistes et modèles. Le chapitre consacré à Elizabeth Siddal s'intitule « Dante and Beatrice ». La relation amoureuse de la créatrice s'inspire ainsi de la nouvelle « Hand and Soul » que Rossetti avait publié dans *The Germ*. L'attirance sexuelle du couple est analysée par Gay Daly comme compulsive, bien qu'en contradiction avec leurs principes. De plus, la préservation de sa virginité serait pour Siddal un moyen d'asseoir son ascendant sur Rossetti : « She also sensed that sex was her only lever in this situation; give it up and she would no longer have real power over him »[1]. Gay Daly distingue cependant la production artistique d'Elizabeth Siddal de celle de ses homologues masculins : elle retrace la progression de sa pratique de manière chronologique.

Écrit à la manière d'un roman à partir d'une bibliographie fournie, mais sans citations claires dans le corps du texte, *Lizzie Siddal: The Tragedy of a Pre-Raphaelite Supermodel*, de Lucinda Hawksley reprend cette trame en y intégrant une approche sociologique. Cette descendante de Charles Dickens, spécialisée dans l'écriture de biographies, donne des conférences dans les musées britanniques et apparaît régulièrement dans des émissions de la BBC. Elle accorde une attention particulière au dossier médical de la créatrice. Le titre et le lectorat visé ne permettent pas de malentendu sur le but poursuivi (la comparaison d'une critique avec un article de tabloïd est éloquente) : séduire le public contemporain. Lucinda Hawksley considère le cas Siddal comme un véritable phénomène marketing : celui d'une londonienne devenue l'une des personnalités aux traits les plus en vogue de l'Angleterre du dix-neuvième siècle. Structuré de manière thématique avec un fond chronologique, ce récit se lit comme un conte de fées : la belle jeune fille au destin exceptionnel est fabuleusement arrachée à son environnement défavorisé par ces hommes qui lui font découvrir le monde de l'art. En insistant sur les origines des Siddall, qui souhaitent rebâtir leur patrimoine foncier, Lucinda Hawksley fait de Lizzie un personnage déchu de son statut social, mise sur le même plan que l'héroïne du roman de Thomas Hardy (1840 – 1928), Tess D'Urbervilles[2]. Certains chapitres insistent sur un aspect de sa vie et de son œuvre, telles ses relations avec Dante Gabriel Rossetti ou John Ruskin. Cet ouvrage ne recueille guère les suffrages des historiens de l'art ;

[1] Gay Daly, *The Pre-Raphaelites in Love*, p.46.
[2] Lucinda Hawksley, *Lizzie Siddal: The Tragedy of a Pre-Raphaelite Supermodel*, Londres, Andre Deutsch, 2014, p.7.

c'est néanmoins la bio-fiction récente la plus complète, qui re-contextualise l'atmosphère du Londres victorien et l'inscription d'Elizabeth Siddal dans le milieu artistique. Et, même si poèmes et dessins y sont illustrés par la personnalité de Siddal, ils occupent une place de choix au travers de reproductions et d'observations détaillées sur leurs conditions de production.

L'intérêt grandissant pour l'histoire des femmes au début du vingt-et-unième siècle conduit des auteurs à compter Elizabeth Siddal parmi un ensemble d'égéries culturelles, magnifiées pour leur beauté et leur incomparable parcours. Siddal accède au même rang que celui des muses célèbres. Leurs vies sont indissociables de leurs alter ego masculins avec qui elles forment les couples emblématiques de l'histoire. Dans *The Lives of the Muses*, Francine Prose traite les biographies de neuf femmes qui ont inspiré durablement leurs compagnons. Elle se nourrit de l'aspect mélodramatique de ces récits, réajustés aux sensibilités contemporaines. Francine Prose établit un parallèle entre Elizabeth Siddal et Yoko Ono en raison de leurs difficultés à s'insérer dans des environnements à dominante masculine : « The ferocity with which John's fellow Beatles and fans resented Yoko resulted from a mixture of jealousy, race and gender bias » ; « William Rossetti's hostility to his brother's muse seems mostly based on the fact that Lizzie Siddal was intelligent, dignified, and, like her husband, took too many drugs »[1]. Prose cherche à invalider l'idée selon laquelle la dissolution de la Confrérie Préraphaélite se serait produite à cause des relations amoureuses de leurs membres d'origine. Dans son ouvrage, cela fait écho aux préjugés à l'encontre de Yoko Ono, tenue pour responsable de la séparation des Beatles. Les analogies entre les milieux du rock des années soixante et les cercles artistiques victoriens abondent. En plus des Beatles, la Confrérie est comparée à la Factory, l'atelier pop art d'Andy Warhol, qui collabore avec les Rolling Stones et le Velvet Underground. Francine Prose insiste tellement sur l'aspect spectaculaire de la vie de ces femmes qu'aucune distance critique n'apparaît dans son propos. La biographie d'Elizabeth Siddal est présentée comme le matériau ultime du soap-opera : « *La Bohème* meets *My Fair Lady* meets *The Phantom of the Opera*, the pure bohemian love dream and the goulish special effects »[2]. La « découverte » de Siddal dans la chapellerie est assimilée aux débuts de stars hollywoodiennes d'origines modestes.

Petite-fille de la peintre Vanessa Bell (1879 – 1961), Henrietta Garnett se concentre également sur les canons de beauté en vigueur dans le cercle préraphaélite. *Wives and Stunners* offre l'avantage d'expliciter l'expression utilisée par Rossetti et ses acolytes pour décrire leur

[1] Francine Prose, *The Lives of the Muses: Nine Women and the Artists they Inspired*, Londres, Aurum, 2003, p.20.
[2] *Ibid.*, pp.101-5.

idéal féminin. « Stunner » est appliquée à une personne qui possède un tel charisme que les passants se retournent systématiquement pour l'admirer. Si Lizzie appartient à cette catégorie, elle a pour désir de perfectionner son éducation. Sa pratique picturale constitue un moyen de renforcer son lien avec Gabriel. Son élégance et son influence sur la mode font l'objet d'une étude approfondie : les chapitres qui lui sont accordés dépeignent le style de robe qu'elle affectionnait, ses coiffures et parures. *Wives and Stunners* avance aussi des suppositions sur sa sexualité. La partie « Lizzie and Gabriel » comporte des interrogations sur l'éventualité de rapports intimes en dehors du mariage. Henrietta Garnett évacue le sujet en concluant que se déclarer amants à l'époque victorienne n'impliquait pas nécessairement une proximité physique[1], ce qui revient une fois de plus à réduire la figure d'Elizabeth Siddal à sa situation amoureuse. En cherchant à proposer un panorama des femmes préraphaélites, Henrietta Garnett applique à ces dernières des prototypes bien établis. Lizzie correspond à l'élégante muse distante et silencieuse, aux antipodes de la lascive Fanny Cornforth. Le statut de « stunner » est pour l'écrivaine contradictoire avec celui d'épouse, il se définit par opposition à ce dernier. En d'autres termes : une fois mariée, on cesse d'inspirer.

L'exemple le plus troublant de ce type de bio-fiction est *Pre-Raphaelite Girl Gang*, qui détonne par son titre et sa jaquette bordée de rose fuchsia. Ce choix d'une communication outrancière qui semble viser une audience féminine, plutôt jeune, tente de reconsidérer ces modèles, mondaines et travailleuses au prisme d'une approche post-moderne. Il ne s'agit même plus de réinscrire ces oubliées dans une histoire documentée, mais de présenter une galerie de portraits séduisants. Fourmillant d'anachronismes et d'incohérences, *Pre-Raphaelite Girl Gang* emploie à dessein un vocabulaire résolument contemporain, servi par un champ lexical emphatique sur sa quatrième de couverture : « remarkable », « incredible », « unique », « enchanting », « revolutionary »[2]. Ce procédé s'apparente tout à fait au phénomène de « feminism-washing », c'est-à-dire, la récupération marketing de l'histoire des femmes dans les media généralistes. Quoi qu'il en soit, avec *Pre-Raphaelite Girl Gang*, le lecteur aura du mal à recueillir des informations d'envergure, ou même à reconnaître les créatrices mises à l'honneur dans les portraits de l'illustrateur Kingsley Nebechi.

Les deux doubles pages consacrées à Elizabeth Siddal contiennent un texte qui se cristallise sur son physique hors normes et les étapes célèbres de sa vie : la découverte dans la

[1] Henrietta Garnett, *Wives and Stunners: The Pre-Raphaelites and Their Muses*, Londres, Macmillan, 2012, pp.137-43.
[2] Kirsty Stonell Walker, *Pre-Raphaelite Girl Gang: Fifty Makers, Shakers and Heartbreakers from the Victorian Era*, Londres, Unicorn, 2018.

boutique de Leicester Square, la séance de pose pour *Ophelia* (P.59 – fig.B.1.2) – « arguably her best-known role » – l'histoire d'amour avec Rossetti perturbée par les autres liaisons du peintre, la fin tragique et l'exhumation. Les œuvres reproduites sont majoritairement celles de Rossetti : l'une des copies de *Beata Beatrix*, *Regina Cordium* (P.74 – fig.B.5.2), et trois portraits de sa muse, à demi endormie dans un fauteuil (*Curled up in a Basket Chair* ; *Ill, Head Back* ; *Leaning Back in a Chair*, collections particulières). Dans ce chapitre, ne figure qu'une seule aquarelle d'Elizabeth Siddal : il s'agit de *Holy Family* (P.43 – fig.A.17.9). La production artistique de la créatrice, vue sous l'angle réducteur de sa jalousie envers les autres modèles de son compagnon, est rapidement expédiée en quelques lignes : « Lizzie took solace in her poetry and her painting, which Rossetti taught her between bouts of infidelity, and her art began to take place in exhibitions »[1]. Ce manque de reconnaissance à l'égard de sa profession est symptomatique des réécritures de la biographie d'Elizabeth Siddal, au sein de la réception populaire, médiatique ou érudite.

c. Feuilletons historiques et amoureux

Les préraphaélites attirent les écrivains dès la fin du dix-neuvième siècle. Leurs intrigues sentimentales se prêtent admirablement au roman à clef publié sous forme de feuilleton dans la presse d'époque : *Magdalen Wynward, or the Provocations of a Pre-Raphaelite* (1872) de Averil Beaumont[2], *Miss Brown* (1884) de Vernon Lee[3], et *Aylwin* (1898) de Theodore Watts-Dunton[4], agent de Swinburne et colocataire de Rossetti à Cheyne Walk. Jusqu'au vingt-et-unième siècle, on trouve dans toutes ces réécritures des ressorts narratifs similaires, qui renvoient au mythe de Pygmalion, que ce soit pour le tordre ou l'imiter. Ce mythe permet de codifier les rapports entre le masculin (dans le rôle du créateur) et le féminin (sa créature, à la fois objet et source d'inspiration de son regard). La muse s'en détache alternativement comme un personnage soumis aux désirs de l'artiste, ou comme une figure rebelle qui tente d'échapper à une situation dans laquelle elle est empêchée de s'exprimer.

Le genre du roman qui s'assume en tant que tel a l'avantage d'être moins exposé à la critique savante. Nombreux sont les auteurs qui s'écartent pourtant de la vérité, alors qu'ils aspirent à un portrait authentique. Publié à l'ère de redécouverte du préraphaélisme dans les

[1] Kirsty Stonell Walker, *Pre-Raphaelite Girl Gang: Fifty Makers, Shakers and Heartbreakers from the Victorian Era*, Londres, Unicorn, 2018, p.26.
[2] Averil Beaumont, *Magdalen Wynward, or the Provocations of a Pre-Raphaelite*, Londres, Chapman & Hall, 1872.
[3] Vernon Lee, *Miss Brown* (1884), New York, Garland, 1978.
[4] Theodore Watts-Dunton, *Aylwin* (1898), Londres, Hurst & Blackett, 1913.

années d'après-guerre, *A Victorian Love Story* de Nerina Shute vise à exposer une histoire vraie tirée de faits réels. La romancière prête au personnage de « Miss Sid » une effronterie peu commune pour l'époque : « It is ever so restful when a person stops being romantic, it is like taking off your corset »[1]. Les dialogues où elle apparaît dépeignent une intrigante prête à tout pour inciter Rossetti au mariage avec l'aide de ses amies (Emma Madox Brown et Jane Morris), malgré les réticences de Mrs Deverell et de Mrs Millais, qui estiment le peintre comme indigne de confiance. Les titres des chapitres reprennent les codes du roman d'initiation : « Rossetti attempts the Seduction of Miss Sid », « Miss Sid Marries Rossetti at Last », « His Wife is Jealous of his Mistresses ». Le Londres victorien attise une rumeur qui transmet la morale de l'histoire : « In London Drawing Rooms, where many things were known, it was said that Rossetti had evil intentions and that Millais, in painting Miss Sid, had made a mistake »[2].

Willowwood d'Elizabeth Savage s'attache à retranscrire les débats intérieurs de ses protagonistes, au cœur d'une Angleterre idéalisée, rurale et archaïque. Le narrateur omniscient révèle au lecteur les dilemmes auxquels Elizabeth Siddal est confrontée, telle la subordination de ses ambitions à celles de Rossetti et sa lassitude à devoir se conformer à un idéal. L'hypothèse de ce roman historique tient au fait que Rossetti se serait accaparé le talent de Siddal, pour réemployer ses idées dans son œuvre propre. C'est bien elle qui imagine la rencontre avec son double dans la forêt avec *Haunted Wood* (P.13 – fig.A.8.1), ce que Rossetti reprend à son compte dans *How They Met Themselves* (P.75 – fig.B.5.3). La rivalité au sein du couple est d'autant plus perceptible que Gabriel cache à Lizzie ses poèmes. Lorsqu'elle découvre « Jenny », qui traite de la prostitution et indirectement de Fanny Cornforth, elle est effondrée. L'écriture et la drogue constituent pour Siddal une échappatoire salvatrice. Découpée en chapitres qui portent les prénoms ou surnoms des modèles de Rossetti, l'intrigue présente celles-ci comme complémentaires et opposées : chacune permet de remplir une fonction relative à différentes formes d'amour. Fanny symbolise la volupté, tandis que Janey, véritable réincarnation de Lizzie en brune, apporte à Rossetti le réconfort nécessaire pendant le deuil de sa femme. *Willowwood* joue aussi sur l'ambigüité de ces figures féminines en représentant un héros masculin éminemment faillible, tourmenté par l'objet de ses affections : « She thinks I spoke of her when I spoke of Janey. I do not know which woman I meant »[3].

---

[1] Nerina Shute, *A Victorian Love Story: A Study of the Victorian Romantics Based on the Life of Dante Gabriel Rossetti*, Londres, Jarrolds, 1954, p.158.
[2] *Ibid.*, p.43.
[3] Elizabeth Savage, *Willowwood: A Novel of Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal*, Boston, GK Hall, 1979, p.353.

Hormis *White Rose and the Red* (1948), publié de manière posthume en 2010, *The Golden Veil* de Paddy Kitchen est le premier roman à présenter Elizabeth Siddal en tant que personnage principal. L'histoire commence avec son enfance et adolescence. Kitchen s'applique à décrire le milieu social des Siddall, elle retrace les combats du père de famille pour reconquérir le titre de ses ancêtres. Désireuse de garantir une position à ses filles, Eleanor Siddall remarque les talents de couturière d'Elizabeth et la place dans la boutique de Mrs Tozer le jour de ses seize ans. Mme Tozer joue le rôle d'entremetteuse en présentant ses employées aux jeunes hommes, qui les observent par la vitrine. Elle autorise même Lizzie à réduire son service pour devenir modèle. Lizzie s'oppose à la volonté parentale : elle n'a aucune intention d'épouser un homme de son rang et se sent irrémédiablement attirée par la bohème préraphaélite, qui lui permet de fuir l'existence monotone que lui promet sa famille. *The Golden Veil* fait allusion aux sentiments qu'elle aurait éprouvés pour Walter Deverell, dont elle s'éloigne après avoir fait la connaissance de Dante Gabriel Rossetti. Elle apprécie peu ce dernier, mais finit par succomber à ses avances. Son séjour à Hastings marque le début d'une relation physique. En outre, Paddy Kitchen s'étend largement sur l'addiction d'Elizabeth Siddal, qui commence à consommer du laudanum à la mort de Deverell. Elle en devient progressivement dépendante – fait qu'elle ne cesse de nier – à cause des difficultés de Rossetti à s'engager sur le plan sentimental. Rossetti lui promet de couper court à toute liaison si elle entame une cure de désintoxication. À la fois victime et bourreau de Rossetti, cette Lizzie auto-destructrice et jalouse perd rapidement pied avec la réalité en essayant d'assouvir son besoin d'indépendance et de combattre la maladie[1].

À l'exception de *Ophelia's Muse* de Rita Cameron[2] paru en 2018 sous le titre plus générique de *La Muse*, ces ouvrages n'ont pas encore été traduits. Plusieurs d'entre eux sont à ce jour épuisés, ce qui limite leur diffusion à un public anglophone. Le lecteur français avide de fictions sur le cercle préraphaélite peut cependant se procurer, depuis 1999, *Autumn* de Philip Delerm. L'auteur navigue à travers les dates (mentionnées de façon erronée) pour déployer une intrigue composée de flash-backs et de lettres fictives. Le genre de la fiction historique permet de prendre des libertés avec la chronologie, en s'exonérant des conventions de la biographie. Plutôt que de restaurer une forme d'authenticité historique, il s'agit de capter son essence, pour exprimer une ambiance correspondant aux tableaux qui ont inspiré l'écrivain. Il en résulte une temporalité fragmentée, qui renvoie aux souvenirs de personnages vieillissants, et qui imite le morcèlement de la mémoire. La figure d'Elizabeth Siddal se prête bien à ce jeu de discontinuités

[1] Paddy Kitchen, *The Golden Veil: A Novel Based on the Life of Elizabeth Siddal*, Ulvescroft, Hamish Hamilton, 1981, p.286.
[2] Rita Cameron, *Ophelia's Muse*, New York, Kensington Books, 2015.

temporelles, puisque sa légende est nécessairement lacunaire, et qu'elle repose sur des récits subjectifs.

Le caractère partiel du texte se perçoit dans les extraits d'œuvres littéraires des préraphaélites. Ces citations servent de commentaire au narrateur omniscient, ou font partie intégrante des pensées et dialogues des personnages. *Autumn* reproduit des strophes tirées de poèmes d'Elizabeth Siddal, que l'auteur a pris soin de traduire : « Je ne peux te donner l'amour / Depuis si longtemps donné / L'amour qui m'a abattue et terrassée / Dans la neige aveuglante » (« Thy strong arms », p.513) ; « Lorsque le soleil sera couché / Et que l'herbe ondulera devant l'église assombrie / Emportez-moi dans l'obscur crépuscule / Pour me coucher parmi les tombes » (« O mother », p.510)[1]. Sa pratique picturale est mise en avant dans la scène de la rencontre avec Ruskin. Le critique observe une aquarelle, dans laquelle on reconnaît *The Ladies' Lament* (P.15 – fig.A.9.1) :

> – Et ces femmes en pleurs au bord d'une falaise ? Elles ne sont pas de vous, Dante ?
> – C'est moi qui ai fait ce tableau, dit Lizzie dans un souffle.
> – Comment ? Vous ? Mais je croyais que vous étiez modiste ?
> Elle rougit plus encore, puis, soutenant l'éclat du regard de Ruskin :
> – Oh ! la modiste est loin désormais. Et je ne voulais pas être seulement un modèle. Alors, Dante m'a appris à dessiner, puis à peindre. Je suis loin encore de posséder une vraie maîtrise picturale, mais…
> – Mais vous avez le talent le plus étonnant que j'aie jamais rencontré ! s'exclama Ruskin.
> Dante Gabriel étouffa un petit rire mi-amusé mi-satisfait :
> – Oui, les toiles d'Elizabeth ont d'emblée beaucoup de charme.
> – Vous voulez dire que c'est bouleversant ! reprit Ruskin de plus belle. En moins de deux ans, atteindre un tel pouvoir d'évocation ! Il y a bien sûr un peu de maladresse dans les postures des personnages, mais l'étincelle du génie est bien présente, et je crois m'y connaître.
> – Cette toile n'est pas terminée, intervint Lizzie, un peu embarrassée par tous ces compliments venus d'un si important personnage. Je me sens fatiguée, ces derniers temps. Je commence beaucoup de choses, et n'en termine aucune[2].

À partir des années 2000, le regain d'intérêt pour les femmes du cercle préraphaélite s'étend à d'autres pays européens. *Los Amantes de la niebla*, de Vicente Muñoz Puelles, met Elizabeth Siddal à l'honneur : ce récit est le sien, écrit à la première personne. Acclamée par la critique littéraire hispanophone, cette autobiographie fictive prend de nombreuses libertés avec les faits. Vicente Muñoz Puelles élargit le champ d'action de son héroïne, sans s'encombrer des jugements éventuels d'un narrateur omniscient. Siddal est présentée comme une femme tributaire du système bourgeois victorien. L'auteur dresse un parallèle entre le monde des arts

[1] Philippe Delerm, *Autumn*, Paris, Folio Gallimard, 1999, pp.144,241.
[2] *Ibid.*, p.113.

et l'univers du commerce. Comme des hommes d'affaires qui souhaitent vendre leurs marchandises, les préraphaélites recherchent des modèles qui assureront leur succès. Elizabeth en est bien consciente, ainsi que des limites imposées par son milieu social, comme le montre la prévalence de son statut de modèle auprès de ses confrères : Rossetti décide de vendre de son portrait (*Regina Cordium*, P.74 – fig.B.5.2), malgré les réticences de la créatrice[1].

La narration se concentre sur la période de l'automne 1861, lorsqu'Elizabeth se trouve en convalescence au bord de la mer, alors que Gabriel Rossetti est resté travailler à Londres. Elle prend son journal intime à témoin, en rendant compte de ses activités quotidiennes, mais aussi de ses souvenirs de jeunesse. Le journal retranscrit une scène inventée où Siddal rencontre un chroniqueur du mensuel *The Studio*, qui désire l'interviewer, car il admire sa production artistique. Le rendez-vous avec ce dernier, qu'elle annule pour rentrer à Londres auprès de son mari, est symptomatique de l'incapacité de Siddal à faire son entrée dans la sphère publique en tant que créatrice. L'épilogue est le seul passage écrit à la troisième personne. Il donne à voir Rossetti, découvrant le journal intime de Siddal la nuit de son décès. Rossetti demande à Ford Madox Brown de le lui lire. Brown garde le journal vingt ans, avant de l'enterrer avec Rossetti à la mort de son ami. En altérant l'histoire de la lettre d'adieu brûlée par Brown et l'affaire du manuscrit placé dans le cercueil de Siddal, ce retournement de situation permet à Vicente Muñoz Puelles de rendre justice à la créatrice, pour restaurer un équilibre fictif à la légende.

Ajoutons enfin que la biographie d'Elizabeth Siddal semble particulièrement adaptée au genre du roman graphique. Marco Tagliapietra s'inspire de quelques œuvres du corpus siddalien comme *Pippa Passes* (P.1 – fig. A.1), *The Ladies' Lament* (P.15 – fig.A.9.1), *The Lady of Shalott* (P.8 – fig.A.5.1) et *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.A.7.1). La couverture reprend des éléments de tableaux de Millais et de Rossetti (*Ophelia*, *Beata Beatrix*). Ce procédé montre que le statut de muse de Siddal est une fois de plus mis en exergue. La créatrice est immergée dans une baignoire remplie d'eau rouge sang ; à ses côtés trône un vase rempli de coquelicots. Quant aux planches, elles sont réalisées en noir et blanc. Leur graphisme rappelle les gravures de presse de l'époque (dans des journaux comme *Punch*) et les illustrations d'Arthur Rackham (1867 – 1939), influences revendiquées par Marco Tagliapietra lui-même.

L'intrigue se concentre toujours sur les étapes les plus connues de la vie d'Elizabeth Siddal : la rencontre avec les préraphaélites, la séance de pose d'*Ophelia*, sa relation avec Rossetti, l'addiction, plutôt que des scènes révélatrices de sa carrière d'artiste. Raconté par un narrateur allégorique, la Mort, le récit commence par la fin et se déroule à rebours, ce qui donne

[1] Vicente Muñoz Puellez, *Los Amantes de la niebla*, Barcelone, Planeta, 2002, p.66.

à la lecture une connotation funeste. Le roman graphique de Tagliapietra impressionne par sa documentation abondante : lettres et extraits de chroniques préraphaélites, retranscrits dans les bulles ou en paratexte. Des inventions se glissent dans le récit, comme l'inscription du monogramme « EES » et non plus « EER » (nom d'épouse), dans le manuscrit du poème « True Love ». Tagliapietra accompagne ses planches d'allusions à un imaginaire onirique et lugubre : en témoigne la rêverie dans laquelle Lizzie se voit en *Alice au pays des merveilles* devancière en présence d'une fleur géante, le pavot somnifère[1]. *Alice au pays des merveilles* ne paraît en fait que trois ans après la mort d'Elizabeth, mais Dante Gabriel Rossetti et Lewis Carroll (1831 – 1898) se sont bien rencontrés au début des années 1860. Il est possible que ce dernier ait réalisé des portraits photographiques de Siddal à partir des aquarelles de Rossetti (pp.154-5). Ces extrapolations macabres permettent à Marco Tagliapiatra de prendre ses distances avec la biographie pour mieux la réinterpréter.

d. Récits néo-victoriens et polars

La légende d'Elizabeth Siddal est entretenue par des représentations qui insistent sur la face obscure de sa biographie. Depuis les années 1990, on assiste à une récupération de l'héritage victorien par les communautés gothiques, qui apprécient la noirceur et la théâtralité de la mythographie préraphaélite. En juxtaposant des codes distinctifs de la culture pop aux références savantes, le récit néo-victorien, qui se manifeste précisément à cette époque comme un genre littéraire à part entière, entend s'adresser à un public large. La prolifération de fictions sur l'ère victorienne témoigne d'un désir de retoucher l'histoire, nourri d'un sentiment de nostalgie pour un ancien temps méconnu. Ces textes se réapproprient les motifs de romans emblématiques de la période (ceux de Charles Dickens, des sœurs Brontë), qui influencent le mode de narration et le rapport au lecteur, tout en interrogeant la notion de canon littéraire. Les références aux préraphaélites se décèlent dans le remaniement de figures du passé, plus ou moins essentielles à l'intrigue, qui font partie du paysage londonien. En ce sens, le préraphaélisme sert de point d'ancrage, mais permet aussi d'explorer les liens entre féminité et culture visuelle. Dans ces œuvres de fiction, le corps de la femme préraphaélite apparaît comme un procédé textuel équivoque : d'une part, il s'offre à l'imagination du lecteur comme un spectacle, d'autre part, il marque l'affirmation d'une subjectivité inquiétante.

[1] Marco Tagliapietra, *Elizabeth*, Edizioni, 2009, pp.4, 83.

Tim Powers fait intervenir des personnages célèbres de l'histoire dans des événements surnaturels, en revisitant le genre du Gothic Horror. *Hide Me Among the Graves*[1], dont le titre est tiré du dernier vers de « O mother » (p.510), développe le thème de la lignée familiale maudite par John Polidori (1795 – 1821), l'oncle de Dante Gabriel Rossetti. Polidori fut en effet le premier écrivain qui sut rendre les vampires populaires dans la littérature anglophone. Dans le roman de Tim Powers, Elizabeth Siddal est possédée par deux créatures hybrides, mi-fantôme, mi-vampire : John Polidori et Walter Deverell. Quand elle s'adonne au spiritisme, Siddal, en proie à une dépression post-natale, peut entrer en contact avec son enfant mort-né. Elle perçoit ainsi des êtres invisibles au commun des mortels. Son statut de medium lui permet de stimuler sa création artistique, en particulier l'écriture. Gabriel Rossetti raille ses capacités, qu'il réduit à son émotivité et à sa consommation de laudanum. Le passage où le lecteur découvre Elizabeth Siddal met en scène une femme recluse dans sa chambre : son corps apparaît contaminé par le sort qui pèse sur elle et sur ses proches.

Polars et thrillers nourrissent cet aspect sombre d'Elizabeth Siddal. Elle n'apparaît que brièvement dans des romans policiers qui se déroulent à une époque postérieure à l'ère victorienne, mais sert d'avatar au personnage féminin principal. La transformation d'une figure historique en référence discrète guide la narration qui repose sur la représentation d'une féminité non conformiste. On remarque que suivant à cette trame, quasiment aucune de ces réécritures ne montre en couverture une œuvre de la créatrice, afin de rendre le produit attirant et reconnaissable au lecteur. La plupart des éditions reproduisent *Ophelia* ou des tableaux rossettiens de la période 1860-1870 : *Pale as the Dead* de Fiona Mountain (2003)[2] avec la toile de Millais et *Mortal Love* d'Elizabeth Hand (2004)[3], paru trois ans plus tard sous le titre de *L'Ensorceleuse* (traduction de Brigitte Mariot), qui arbore *La Ghirlandata*.

En 2017, Daniel Sànchez Pardos publie *Barcelona*, un thriller qui met en scène Gabriel Camarasa, un étudiant en architecture, fils du propriétaire d'un journal intitulé *Les Nouvelles illustrés*. Résidant à Londres jusqu'en 1870, les Camarasa connaissent bien l'affaire du cercueil. Daniel Sànchez Pardos fait ainsi allusion au soi-disant portrait sur le vif du cadavre d'Elizabeth Siddal (p.49). La diffusion, sur le marché de l'art, de clichés falsifiés de l'exhumation, constitue l'un des sujets-clefs de l'intrigue. En outre, le personnage de Fiona, la dessinatrice anglaise des *Nouvelles illustrées*, est le prototype de la femme fatale qui piège le héros en se servant de son pouvoir de séduction. Fiona représente une féminité dangereuse : c'est elle qui a entraîné

[1] Tim Powers, *Hide Me Among the Graves*, Londres, Atlantic Books, 2013.
[2] Fiona Mountain, *Pale as the Dead*, Londres, Orion Books Ltd, 2003.
[3] Elizabeth Hand, *Mortal Love*, New York, Harper Collins, 2004.

Gabriel dans les bas-fonds de Whitechapel, à la recherche d'histoires sordides pour le journal. Elle initie Gabriel aux opiacés et autres drogues des fumeries de l'East End. Par son physique et le mystère qu'elle suscite, Fiona, modèle favorite du héros qui pratique la photographie, est comparée à Siddal à plusieurs reprises :

> Elle avait les yeux clos, et une cigarette quasi consumée pendant entre l'index et l'annulaire de sa main droite. Un nuage de fumée à l'odeur caractéristique flottait autour d'elle, et un demi-sourire caractéristique lui aussi lui éclairait le visage. Ses cheveux épars, plus roux que jamais, retombaient sur ses épaules et sur sa poitrine, jusque sur les côtés du fauteuil, très beaux et impossibles à confondre avec ceux d'une autre, telle la chevelure qui avait selon la rumeur empli le cercueil de la défunte Lizzie Siddal[1].

Le motif des mèches rousses continue d'inspirer les auteurs qui se réfèrent à Elizabeth Siddal, lorsque meurtres et péripéties spectaculaires servent de ressorts dominants à la narration. Le personnage éponyme de *Norma*[2], qui souffre d'hypertrichose, se trouve au cœur d'événements liés à la mafia finlandaise, compromise dans un trafic de cheveux humains. Or la chevelure de Norma Ross est vivante : elle ressent les émotions et pousse si vite qu'elle doit être coupée toutes les heures. Elizabeth Siddal est évoquée comme l'une des célébrités victimes de cette affliction tenue secrète ; elle fascine surtout Anita, la mère de Norma, qui s'est suicidée sous les rails du métro face à la pression de son maître chanteur. La fin tragique de Siddal constitue une forme d'avertissement constamment présente à l'esprit de Norma, qui s'efforce de vivre avec sa maladie au quotidien. Elizabeth Siddal mène l'héroïne à la découverte d'une série d'indices qui conduiront au dénouement final, comme l'utilisation de ses prénom et nom en guise de mot de passe. Ceux-ci lui permettront d'accéder aux e-mails cachés de sa mère.

B/ <u>Réappropriations</u>

a. Sur scène et à l'écran

Attirés par sa dimension tragique, les dramaturges s'emparent tôt du mythe biographique. C'est la période où la figure d'Elizabeth Siddal fait ses premiers pas sur la scène américaine, le cinéma hollywoodien étant en alors en plein essor. Écrit à la manière d'un scénario en vue d'une adaptation sur grand écran, *Trial by Virgins* de David Larg foisonne de dialogues au ton moderne reconstruits à partir de la correspondance de Rossetti. L'auteur brode copieusement sur les disputes récurrentes de Lizzie et Gabriel à propos de leurs fiançailles et des infidélités

[1] Daniel Sànchez Pardos, *Barcelona*, trad. Marianne Million, Paris, Grands Détectives, 2017, p.432.
[2] Sofi Oksanen, *Norma*, Paris, Éditions Stock, 2017.

de ce dernier : « Want to know if we are engaged? Lovely. Well, now you know. We are not. I say we are not. Go and marry your whore at Wapping and tell your mother she can keep her great genius of a son »[1]. Le public britannique accueille la publication avec indifférence. Il est vrai qu'un grand nombre d'adaptations destinées à la scène paraissent aussi en Angleterre dans les années 1930. D'ailleurs, le petit-fils de William Michael Rossetti estime nécessaire de s'opposer à certains projets. Dans sa correspondance, le peintre et écrivain William Graham Robertson (1866 – 1948) raconte que le descendant de Rossetti avait tenté d'exercer son droit de veto sur la représentation d'une pièce de Rodolphe Louis Megroz et de Herbert Duhamel. Celle-ci fut pourtant jouée au Arts Theatre de Londres, un organisme privé qui se dérobait à la censure bien qu'il produisit des pièces à caractère scandaleux[2].

C'est effectivement à travers les arts du spectacle et les rôles qui lui sont attribués qu'Elizabeth Siddal émerge en tant que figure féminine affirmée, dotée d'un fort tempérament. Relevant plus de la réflexion sur l'art que de la biographie, *Clever as Paint*, présentée au Hen and Chicken Theatre en 1995, est composée de deux actes et tableaux centrés sur Rossetti. L'acte I s'étend du mariage à la mort de Siddal, l'acte II relate l'obsession du peintre et son deuil. La mise en scène est minimaliste : les éléments du récit qui nécessitent des personnages secondaires (Fanny Cornforth, Jane Morris) se déroulent en coulisses. Cette œuvre de fiction est novatrice dans la mesure où Siddal fait valoir sa propre voix. Elle dévoile plusieurs facettes de sa personnalité en tant que modèle, épouse, artiste et poète. Ses intentions forgent l'élément déclencheur de l'action, qui s'ouvre sur le couple se préparant pour se rendre à l'opéra. Alors que Gabriel brosse les cheveux de sa femme, celle-ci s'exprime avec ferveur sur son ambition et revendique son statut de créatrice : « I'm not just some little shop-girl that dabbles in water colours. I paint as well as anyone. Better »[3]. En contrepoint des désirs de son épouse, Rossetti est au contraire attaché à maintenir leur identité de couple d'artistes.

La pièce de Kim Morrissey fait un usage insolite de la poésie d'Elizabeth Siddal : elle donne à voir une autrice fière de réciter sa production écrite devant un public dédoublé (Rossetti et Ruskin sur scène, l'audience dans la salle). Au lieu de reconnaître que les poèmes font référence à la déception amoureuse du couple, Rossetti s'improvise critique littéraire, non sans une certaine condescendance : « I don't think 'ope' works entirely, and I don't like 'Great love

[1] David Larg, *Trial by Virgin: Fragments of a Biography*, Londres, Peter Davier, 1933, p.241.
[2] Kerrison Preston, éd. *Letters from William Graham Robertson*, Londres, Hamish Hamilton, 1953, 26.5.1935.
[3] Kim Morrissey, *Clever as Paint: The Rossettis in Love*, Toronto, Playwrights Canada Press, 2000, p.10.

I bore thee' (…) Do you have a title? It's always useful to have a title. It focuses the poem. 'Love or Hate'… No! 'Love and Hate'. Yes. Better. Much better »[1]. Les efforts de Rossetti pour donner un titre aux poèmes font écho aux corrections de son frère. C'est bien ce dernier qui publie le premier la poésie de Siddal, dans les *Family Letters with a Memoir* ; *Ruskin, Rossetti, Pre-Raphaelitism* et l'article du *Burlington Magazine* (voir partie III, p.355). La pièce montre que la quête d'Elizabeth n'est pas d'ordre sentimental, mais surtout artistique : son désir profond est d'accéder à l'immortalité par sa pratique poétique et picturale.

Également réalisée avec une économie de moyens, comme des costumes assez sobres et un nombre de personnage limité, *Lizzie Siddal* est montée à l'Arcola Theatre en 2013 dans un contexte de fort engouement pour la créatrice. La pièce de Jeremy Green a été saluée par la presse, en particulier pour la performance d'Emma West qui incarnait le rôle principal. *Lizzie Siddal* suit un développement chronologique, de 1849 à 1862. L'entracte marque l'éloignement du couple, qui concorde avec les occurrences de plus en plus rares de Siddal dans la correspondance de Rossetti pendant la période 1858 – 1860 (voir p.46). *Lizzie Siddal* est d'ailleurs la première réécriture pour le théâtre à faire cas de l'apprentissage de l'artiste à Sheffield, au moment où elle réside chez ses cousins. Dans un monologue qui émet ostensiblement une conscience de classe, le directeur de l'école d'arts appliqués encourage Elizabeth à poursuivre ses efforts :

> Miss Siddal, your story – what you've done – no one has ever done. For a model to climb down from the gallery and pick up the paintbrushes herself. Whoever heard of that before? A woman. How many women painters are there? – one or two who dabble in drawing rooms – they've money and leisure. But you… had nothing. To start with nothing, and to do work, show work, sell work. From scratch to make yourself an artist – a woman artist. To come up here and insist on learning to draw better… You're too important to be allowed to fade into nothingness[2].

Admirée pour son travail acharné, Elizabeth Siddal se révèle être un personnage complexe, certes talentueuse, mais qui doute sur la légitimité de ses aspirations. Consciente de ses limites imposées par les mœurs en vigueur – refuser les honneurs en tant que femme – elle est gênée lorsque ses pairs lui adressent des éloges démesurés : « I have no genius, Gabriel' ; « Please, don't over-praise me ». Sa réticence à vendre la totalité de sa production picturale à Ruskin, qu'elle reçoit comme un acte de compassion à cause de sa santé fragile, se manifeste dans la réplique suivante : « So you would be keeping my work, *and* my person? »[3].

---

[1] *Ibid.*, p.25.
[2] Jeremy Green, *Lizzie Siddal*, Londres, Nick Hern Books, 2014, p.78.
[3] *Ibid*., pp.33, 59.

Quant aux transpositions filmées de la biographie d'Elizabeth Siddal, elles concernent principalement le petit écran[1]. Ces séries émergent au moment où la BBC tente de faire valoir une certaine forme d'anglicité à travers l'adaptation de grands classiques littéraires (de Dickens, des sœurs Brontë…). Teintes éclatantes, effets de contrastes et profusion quasi-photographique de détails font de la peinture préraphaélite le matériau parfait de la série en costume. Réalisateurs et scénaristes qui s'intéressent à ces artistes adoptent une approche bancale, oscillant entre une représentation fiable de l'ère victorienne et une ambiance fantasmagorique, suggérée par la facture préraphaélite ou les états intérieurs de personnages tourmentés. Les tableaux remplissent des fonctions diverses. Ils influencent l'aspect visuel de la narration, la façon dont les épisodes sont filmés, la reconstitution historique (costumes, décors, accessoires). Des problèmes de droits peuvent conduire certains producteurs à faire figurer des copies d'originaux exécutées par des peintres contemporains, avec des résultats déroutants : c'est le cas de *Clerk Saunders* (dans le téléfilm *Dante's Inferno*), de l'autoportrait de Siddal (pour la série *The Love School*) et de *Beata Beatrix* (dans la mini-série). Mais le plus souvent, les toiles les plus connues du public servent de point de départ à l'élaboration du récit, en présentant un gros plan sur un artiste ou sur un moment de sa carrière. Les lettres adressées à Elizabeth Siddal et ses mentions dans les chroniques de ses contemporains servent à alimenter les dialogues. Les adaptations de la mythographie préraphaélite pour la télévision mettent en valeur la triade d'origine de la Confrérie, qui propose au spectateur des personnalités aisément dissociables. Hunt (« Mad » ou « Maniac ») incarne le travailleur assidu animé par la foi, Millais « Johnny Boy » représente le jeune prodige naïf et « Dante » ou « Gabriel » personnifie l'artiste maudit. Les femmes du cercle préraphaélite renvoient à des archétypes de la culture victorienne : l'épouse dévouée (« Effie »), l'héroïne tragique (« Lizzie »), la prostituée (« Fanny », et, parfois, « Annie »), la femme fatale (« Jane » »).

Doté d'un budget modeste, le téléfilm *Dante's Inferno* de Ken Russell (1967) est tourné en noir et blanc, avec plusieurs prises de vues réelles (au domaine de la Red House, dans la région du Peak District…). Ken Russell manifeste une certaine préférence pour le genre du biopic. *Gothic* (1986) mettra en scène d'autres personnalités emblématiques du dix-neuvième

[1] Voir Laure Nermel, « L'histoire de l'art britannique au service de la mise en scène : le récit préraphaélite réadapté au petit écran des années 1960 à 2000 », acte du colloque *Le XIXe siècle en série* au Musée d'Orsay du 23.3.2022, disponible sur le site de la Société des Études Romantiques et Dix-Neuvièmistes : https://serd.hypotheses.org/13334?fbclid=IwAR0ip8mCIZDu2rb27k1ySICCZpDkLxIrVcgPqhP6ZGbTYaIQHPLITjRiMU0, consulté le 30.6.2023.

siècle : le couple Mary et Percy Shelley, Lord Byron et John Polidori, réunis près de Genève pour se raconter des histoires de fantômes, ce qui donnera naissance, entre autres, au roman *Frankenstein*. Pour l'affiche de *Gothic*, Russell s'est inspiré du tableau *The Nightmare* (1782) de l'artiste anglo-suisse Henry Fuseli, qu'il s'applique à recréer avec beaucoup de fidélité. Réalisateur dont les films sont devenus cultes (en particulier l'opéra-rock *Tommy* tiré de l'album du même nom des Who), Russell se distingue par son goût de la provocation et sa tendance au grotesque. Mouvements tremblotants de caméra à l'épaule et plans saisissants accompagnés de musique dissonante sont caractéristiques de son style mélodramatique, ici influencé par le cinéma expressionniste allemand et les films de la Hammer. Le long métrage *Dante's Inferno* a reçu un accueil mitigé à sa sortie, en raison de ses méthodes expérimentales qui ne respectaient pas les directives imposées par la BBC[1]. Les acteurs, au jeu très appuyé, ne sont pas tant choisis pour leur talent que pour leur ressemblance avec leur rôle aux plans physique et psychologique. Oliver Reed incarne Gabriel Rossetti, figure du génie torturé. Judith Paris campe une Lizzie Siddal à l'accent cockney prononcé. Ses cheveux mi-longs séparés par une raie bien droite évoquent un look sage et baby-doll. Les costumes et le maquillage féminins de *Dante's Inferno* suggèrent l'idéal préraphaélite, tout en se conformant aux canons de beauté des années soixante.

Le téléfilm de Russell débute avec l'exhumation : il dévoile le cadavre d'Elizabeth Siddal en décomposition. La narration se construit en flash-back, de 1848 jusqu'au décès de Siddal. Avant même d'être confronté à la modèle et artiste, le spectateur aperçoit son spectre. À plusieurs reprises, Siddal obsède Rossetti, en proie à des hallucinations ; la modèle sort du tableau pour venir hanter le peintre. Les poèmes de Rossetti permettent au spectateur d'avoir accès aux sentiments du personnage principal : « Three Shadows » symbolise sa rencontre avec Siddal et la période de séduction mutuelle. Le personnage de Siddal possède trois facettes distinctes : celle de la femme réelle, simple d'esprit et plutôt banale, l'incarnation d'un idéal, et la créature fantomatique. Quand elle apparaît en tant qu'individu, les scènes sont marquées d'une tonalité burlesque. C'est ce que montre son monologue face au miroir, alors qu'elle s'imagine devenir célèbre : « Miss Elizabeth Siddal, the well-known paintress, caused a sensation upon her appearance at the Royal Academy ». Elle est dépeinte comme une femme puérile (elle s'amuse à planter son aiguille à coudre dans le torse de Rossetti) ou démesurément excessive. Ce n'est que dans les moments de silence avec son amant, qu'elle devient un

[1] Lisa Dallape Matson, *Re-Presentations of Dante Gabriel Rossetti: Portrayals in Fiction, Drama, Music and Film*, New York, Cambia Press, 2010, pp.74-5.

personnage digne d'intérêt. Elizabeth Siddal indique elle-même son acceptation à être ainsi réifiée, car elle adule son maître : « I don't want to be an artist. I did it only to please you ».

Quelques dessins de Siddal figurent dans *Dante's Inferno*, lors de la première apparition de Ruskin (*Lovers Listening to Music*, P.11 – fig.C.7.2 ; *The Lady of Shalott*, P.8 – fig.C.5.2 ; *St Cecilia*, P.29 – fig.A.13.5). Le critique exprime son admiration dans une déclaration qui reprend les propos de sa correspondance (voir p.107). Mais le moment où la créativité de Siddal est véritablement abordée traite de sa fin proche. Après avoir ramené son épouse à l'atelier de Chatham Place, Rossetti s'enquiert de la progression du poème « Life and night », ce à quoi elle répond « I'll finish it tonight ». Le spectateur avisé ne manquera pas de remarquer que « it » peut faire allusion au poème ou à sa vie. En ce sens, Russell attribue à la femme morte plus de valeur qu'à la vivante, comme source de terreur mais aussi de création artistique. La présence du squelette dans le cercueil, filmé en contre-plongée comme une scène de cinéma d'épouvante, a pour but de déstabiliser le spectateur. Pour l'enterrement, Russell fait usage d'un plan large à focale courte. Les personnages autour du cercueil paraissent déformés, comme si le cadavre de Siddal était plus petit que les corps des hommes qui l'entourent. Néanmoins, son corps à elle est filmé de telle manière que le spectateur a l'impression d'être placé dans la même position que la morte.

Dante's Inferno tire parti des événements les plus horrifiques de la légende d'Elizabeth Siddal. Le type de narration employé laisse peu de place à l'interprétation du spectateur : la pose d'Ophélie dans la baignoire, qui fait clairement écho à la mise en bière ; les insinuations de relations incestueuses entre Rossetti et sa sœur, lesbiennes entre Emma Madox Brown et Elizabeth Siddal, nécrophiles entre Swinburne et le cadavre. Une scène fictive montre Christina Rossetti, Fanny Cornforth, Emma Madox Brown et Annie Miller qui portent le cercueil de Siddal : les femmes sont des vengeresses qui viennent frapper la conscience du peintre-poète. Une autre séquence représente Rossetti qui erre dans les rues de Londres, puis se retrouve devant la chapellerie où Lizzie travaillait. Il croit y voir le fantôme de la morte et tente de mettre fin à ses jours. C'est cette occurrence qui causera sa dépendance sévère aux opiacés. Pour Ken Russell, la grandeur et la décadence des préraphaélites se traduit par toutes les déviances, sexuelles, toxicomaniaques ou psychopathologiques.

Bien plus fidèles à la réalité des faits, les six épisodes de *The Love School* (1975) s'inscrivent dans un contexte de réappropriation post-moderne de l'héritage victorien. La série faisait partie d'un programme de diffusion dont le but était de redorer le blason de cette période historique, perçue comme réactionnaire dans les années soixante-dix. Il s'agissait alors de révéler un aspect méconnu de la société victorienne, et de démontrer ses innovations au plan

culturel. *The Love School* présente le préraphaélisme comme un courant fondateur de l'histoire de l'art britannique. Le format de 75 minutes par épisode est adéquat pour suivre un développement chronologique. Y sont examinées les deux phases distinctes du préraphaélisme, depuis la fondation de la Confrérie jusqu'à la mort de William Morris (1896). Les épisodes 2 et 3 retracent les parcours de Millais et de Hunt, tandis que le reste de la série s'attarde, de manière parallèle, sur le cercle rossettien. L'accent est mis sur le traitement des personnages et la dimension esthétique, plutôt que sur l'action (le rythme y est assez lent). C'est d'ailleurs la seule adaptation pour le petit écran à montrer une véritable progression dans le temps, et des personnages qui vieillissent.

Ben Kingsley, au début de sa carrière, est choisi pour interpréter le rôle de Rossetti. Il apparaît comme un artiste enthousiaste, qui présente ainsi Elizabeth Siddal à ses amis : « Lizzie my once and future wife, mistress of my thoughts, my soul, my body, my Beatrice ». Dans le premier épisode, elle est filmée en gros plan, assise, alors que Rossetti est agenouillé face à elle, dans une pose qui traduit son adoration. « I'm not a common model you know » lui annonce-t-elle après lui avoir fait part du canular dont elle a été victime (p.42). Au début de la série, elle apparaît rarement de face : une scène reproduit presque à l'identique la pose de profil de l'aquarelle du Delaware Art Museum (P.82 – fig.B.7.1). Hautaine et introvertie, Elizabeth Siddal exprime ses réserves au sujet des projets du cercle préraphaélite, notamment lorsqu'elle assiste à la création de Morris & Co à la Red House. Son activité artistique n'est que suggérée, que ce soit dans ses allégations (« I will be your equal ») ou dans des propos rapportés (« She did begin to draw again »). La poésie de Siddal n'est évoquée qu'après le décès du personnage : l'épisode 5 s'ouvre avec des extraits de « Life and night » récités en voix-off.

John Hale tente toutefois d'apporter à ce personnage féminin un peu plus de substance que Ken Russell : elle est censée susciter la compassion du spectateur. Les scènes, silencieuses, où elle se retrouve seule, sont filmées en contrepoint de passages qui montrent Rossetti et ses amis dans une ambiance folâtre et bruyante. Les problèmes de santé de Siddal font irruption dès l'épisode 2, mais ce n'est qu'après sa grossesse que son médecin lui prescrit du laudanum. Les scénaristes de *The Love School* se sont largement inspirés de *The Wife of Rossetti* : la lettre d'adieu qu'Elizabeth Siddal rédige sur une feuille volante extraite du carnet de Rossetti reprend le contenu supposément découvert par Violet Hunt (voir p.125). Mais l'extrait le plus frappant consacré à Siddal est le suivant : excédée par sa solitude forcée et le manque d'attention de Rossetti, elle déchire les dessins qu'il a fait d'elle avant de les jeter dans la Tamise. Dans un acte de rage, elle réalise des affiches qu'elle accroche dans l'atelier de Blackfriars pour former le message : « I am sick and neglected and bored and sad ». « It's part of her own work. She's

an artist in her own right » explique Rosssetti à Burne-Jones et Morris avec embarras. La créativité d'Elizabeth Siddal semble donc stimulée par sa folie naissante. On notera que le rôle a été confié à Patricia Quinn, icône de la communauté LGBT : son interprétation excentrique du personnage de la soubrette rousse, Magenta, dans la comédie musicale et sa transposition filmée *The Rocky Horror Picture Show*, la qualifiait pour incarner ce personnage.

Dans *The Love School*, le cercle préraphaélite semble plus équilibré et prospère avant que des femmes n'y soient intégrées, comme si elles pouvaient être tenues pour responsables de la dissolution du groupe masculin. Rossetti explique à Hunt : « the women have us by the throat », ce qui paraît paradoxal compte tenu des nombreux passages où les peintres exigent de leurs modèles féminins des poses longues, contraignantes, et immobiles. Lizzie est certes la muse de Gabriel – qui ne peut se résoudre au mariage – mais aussi à l'origine de sa culpabilité et de sa chute. En dressant un portrait peu flatteur de l'amour à l'époque victorienne, *The Love School* explore la thématique des relations extra-maritales et des complications qui en découlent. Ce sont précisément ces notions qui font débat dans les années soixante-dix. Cette approche a peut-être contribué à l'absence de succès de la série. Les recettes n'ont pas suffi à permettre une parution en VHS. Au spectateur contemporain, cette adaptation, qui s'apparente au documentaire, paraîtra sans doute désuète.

La mini-série *Desperate Romantics* de 2009 s'inscrit dans le sillage de *The Love School*, avec une touche résolument plus provocante – le titre évoque *Desperate Housewives*. Il s'agit d'un cycle dans un esprit romanesque, qui renouvelle radicalement la perception de l'ère victorienne. Le scénariste Peter Bowker se réclame de l'héritage de la chaîne HBO, en qualifiant sa saga de « *Entourage* with easels ». Il compare d'ailleurs ses personnages à des stars hollywoodiennes[1]. Jeunes, audacieux, charismatiques : en présentant les préraphaélites comme des rebelles de l'art en avance sur leur temps, *Desperate Romantics* honore la promesse d'audience que *The Love School* n'a pas tenue (les premiers épisodes ont dépassé les deux millions de spectateurs lors de leur diffusion). Il y est question d'amitié, de trahison, d'addiction et de désir. Création et sexualité sont intimement liées, ce dont atteste l'avertissement en début d'épisode : « In the mid 19th century, a group of young men challenged the art establishment of the day. The P.R.B were inspired by the real world about them, yet took license in their art. This story, based on their lives and loves, follows that inventive spirit ». En six épisodes d'une heure, *Desperate Romantics* condense une temporalité relativement longue (1848 – 1862) à une vitesse déroutante, qui résume le préraphaélisme à ses événements sensationnels, voire

[1] Cité par Dallape Matson, *Re-Presentations of Dante Gabriel Rossetti*, p.192.

invraisemblables. Les grandes libertés prises avec l'histoire, sont, dans ce cas, complètement assumées. Rythme soutenu et dimension sexuelle montrent une volonté de plaire à un public plus large. Les créateurs de la série ont également tenu à mélanger les genres en passant du drame à l'humour. La vivacité des dialogues rend certes cette série divertissante. La confrontation entre Lizzie et Gabriel dans l'atelier de Chatham Place, où les répliques fusent sur le ton du badinage, ne manque pas de saveur :

– What do you think, Miss Siddal?
– I'm not sure you're paying me for my opinion.
– So much the better. I can rely on your honesty.
– None of them are complete.
– And that is your… only response?
– So you were looking to be flattered?
– Ah don't attack flattery! Sometimes it's the only friend I have.
– I think too many people have flattered you for too long. I think all this talk of your brilliant potential has turned your head and holds you back.
– Ah! But you do at least think I have potential.
– You and every rag and bone man in London.
– If you were this direct in the hat shop, it's a wonder you ever sold so much as a ribbon!
– I'm always truthful. I'm sorry if you're not used to that.

L'interprétation d'Amy Manson, qui ressemble à s'y méprendre au personnage d'origine, donne corps à l'un des rôles les mieux écrits. Lizzie est franche, spirituelle et déterminée. Elle se trouve au cœur des rivalités masculines ; les préraphaélites ont bien compris sa valeur en tant que modèle : « the difference between a good artist and a bad artist is Lizzie Siddal », affirme Gabriel Rossetti. Elle n'accepte de poser pour lui qu'en échange de cours de dessin. Selon le journaliste Andrew Billen, la série aurait été bien plus réussie si l'action s'était concentrée sur Siddal et avait été racontée de son point de vue[1]: c'est elle qui sort de l'ombre et met en risque sa réputation pour devenir une véritable artiste. C'est son talent que remarque Ruskin lorsqu'il la surprend en train dessiner *The Lady of Shalott* (P.8 – fig.A.5.1), dans l'épisode 4. Les scénaristes ont repris les propos de William Michael Rossetti décrivant l'enseignement de son frère, à la différence qu'ils sont prononcés par Siddal dans cette scène. On y aperçoit *The Rowing Boat* (P.55 – fig.A.19.2), *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.A.7.1) et, plus tard, *The Ladies' Lament* (P.15 – fig.A.9.1), quand Ruskin propose de financer la production artistique de la créatrice, alors qu'il n'offre à Gabriel Rossetti qu'un poste de professeur au Working Men's College. C'est donc elle qui peut assurer le bien-être matériel de son couple, grâce à l'argent récolté pour le fruit de son travail. Dans l'épisode 5, Ruskin lui donne la possibilité d'employer

[1] Andrew Billen, *The Times*, 22.7.2009.

son propre atelier, en lui demandant dessiner en couleurs et non en noir et blanc, conseils qu'il procure effectivement à Siddal dans sa correspondance.

La distorsion de la chronologie et les inventions du scénario confèrent néanmoins au personnage d'Elizabeth Siddal un aspect funeste : aussi son suicide est-il précipité par Ruskin qui met fin à son contrat peu après son mariage, puis par Rossetti qui séduit Jane Morris et enfin par son addiction. Le jour de l'enterrement, c'est la sœur de Lizzie qui lit la lettre d'adieu adressée à Gabriel : il s'agit du poème « Never weep » (p.510). Si la reconstitution historique est hasardeuse, le travail sur les costumes est impressionnant, comme la robe somptueuse que Siddal porte pour la pose de *Valentine Rescuing Sylvia* (P.61 – fig.B.1.5), ou ses habits du quotidien aux tons doux et froids – beige, vert foncé, bleu roi – qui font ressortir ses boucles cuivrées.

Pour conclure, ajoutons que les cinéastes ne sont qu'indirectement influencés par la figure d'Elizabeth Siddal, qui fait des apparitions discrètes sur grand écran. Dans tous les cas, ce sont *Ophelia* (P.59 – fig.B.1.2) et les dessins de Rossetti qui sont évoqués. Un exemple frappant est la référence à la toile de Millais pour l'affiche du film *Melancholia* de Lars Von Trier (2011). *Melancholia* traite de la dépression de l'héroïne, Justine, mise à l'épreuve par l'imminence d'un cataclysme naturel. Le réalisateur a prêté attention au moindre détail pour recréer le tableau, avec le même camaïeu de verts, rehaussés du blanc de la robe de mariée. Le bosquet de roseaux est bien présent sur le coin gauche, mais le bouquet floral s'est changé en muguet et les plantes flottant dans le courant de la rivière Hogsmill en nénuphars. La fonction de la toile est double : s'accorder avec le motif de la mélancolie et créer une narration parallèle. Hormis l'affiche, le spectateur ne sait effectivement pas si les scènes où Justine se confond avec une Ophélie à demi noyée relèvent de la fantasmagorie, du cauchemar ou du souvenir. *Ophelia*, ainsi que d'autres références picturales (Brueghel l'Ancien, Caspar David Friedrich) forment l'esthétique de la seconde partie, où la nature omnipotente envahit le cadre et annonce le déclin de l'humanité.

b. Phénomènes de mode : des pratiques vestimentaires à la culture numérique

Par conséquent, c'est surtout l'apparence d'Elizabeth Siddal qui influence la culture visuelle populaire. Ses goûts vestimentaires ont fait leur incursion dans le domaine de la mode. Sa transformation en « it-girl » en fait l'ambassadrice du préraphaélisme par l'attention accrue qu'elle a suscitée dans les médias. Apparu pour la première fois en 1927 dans le magazine *Cosmopolitan*, le terme it-girl s'est répandu pour décrire des emblèmes féminins des années soixante telles que Twiggy ou Edie Sedgwick ; il relève du magnétisme, de qualités indéfinissables dans l'attitude, la personnalité ou la sensualité. En ce sens, Elizabeth Siddal

devient un exemple à suivre dont les tenues et l'image sont reproduites à l'envi. Avec ses tissus fluides et confortables, les coupes tirées de la robe préraphaélite expriment une élégance qui diffère des tendances actuelles, peut-être plus classiques. Il est difficile d'en extraire des caractéristiques bien précises, car le préraphaélisme au féminin est devenu une étiquette qui s'applique à toute femme rousse à la robe ample décorée de motifs Arts and Crafts. Réhabilitées par la haute couture et l'industrie du cinéma, les mannequins auburn à la peau diaphane comme Lily Cole et Karen Elson sont devenues des égéries de la pop culture. Pour son numéro de septembre 2005, l'édition italienne de *Vogue* avait publié des photographies cadrées à mi-corps de Lily Cole, inspirées des tableaux de Burne-Jones et Rossetti. Les photos choisies marquent des contrastes de teintes sombres et pastel sur fond végétal, en accentuant la pâleur du modèle.

Avec ses tenues vaporeuses et sa chevelure flamboyante fréquemment qualifiées de préraphaélite par la presse musicale, la chanteuse-compositrice Florence Welch puise dans cette source d'inspiration fertile pour créer une identité visuelle envoûtante, tant sur scène que dans ses albums. Fille d'une enseignante de King's College, cette ancienne étudiante en arts plastiques proclame ouvertement son allégeance à cette esthétique. La pochette aux teintes surexposées de *Lungs* (son premier album) la représente de profil, yeux clos, avec une pose évocatrice qui se fond dans le tissu d'arrière-plan, tandis que le livret figure un intérieur qui arbore le portrait en gros-plan de l'Ashmolean Museum pour lequel Elizabeth Siddal a posé (P.83 – fig.B.7.4). Enfin, le clip de « Rabbit Heart » met en scène un banquet néo-victorien qui s'achève par la mise en bière aquatique du personnage féminin, allusion évidente au final de « The Lady of Shalott ».

L'intérêt récent pour cette esthétique est peut-être attribuable à l'essoufflement de stéréotypes dans les magazines de mode et dans la publicité. Depuis quelques années, nous assistons à une forme de lassitude pour la représentation très standardisée du corps féminin (taille 36, traits réguliers et silhouette équilibrée, peau dénuée d'imperfections). Un idéal de beauté démocratique, accessible à tous, est au cœur de ces perceptions contemporaines. La haute couture et le prêt-à-porter mettent à l'honneur la variété des canons féminins de la peinture préraphaélite pour transmettre un message d'acceptation de soi : chacune peut façonner son habillement pour en faire une œuvre d'art et ressembler à une modèle, quelle que soit sa morphologie. Aujourd'hui, il est même possible de se procurer des vêtements d'inspiration préraphaélite en grande distribution, à prix modeste. La collection automne-hiver de 2018 marque la collaboration du groupe H&M avec l'entreprise Morris & Co. Sur le site de ce géant du textile, les directrices de la création insistaient sur le raffinement des motifs Arts and Crafts :

> La baisse de températures n'implique pas forcément de renoncer à la couleur, aux imprimés et aux fleurs (…) La collection se compose de must-haves de l'automne, notamment des manteaux ajustés, blousons et pantalons, robes et blouses romantiques, pièces de maille coordonnées. Les pièces imprimées de la collection – qui arborent les chefs-d'œuvre de Morris & Co *Love is Enough*, *Lily Leaf*, *Marigold* et *Pimpernel* – sont en laine mélangée, velours et tissus fluides et sont dotées de détails tels que lavallières, manches oversize, plis et volans[1]

Ces pratiques vestimentaires sont volontiers copiées par les internautes, dans des cosplays ou selfies qui recréent les tableaux d'origine. La femme préraphaélite d'aujourd'hui une existence nouvelle en tant que phénomène virtuel. Elle incarne une étrange sensualité à l'encontre des images de femmes-objet, se dérobant au regard hétéro-normé et permettant la réappropriation d'un corps à l'identité fluctuante. De plus, le retour à la nature prôné par Siddal, Rossetti et Morris apparaît comme une échappatoire au monde réel pour les fans du préraphaélisme. Internet abonde de comptes sur les réseaux sociaux, de blogs et de sites web dédiés à cette esthétique. En ligne, modérateurs, influenceurs et vidéastes forment une communauté bien établie dont les échanges sont réguliers. Ils comptent une majorité de femmes et une proportion non négligeable d'Américaines fascinées par le sujet. La réception de ces personnages historiques auprès d'un public de fans passionnés traduit une expérience à la fois individuelle et collective.

La création du site lizziesiddal.com en 2004 par la bloggeuse Stephanie Chatfield a conduit à la diffusion d'une grande quantité de documents d'archives : œuvres, poèmes, et lettres. Ce corpus est complété par des contributions critiques, entretiens et publications sur l'actualité de la recherche où le propos érudit se confond souvent avec l'extrapolation personnelle. On trouvera donc sur lizziesiddal.com des extraits de chroniques et mémoires, tout comme une analyse graphologique de l'écriture d'Elizabeth Siddal ou des interprétations subjectives – voire anachroniques – de ses troubles psychologiques. Chaque influenceuse du préraphaélisme a sa muse, Fanny Cornforth revenant à Kirsty Stonell Walker qui tient le blog « The Kissed Mouth » et écrit des fictions historiques sur des personnalités féminines de l'ère victorienne. Le succès de ces publications en ligne peut se mesurer aux nombres d'abonnés sur les réseaux sociaux : l'une des pages Facebook de Stephanie Chatfield, très active sur la toile, est suivie par plus de 21 600 fans. Les commentaires d'internautes témoignent de la fascination que le sujet suscite. Plusieurs s'épanchent en déclarant avoir versé des larmes lorsqu'ils ont pu avoir accès aux poèmes d'Elizabeth Siddal ou voir ses œuvres pour la première fois. Ces fans

[1] www2.hm.com/fr_fr/life/culture/hm-inside/introducing-morris---co-x-h-m.html, consulté le 6.2.2021. La page n'est plus disponible.

s'interrogent fréquemment sur la condition féminine à l'époque victorienne et sa réification par le regard masculin dans la peinture.

Dans la même veine, le feuilleton numérique illustré « Pre-Raphaernalia » de Raine Szramski est décliné sur tout un ensemble de produits dérivés (mugs et T-shirts). Cette bande dessinée humoristique en noir et blanc met en scène les figures principales du cercle préraphaélite, en laissant la part belle aux femmes, identifiées par une inscription discrète qui affiche leurs patronymes. Influencée par les photographies et portraits originaux, Raine Szramski donne des traits caractéristiques à ses personnages. On reconnaît Lizzie à sa chevelure ondulée dénouée, son visage ovale, et des nuances de gris légèrement plus claires. Elle apparaît enjouée et moqueuse, ce qui la différencie du rôle de la muse réservée auquel on l'a cantonnée. Raine Szramski représente les sautes d'humeur de Lizzie grâce aux codes graphiques classiques de la bande dessinée (traits de crayons appuyés, bulles aux contours angulaires à la police plus grande, idéogrammes qui indiquent l'agacement). Cela permet d'aborder ses troubles psychologiques avec distance, sur un ton décalé.

Dès lors, ce format autorise de nombreuses possibilités pour la réappropriation du préraphaélisme. « Et si les femmes du mouvement formaient un groupe de rock ? » Cette interrogation, née d'une discussion en ligne avec Stephanie Chatfield, leur attribue des rôles correspondant à leurs personnalités. L'illustratrice a repris cette idée pour livrer un dessin où les « Stünners » se produisent en concert. Sans surprise, les deux les plus charismatiques occupent le devant de la scène : Jane au chant et Lizzie à la guitare. Annie joue de la basse à leurs côtés, légèrement en retrait, tandis que Fanny, comme le suggère son tempérament dynamique, s'agite à la batterie. Plus réservée, Georgiana se retrouve aux claviers et aux chœurs. Louée pour ses qualités d'organisatrice dans les affaires de son mari, Effie Gray, absente de l'esquisse, serait leur manager. Dans un retournement de situation parodique, les hommes sont relégués au rang de groupies, avec Rossetti en fan le plus bruyant. Des détails malicieux tirés de faits réels se glissent dans la séquence : le bouquet adressé à Annie signé F.G Stephens, la pancarte de William Morris où le nom de son épouse, Jane, est rayé pour afficher celui de « Georgie ». « Power to the Sisterhood! », proclame Lizzie sur une planche où elle raille Gabriel en compagnie de Christina et de Georgiana, pour avoir déclaré arbitrairement que les œuvres d'écrivaines ne se vendaient pas. Cette sororité préraphaélite fictive constitue une association turbulente et soudée. Elle transmet un message positif de solidarité féminine, à l'image de la communauté virtuelle qu'elle regroupe.

c. En musique

Le parallèle entre la scène rock indépendante et les femmes du cercle préraphaélite n'est pas si fortuit puisque le chanteur-compositeur Jeff Kelly est à l'origine de plusieurs projets qui mettent à l'honneur Elizabeth Siddal. Fondé en 1984 dans la banlieue de Seattle, The Green Pajamas s'inspire de sources diverses, qu'elles soient musicales, picturales ou textuelles. Le style psychédélique du groupe – influencé par les mélodies des Beatles, de Pink Floyd et de Led Zeppelin – s'associe à des références d'ordre littéraire dans les paroles. The Green Pajamas évolue ensuite en Goblin Market – nom évoquant le poème narratif de Christina Rossetti – qui comporte deux des membres initiaux : Laura Weller et Jeff Kelly. En parallèle, ce dernier entame également une carrière solo. Dans son travail d'écriture, Jeff Kelly affiche clairement son goût pour la poésie victorienne. « Softly Elizabeth » met en scène le phénomène d'adulation qu'Elizabeth Siddal a contribué à créer dans la culture populaire : « One might think it's strange, you've never been here / And you think it's funny – the twenty-first century cult / Who thinks you're almost real, we can almost feel you / We all know the story, we kneel to the glory of you ». La chanson s'achève sur une violente accusation à l'encontre de Rossetti, tenu pour responsable de la mort d'Elizabeth : « When you discovered the whore and all his other love notes (…) Just whisper to me, just let me know please / Did he murder you? ».

Par ailleurs, l'aspect visuel, le jeu sur les sonorités et un langage accessible sont des traits caractéristiques des ballades d'Elizabeth Siddal. Jeff Kelly tente de reproduire ces effets, en insistant sur des images qui font allusion à l'environnement naturel et à la décomposition du corps. Interprétée par Laura Weller, « Highgate » prend la forme d'une oraison funèbre prononcée par le cadavre de la créatrice, témoin de son exhumation : « I can almost smell the earth, the torches burning in the London rain / Chill chill the icy ivory crept around their spines / When bitter struck the shovel that wild and moonless night ». « My Elizabeth » proclame l'influence de la poésie siddalienne de façon plus explicite. Le narrateur se substitue à Rossetti pour faire corps avec le fantôme de la créatrice, qui lui donnera le souffle créateur nécessaire pour écrire : « Your poetry called / My body's young my spirit's old / Our blood is wild and warm (…) That ghost's been here all the time / Whose body lives in my soul / You're my Elizabeth to hold ».

Enfin, Jeff Kelly est à ce jour le seul compositeur à avoir transposé un poème de Siddal en musique : « A Year and a Day » (titre posthume de « A longing year » p.508, Jeff Kelly ayant

probablement utilisé l'édition de la Wombat Press de 1978[1]). Ce morceau figure sur l'album *Ash Wednesday Rain* de 1995. Kelly élabore son refrain à partir des deux vers en exergue de chaque strophe, repris à la fin des couplets de la chanson : « Slow days have passed that make a year / Slow hours that make a day; I lie among the tall green grass / That bends above my head; A silence falls upon my heart / And hushes all its pain ». Kelly ne préserve que quatre vers du quatrième sixain réécrit par William Michael Rossetti. Ils forment le pont et assurent la transition avec la fin du morceau. Autre nouveauté dans l'adaptation de l'œuvre siddalienne : pour un poème d'une tonalité mélancolique qui exprime une réflexion sur l'échec et le regret, la musique de Kelly semble relativement allègre. Le compositeur s'est plutôt concentré sur la dimension onirique du texte-source, ses images et son harmonie. L'usage simultané de la cithare indienne et de l'autoharpe provoque sur l'auditeur un sentiment d'évasion.

d. Reliques

La fascination pour les objets en lien avec Elizabeth Siddal ont conduit à une sorte de culte proche de l'idolâtrie, notamment dans la transmission de pièces dont l'authenticité n'a pas toujours été prouvée. Ce sont les premières rétrospectives posthumes de Rossetti qui rendent le visage d'Elizabeth Siddal plus familier au public. Ces tableaux et dessins, qui témoignent d'une sensualité en résonance avec les sensibilités fin-de-siècle, subjuguent les disciples du décadentisme. Grand admirateur d'Elizabeth Siddal, Oscar Wilde cultive un attachement à sa personne. Dans un article qui rend hommage au couple Rossetti, Wilde se moque d'écrivains comme Hall Caine et William Sharp, qui s'étaient servis des éléments spectaculaires de la mythographie préraphaélite dans leurs chroniques, pour en tirer profit[2]. Oscar Wilde trouvait la poésie de Siddal « fascinante » et avait un penchant notoire pour « A longing year » (voir p.508), qu'il avait lu en prison[3]. Les milieux décadents amorcent le processus de fétichisation du corps d'Elizabeth Siddal. L'appropriation de reliques traduit un désir de proximité et de substitution à l'absence de cette femme d'exception.

Dans ce contexte, la découverte de mystérieux portraits photographiques suscite la convoitise de plusieurs collectionneurs. Un daguerréotype daté aux environs de 1854, mais non localisé, figure ainsi dans la biographie de Violet Hunt, qui avait obtenu la permission de la

[1] Mark Samuels Lasner et Roger C. Lewis, éds. *Poems and Drawings of Elizabeth Siddal*, Wolfville, Wombat Press, 1978.
[2] Oscar Wilde, « A Cheap Edition of a Great Man », *The Pall Mall Gazette*, 18.4.1887.
[3] ---, *The Complete Letters of Oscar Wilde*, éds. Merlin Holland et Rupert Hart-Davis, Londres, Fourth Estate, 2000, lettre à Robert Ross, 6.4.1897.

tante d'Elizabeth Siddal, Mrs Button (P.91 – fig.B.9.2). Cette dernière aurait affirmé : « this is the only likeness I have ever seen done from life »[1]. Le portrait est en réalité un fac-simile exécuté par le photographe Frederick Hollyer (1838 – 1933), reproduit dans plusieurs catalogues raisonnés et monographies. Par ailleurs, l'antiquaire George Charles Williamson (1858 – 1942) retrace l'historique d'un autre portrait dont il désirait faire l'acquisition pour le banquier américain John Pierpont Morgan (1837 – 1913). Williamson s'occupait alors du catalogue raisonné de la collection de miniatures du millionnaire. Les versions de la provenance du portrait photographique varient selon les sources (P.92 – fig.B.9.3). Si l'on en croit le cartel du catalogue des miniatures, il semblerait que Gabriel Rossetti ait offert le portrait à la sage-femme de son épouse, Mrs Wheeler. La fille de cette dernière en aurait ensuite hérité, avant de le vendre à un pasteur, ce qui lui aurait permis d'en tirer une rente. Or dans *Stories of an Expert*, l'infirmière que rencontre Williamson ne se rappelle plus de l'identité du modèle ou du peintre lui ayant donné le portrait : « it had been given (…) by a 'painter man »[2]. Si Williamson explique que William Michael Rossetti et Charles Fairfax Murray (1849 – 1919) sont intéressés par cette trouvaille, ils ne confirment pas pour autant que le portrait représente Elizabeth Siddal. C'est bien l'antiquaire qui atteste de l'identité du sujet :

> I recognized at once that it was a portrait of Mrs Rossetti (…) I went off at once and showed it to William Rossetti, and to Mr. Fairfax Murray, both of whom were extremely interested, the latter gentleman desiring at once to purchase it, and his eager interest to possess it proved to me that my first conjecture was the correct one (…) The picture was taken out of its frame, and then was clearly revealed as a photograph, but the technique with which the colouring was applied was evidently that of Rossetti himself[3]

En observant de plus près le fac-simile du daguerréotype et le portrait décrit par Williamson, on s'aperçoit que ce type de cliché, régulièrement employé comme carte de visite à l'époque, correspond aux procédés photographiques du milieu du dix-neuvième siècle. Il était difficile d'en contrôler les résultats. La déformation des visages et l'incapacité à transcrire les variations d'ombre et de lumière faisaient partie des défauts les plus fréquents d'une technique encore récente. Plusieurs manuels proposaient des solutions pour estomper ces effets et rendre les portraits plus vivants, comme *How to Colour a Photograph*, paru en 1859. On remarque que les joues du modèle ont été recouvertes de rose, et ses cheveux de teintes cuivrées. L'attitude des portraits photographiques ressemble à la composition de plusieurs œuvres pour lesquelles Siddal a posé. En témoignent celles de Rossetti qui dépeignent le visage de sa compagne en

[1] Violet Hunt, *The Wife of Rossetti*, p.xxvii.
[2] George Charles Williamson, *Stories of an Expert*, Londres, Herbert Jenkins, 1935, p.37.
[3] *Ibid.*, p.38.

gros-plan (P.82 à 83). Les habits du modèle des photographies coïncident avec la mode de l'époque : les longues manches évasées qui laissent voir les sous-manches, plus ajustées, de la chemise, apparaissent sur les dessins au crayon de l'Art Institute of Chicago (P.88 – fig.B.8.4) et de l'Ashmolean Museum (P.89 – fig.B.8.6). Sur ces mêmes esquisses, figure une broche qui évoque celle que la modèle de la carte de visite coloriée porte. Représentations avérées ou non ? On trouve dans la correspondance de Dante Gabriel Rossetti la description de clichés qui pourraient s'en rapprocher :

> Many thanks for the photographs. The three groups are all very good I think (…) Likewise of the three of my wife, five copies each – the two heads and the little standing figure.
>
> the photographs of Lizzie are only from two of my sketches. On several occasions when attempts were made to photograph her from life, they were all so bad that none have been retained. I have given two photos: to Green to frame (from two different sketches) and told him to send them to you when framed. Will you keep whichever you prefer and give the other to Mrs Wheeler[1].

C'est en 1906 que Williamson confie la photographie coloriée au joailler Johnson Walker pour la faire encadrer (P.92 – fig.B.9.3). L'antiquaire s'est lui-même chargé du choix des matériaux : de l'or et de l'opale blanche pour le cadre, décoré de diamants et de saphirs violets. En 1935, l'objet est vendu aux enchères chez Christie's. Le Walters Art Museum en fera l'acquisition en 1963, grâce au legs Abraham Jay Fink. La nature indéterminée de l'objet (carte de visite ? photographie peinte ? portrait ?) et le travail d'orfèvrerie entrepris par Walker en font un talisman inestimable. La pose, avec les yeux clos et les mains jointes, renvoient notamment aux clichés post-mortem et la photographie spirite, qui sont courants à l'époque victorienne. Ces pratiques permettent de fixer le souvenir d'un être cher sur le papier albuminé. Dans son article sur les portraits de Siddal, Jesse Hoffman qualifie ces objets de memento mori : en figeant un instant précis, ils portent la trace physique de l'être aimé, et procurent à Rossetti l'illusion d'un contact avec la défunte. Il n'est donc pas anodin que les portraits photographiques d'Elizabeth Siddal aient été interprétés comme des emblèmes du deuil de Rossetti, même s'ils échouent à consoler le peintre-poète : « the process of photographic reproduction can itself become part of the work of mourning (…) it allows for a complex

[1] Fredeman, *The Chelsea Years*, lettres à Lewis Caroll, 13.3.1864 et à Georgiana Burne-Jones, 21.10.1864. Ce pourrait être ce même cliché en noir et blanc « de Lewis Caroll » que recherche le collectionneur Mark Samuels Lasner en 2014 dans le legs William E. Fredeman. Voir www.udel.edu/udaily/2019/october/lizzie-siddal-pre-raphaelite-muse-winterthur-lock-hair-art-history/, consulté le 6.4.2021.

recognition of the nature of loss (…) how Rossetti's loss of his wife, Elizabeth Siddal, shaped his fraught use of the medium »[1].

De même, les dépouilles associées à l'exhumation revêtent une portée particulièrement symbolique. Le bibliophile Thomas Wise (1859 – 1937), connu pour ses contrefaçons, a vendu à la British Library l'unique page du manuscrit enseveli en sa possession, dont la légitimité a été contestée sans qu'on parvienne toutefois à déterminer qu'il s'agisse d'un faux. En outre, l'examen du legs William E. Fredeman a fait ressurgir une pièce qui a provoqué une vive émotion : une mèche de cheveux (P.92 – fig.B.9.4) en excellent état de conservation, que la sœur d'Elizabeth Siddal aurait prélevé du corps en février 1862 avant de la transmettre à sa fille, Elizabeth Eleanor Higgins. En ce sens, la légende de la chevelure participe pleinement à une conception subversive des parties séparées du corps de la morte. Louise Tondeur interprète celle-ci comme l'élément perturbateur de l'exhumation. Charles Howell avait initialement mentionné les mèches rousses de Siddal recouvrant le cercueil pour ornementer son récit et rassurer Rossetti. Mais par sa pousse incessante, la chevelure signifie la métamorphose du cadavre, dont la présence inquiétante devient manifeste : « an emblem for transformation and for return: the poet can never quite come back, but she has never quite gone – truly a haunting, a discomfort, a disquiet »[2].

En contrepoint de ces éléments qui renforcent l'aura de mystère de la créatrice, les recherches généalogiques des natifs de Sheffield manifestent un intérêt pour l'enracinement régional des Siddalls. Depuis le début du vingtième siècle, plusieurs écrivains tentent de réinscrire la vie d'Elizabeth Siddal dans un cadre en marge du cercle préraphaélite. Il s'agit de se réapproprier le patrimoine de leur personnalité locale, et de mettre l'accent sur son individualité. L'historien William Thomas Freemantle avait d'ailleurs en sa possession une photographie de la créatrice, son certificat de mariage et la carte de visite de Weymouth Street, légués par James Siddall, le frère d'Elizabeth. D'autres objets continuaient d'être conservés dans le cercle proche, comme le trousseau de l'enfant mort-né envoyé à Lydia Siddall pour la naissance de sa propre fille. Selon cette dernière, Gabriel Rossetti avait cessé de s'intéresser à

[1] Jesse Hoffman, « Dante Gabriel Rossetti's Bad Photographs », *Victorian Studies*, 2014, 57.1, p.58. Il existe en réalité plusieurs mèches disséminées dans différentes collections. J'ai ainsi pu consulter celle du Fitzwilliam Museum, conservée dans un médaillon, au cabinet des arts graphiques.

[2] Louise Tondeur, « Elizabeth Siddal's Hair: A Methodology for Queer Reading », *Women: A Cultural Review*, 2011, 22.4, p.379.

sa nièce en apprenant qu'elle n'était pas rousse[1]. En 1928, le directeur de la Sheffied Local Studies Library incite ses compatriotes à communiquer toute forme d'information jugée utile sur les Siddall. Sheffield devient le théâtre de nombreuses controverses, initiées par ceux qui se réclament de la parenté d'Elizabeth. Emma Dunham écrit donc au *Sheffield Daily Telegraph* pour affirmer que sa mère, Margaret Siddall – la belle-sœur de William Ibbitt – était la dernière de la lignée, tandis qu'Isabella Gildchrist et Florence Wallis confirment les liens familiaux entre les Siddall et les Ibbitts. Trois ans plus tard, l'artiste William Graham Robertson retranscrit dans son autobiographie un dialogue avec l'actrice de burlesque Nellie Farren. Siddal et Rossetti auraient désiré l'adopter après la mort de leur nourrisson : « 'Rossetti'. Nellie repeated the name thoughtfully. 'I suppose it's the one I mean. A queer fellow, was going to marry a red-haired girl.' (…) 'They wanted to adopt me'»[2].

C'est à partir de cet ancrage local et du statut de célébrité de la créatrice qu'est créé le néologisme de « Siddalite », d'abord dans un but de reconnaissance communautaire. Sous le pseudonyme de « Senex », un correspondant, signalant sa filiation avec William Ibbitt, répond par le biais du *Sheffield Telegraph* à « Fountain Pen », qui, pour sa part, avait pris le parti de Gabriel Rossettti : « I am not taking part in a literary controversy but in an interesting local inquiry (…) the contention that Miss Siddal only deserves mention as a little bit of fluff that the great Rossetti happened to fancy is the very thing that Siddalites resent »[3]. Par extension, le terme « Siddalite » se met à désigner une forme d'obsession pour cette figure énigmatique qui continue d'émerveiller amateurs et connaisseurs. Il évoque le « Janeitism », à savoir, l'enthousiasme démesuré pour Jane Austen et chaque détail se rapportant à elle, revendiqué sciemment à la fois par ses fans et par ceux qui dédaignent ce culte.

Enfin, les amateurs de sépultures illustres peuvent rendre hommage à Elizabeth Siddal enterrée avec Gabriele, Frances, William Michael et Christina Rossetti, dans la partie ouest de Highgate, accessible uniquement sur visite guidée. La dalle du caveau Rossetti se trouve éloignée du sentier principal, à moitié recouverte par les ronces, le lierre et la mousse. Composée de plusieurs stèles, la tombe est facilement reconnaissable grâce à sa rosace quadrilobée et au christogramme IHS qui la surplombe (P.91 – fig.B.9.1). Elle constitue une étape phare du « ghost tour » dont raffolent les habitués des cimetières, narrée à la manière des anecdotes qui font la sensation d'autres balades à thèmes horrifiques telles le « Jack the Ripper

[1] Témoignage de Elizabeth Eleanor Higgins (née Siddall) à Violet Hunt retranscrit par Marsh, *Legend of Elizabeth Siddal*, p.100.
[2] William Graham Robertson, *Time Was* (1931), Londres, Quartet Books, 1981, p.208.
[3] Marsh, « Sheffield Siddalites », *Legend of Elizabeth Siddal*, pp.69-76.

tour » de l'East End. Les guides ne manquent pas d'enrichir leur propos de détails saisissants : le nombre de corps ensevelis, la profondeur de la cavité et l'état du recueil de poèmes déterré, à moitié dévoré par les vers, que William Michael Rossetti avait demandé à faire désinfecter. Ils insistent fortement sur le lien entre l'exhumation et *Dracula*. L'extrait d'une de ces visites est disponible sur l'enregistrement « Unearthing Elizabeth Siddall » de la BBC, interprété par Lily Cole[1]. Témoins d'une époque et de ses pérégrinations, les lieux que la créatrice a parcourus sont devenus des sites de pèlerinage qui permettent de créer une expérience immersive. Celle-ci est d'autant plus palpitante que certaines adresses sont connues avec précision. Non seulement la tombe de Highgate, mais aussi Cranbourne Street où se trouvait la chapellerie, ce qu'il reste de Chatham Place (l'atelier est à présent détruit), la ferme des Leigh Smith et surtout Sheffield sont le théâtre du culte attaché à la figure d'Elizabeth Siddal, que les connaisseurs se plaisent à arpenter pour retracer ses pas et faire vivre son histoire.

À travers ces réappropriations, se dégagent des identités multiples de la créatrice, qui évoluent au gré d'époques et de sensibilités distinctes. À partir des données exposées ci-dessus, il convient d'établir une typologie des rôles attribués à Elizabeth Siddal. On notera que ces avatars ne sont pas forcément stables et peuvent se superposer. Cette malléabilité est en réalité l'un des traits principaux de la figure d'Elizabeth Siddal. Elle laisse certes peu de place au personnage historique, mais éclaire la façon dont la créatrice est perçue et remodelée d'une source à l'autre.

- l'amante douce et respectable : ce rôle est celui qu'on tente d'imposer aux femmes de la bourgeoisie victorienne. Cet idéal féminin est le plus répandu de l'époque. L'image d'une femme délicate et réservée apparaît dans les descriptions les plus précoces d'Elizabeth Siddal, associée à la colombe – un oiseau facile à apprivoiser – ou l'iconographie florale. On retrouve ce discours à propos des héroïnes littéraires incarnées par Siddal, et dans les études de ses portraits la représentant le regard fuyant, à sa lecture (P.87 à 89). Cela permet de contrebalancer ses origines sociales incertaines et sa réticence à s'accommoder des tâches domestiques quotidiennes. Cette représentation n'est pas exempte de sensualité : au dix-neuvième siècle, l'éloge du

[1] www.bbc.co.uk/programmes/m0009c67, consulté le 10.4.2021.

mariage non imposé et de la passion amoureuse rend la figure de la femme-enfant innocente très désirable.

- l'esprit vengeur de Rossetti : le spectre d'Elizabeth Siddal personnifie la culpabilité de l'artiste et se dévoile par effet de miroir comme son double maléfique. Source d'angoisse et de violence, cette image de l'Autre marque l'impossibilité à achever le travail de deuil pour Rossetti. Dangereux et mortifère, l'esprit de Siddal n'a jamais pu reposer en paix une fois son corps enterré, condamné à errer entre la vie et la mort. En dépit de la réalisation de la toile commémorative *Beata Beatrix* (P.67 – fig.B.3.4), l'esprit de Siddal n'est pas apaisé. Il refait surface suite à l'exhumation, responsable de la longue décrépitude de son mari conduit à la folie, qui croit l'apercevoir hantant sa résidence.
- l'hystérique névrosée : cette perception émerge dans un contexte de rejet de l'héritage victorien par l'esthétique moderniste. En effet, plusieurs membres du Bloomsbury Group (Clive Bell en particulier) pensent que le préraphaélisme est dépassé, et même réactionnaire. De plus, la tendance à vouloir exposer la face cachée des victoriens et leurs scandales se renforce dans les années d'après-guerre. La vulgarisation des théories freudiennes, avec leur insistance sur la nécessité de satisfaire les instincts primaires (comme les pulsions sexuelles), permet à cette époque une relative libéralisation des mœurs. Dans ce contexte, Elizabeth Siddal est vue comme une malade frigide, incapable d'avoir une sexualité saine et épanouie. Ce serait donc elle qui aurait poussé Gabriel Rossetti dans les bras de ses maîtresses. Dans cette mouvance, la critique contemporaine qui se penche sur le dossier médical d'Elizabeth Siddal a fait l'hypothèse d'un sujet souffrant de bipolarité et d'épisodes maniaques.
- la victime sacrificielle du préraphaélisme : initiée par Violet Hunt, l'image d'une femme exploitée par le système artistique victorien est construite pour couper court à la justification de l'exhumation par Rossetti lui-même et ceux qui prennent son parti (William Michael, Helen Angeli). Le silence d'Elizabeth Siddal pendant qu'elle prend froid dans la baignoire en Ophélie est annonciateur de sa soumission forcée au bon-vouloir de la Confrérie, mais c'est Rossetti qui en ressort comme son véritable bourreau. Plusieurs publications mettent l'accent sur la passivité de Siddal dans son travail de modèle : leurs auteurs s'appuient sur les nombreux dessins où elle apparaît assise et

allongée (P.90 – fig.B.8.7 ; P.90 – fig.B.8.8)[1]. Gabriel Rossetti est ainsi comparé à un vampire qui se nourrit de l'énergie de sa muse. On retrouve cette idée dans les interprétations littérales du vers « he feeds upon her face day and night » de Christina Rossetti, bien que les personnages de son poème « In an Artist's Studio » n'aient jamais été formellement identifiés[2]. La désaffection de Rossetti, qui aurait favorisé chez Siddal l'apparition de symptômes élucidés comme une forme d'anorexie, fait partie intégrante de ce portrait.

- l'artiste dépendante du laudanum : la redécouverte des préraphaélites dans les années soixante fait de ces bohèmes rebelles des précurseurs de la contre-culture. Leur peinture et leurs teintes brillantes font écho aux sensations procurées par les drogues hallucinogènes. L'automédication à base de laudanum provoque une désinhibition dont Elizabeth Siddal se sert pour l'écriture : les poèmes auraient donc été rédigés non pas pour rendre compte de ses émotions, mais sous l'état second engendré par la consommation d'opium[3]. Les dangers connus des drogues dures chargent en revanche cette image d'une nuance plus sombre dans d'autres sources : *The Golden Veil* et *Desperate Romantics* ne montrent nullement les effets bénéfiques que procurait le laudanum, mais bien la dépendance et les phénomènes de manque que la drogue entraînait, ce qui rend Lizzie incapable de s'en libérer.
- la femme fatale : déjà érigée en reine de beauté de son vivant, Elizabeth Siddal apparaît comme une séductrice qui emploie ses charmes à dessein. En ce sens, sa rousseur serait une indication de son tempérament volcanique. Son magnétisme vient contredire le statut de victime évoqué plus haut et indique son autonomie, si bien que son image dépasse le créateur-artiste qui l'a représentée. Paradoxalement, son pouvoir de fascination suscite le désir parce qu'elle pétrifie, ce qui la rapproche d'anti-héroïnes telles que Salomé ou l'archétype de la sorcière, figures castratrices unies aux forces d'une nature sauvage. Objets de fantasmes, sa mort et son souvenir font ressurgir des

[1] Voir par exemple Elaine Shefer, « Deverell, Rossetti, Siddal and *The Bird in the Cage* », p.444.
[2] Alibert, *Vies et Morts d'Elizabeth Siddal*, pp.19-20 : « Christina Rossetti nous livre un poème évoquant la trop pâle fiancée de Dante Gabriel Rossetti, sans mièvrerie, ni sentiment de rivalité (…) Ce poème de 1856 constitue certainement un jugement très pertinent sur la capacité d'Elizabeth Siddal, en tant que modèle, à devenir l'écran d'un rêve (…) Le peintre évoqué dans *In an Artist's Studio* (Dans l'atelier d'un artiste) est bien sûr Dante Gabriel Rossetti ».
[3] Hawksley, *Lizzie Siddal*, p.102.

pulsions refoulées, suivant le schéma d'Eros et Thanatos qui place le désir sous le signe d'une dualité destructrice[1].

- la proto-féministe : cette représentation est ébauchée par les « Pre-Raphaelite ladies » (Diana Holman Hunt, Helen Angeli, Lady Mander, Virginia Surtees) c'est-à-dire le groupe d'érudites qui ont largement contribué au regain d'intérêt pour le préraphaélisme dans les années 1960. Ces collectionneuses ont aussi fait sortir de l'oubli l'œuvre de plusieurs artistes femmes. Le portrait d'Elizabeth Siddal qui en ressort, plus positif, met en avant son cran et sa volonté. Se caractérisant par sa soif d'apprendre, Siddal apparaît comme une opposante insoumise au patriarcat, qui se refuse à la réification du regard masculin. Véritable modèle d'émancipation pour les admiratrices contemporaines du préraphaélisme, Elizabeth Siddal se situe au centre d'une sororité solidaire et unie qui favorise l'émulation féminine. En accord avec cette tendance, la recherche a tenté d'appliquer le paradigme de la modernité transgressive à sa production écrite et picturale. D'une part, il s'agit de réfuter la dépréciation antérieure de sa pratique (Bell Scott, Doughty). D'autre part, son style « naïf et maladroit » est interprété comme étant sciemment antagoniste aux conventions académiques, dont les innovations seront plus tard privilégiées par la scène artistique européenne[2].

[1] Voir Bram Djikstra, *Les Idoles de la perversité : figures de la femme fatale dans la culture fin-de-sècle*, Paris, Seuil, 1988.
[2] Prettejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites*, pp.68-9.

DEUXIÈME PARTIE

L'ŒUVRE SIDDALIENNE : TEXTES ET IMAGES

Dans sa lettre du 3 janvier 1854 à Ford Madox Brown, Gabriel Rossetti décrit la routine de travail d'Elizabeth Siddal, qui dessine aux côtés de son compagnon à l'atelier de Chatham Place : « Lizzy sits by me at work on her design, which is now becoming really admirable ». La correspondance de Rossetti rend compte des étapes successives de l'œuvre siddalienne : études préparatoires, progression, aboutissement. Dans cette même lettre à Brown, le peintre déclare ensuite : « She has also finished *The Lady of Shalott* sketch and made quite another thing of it ». On retrouve ainsi plusieurs échanges épistolaires montrant combien Rossetti suit l'évolution de la production artistique de son étudiante. Il arrive qu'elle mette plusieurs années à parfaire une composition. En mai 1854, Rossetti explique à Brown que *Clerk Saunders* est d'abord exécuté comme un modèle de gravure sur bois (P.2 à 3). De 1854 à 1857, d'autres dessins sur le même sujet sont réalisés à l'aquarelle, tandis qu'une version à l'huile est peinte simultanément (lettre à Allingham de décembre 1856).

À cette époque, Siddal s'est déjà constitué un portfolio d'envergure, qui se distingue notamment par l'emploi de plusieurs techniques, matériaux, et par sa double activité de peintre-poëte. Cette lettre que Gabriel Rossetti envoie à son frère est éclairante sur ce point : « Allingham has been looking over her poems and is delighted with many of them ». Il s'agit en effet de faire publier la poésie de Siddal, illustrée par ses propres soins : « I am going to lend them to him (trusting in her permission to do) so that he may give his opinion as to which will be the best for a volume. Lizzy will illustrate & I have no doubt we shall get a publisher »[1]. Dans les *Family Letters*, William Michael Rossetti affirme que les poèmes en question font référence à ceux de sa sœur. L'édition de Fredeman attire notre attention sur le fait que Christina Rossetti n'a publié aucun recueil entre 1847 et 1862. La correspondance de la poétesse ne contient que deux mentions de William Allingham, qu'elle continue d'appeler « Monsieur » au cours de sa carrière. Compte-tenu des nombreuses révisions apportées aux archives familiales par William Michael Rossetti – dans cette lettre de mars 1854, il supprime par exemple le passage « Tell Christina that if she will come here on Thursday (…) she can also see that Gug's emanations » – et au vu du lien qui se noue entre Allingham et Siddal à cette époque, tout porte

[1] Fredeman, *Formative Years*, lettre à William Michael Rossetti, 28.3.1854.

à croire que les poèmes évoqués sont bien les siens, et non ceux de Christina Rossetti. En outre, lorsque Rossetti entreprend de préserver l'œuvre de sa femme (voir pp.350-4), voici ce qu'il écrit au collectionneur Charles Norton, propriétaire de *Clerk Saunders* : « I have had all her scraps and scrawls in ink photographed »[1]. Puisque certains manuscrits des poèmes se trouvent dans le portfolio photographique de l'Ashmolean Museum et compte tenu du terme employé (« scrawl »), mon hypothèse est que Rossetti ne fait pas seulement allusion aux dessins à l'encre de la créatrice, mais aussi à sa production écrite.

Nous avons vu que l'œuvre siddalienne continue cependant d'être étudiée sous l'angle de la personnalité de l'artiste. C'est le cas de la réception populaire et médiatique, mais aussi, dans une moindre mesure, de la critique érudite : « knowledge of her personality, opinions and emotions is even scantier. Of her 'true self' only her paintings, drawings and poetry survive » affirme Jan Marsh dans *The Legend of Elizabeth Siddal*[2]. Pour autant, Marsh persiste à explorer cette dimension pour sonder les dessins et aquarelles de la créatrice : « But within these are contained several motifs that are indirectly personal, and some which can be described as self-images similar to that of Rossetti's *Giorgione* »[3]. L'autrice persiste dans la biographie de Siddal parue en 2023, lorsqu'elle interprète la poésie de la créatrice à l'aune de sa rupture avec Rossetti : « It's hard not to read these pieces as personal »[4] ; « Siddal's verses include two lyrics of lost love and implicit suicidal longing »[5]. Cette démarche, qui consiste à étudier la production artistique comme moyen d'accéder aux états intérieurs de la peintre-poëte (infirmité, psychologie, situation amoureuse)[6], est le produit de deux facteurs. D'une part, l'approche biographique a longtemps prédominé dans l'historiographie du préraphaélisme. D'autre part, la pratique picturale et écrite de Siddal a été interprétée comme un symbole de la créativité féminine au sein de ce courant, voire de la période victorienne.

La signature, qu'elle soit visuelle ou textuelle, témoigne certes de la volonté de l'auteur d'affirmer l'autonomie et la singularité de son travail. Dans l'Angleterre du dix-neuvième,

---

[1] Fredeman, *Chelsea Years*, 23.4.1869.
[2] Marsh, *Legend of Elizabeth Siddal*, p.xi. Marsh, Trowbridge et Alibert s'accordent toutes les trois pour affirmer que Siddal écrit exprimer ses tourments intérieurs, sans que Rossetti n'en ai connaissance avant qu'il ne meure. Non seulement cette interprétation littérale me semble simpliste, mais j'ai du mal à croire que la fréquentation aussi assidue d'un poète ait rendu ce dernier totalement ignorant de la production écrite de sa compagne.
[3] *Ibid.*, p.178. Marsh fait allusion au dessin à la plume de Birmingham, *Giorgione Painting* (1853), voir P.77 – fig.B.5.6.
[4] Marsh, *Her Story*, p.107.
[5] *Ibid*., p.122.
[6] Pour une clarification du terme de « poëte » voir Introduction, section « Problématique », p.9.

moment où l'idéologie bourgeoise est à son apogée, la signature marque une forme d'identité sociale. Partons du principe que toute posture artistique résulte d'une construction, ce que démontrent Norma Broude et Mary Garrard. Pour les deux historiennes, la plupart des publications consacrées aux artistes femmes ont été largement influencées par ce parti pris d'individualité. Broude et Garrard invitent à la méfiance à l'égard des stéréotypes qui abondent dans l'histoire de l'art occidental : « The concept 'author' is not identical with the human individual who bore that name, rather, it is a set of meanings generated around that name »[1]. Sans que son inspiration soit rigoureusement autographique, Elizabeth Siddal livre, à travers son œuvre, des indications enrichissantes sur la condition féminine. Le « je » de l'écriture poétique, les autoportraits déguisés et la mise en scène d'héroïnes résistantes face à l'adversité font partie intégrante de son statut assumé d'artiste. Les stratégies mises en place par Siddal pour mettre en scène sa voix ou se dissimuler derrière des personnages fictifs seront abordées comme un système de représentations équivoques. Ces procédés amènent à nous interroger sur la fiabilité du narrateur et sur les intentions de l'autrice. L'attention accordée à l'intériorité, à l'intime et au corps traduisent à la fois un intérêt pour l'expérience du féminin, et une réappropriation des codes empruntés à d'autres traditions artistiques. L'analyse de la subjectivité inhérente à son œuvre s'enrichit lorsqu'on examine sa participation aux projets collectifs (littéraires, décoratifs) des préraphaélites, dont les ressorts singuliers sont moins évidents.

Les formes d'expressions privilégiées par Elizabeth Siddal s'établissent à partir d'un réseau d'influences diverses qu'il convient de situer dans leur contexte socio-culturel. Souvent qualifiée d'« âge d'or de l'illustration », la période victorienne est marquée par de nombreuses avancées technologiques. Dès les années 1850, le papier est moins cher et plus rapide à produire, notamment grâce à la création de presses typographiques à cylindres de grande vitesse, comme celle de Napier, Hopkinson et Cope. Le chemin de fer et l'abolition des taxes pour les éditeurs permet la diffusion de journaux à grande échelle. Les tirages du *Cornhill Magazine* et *Good Words*, deux périodiques s'adressant à un lectorat cultivé, sont considérables (120 000 et 160 000 tirages par mois respectivement)[2]. Ces bouleversements s'accompagnent de deux phénomènes : l'augmentation de l'alphabétisation de la population générale grâce aux

[1] Norma Broude et Mary D. Garrard, *Expanding the Discourse: Feminism and Art History*, p.12.

[2] Ruskin écrit pour le *Cornhill Magazine*, qui peut se vanter d'engager d'autres écrivains de renom comme Charlotte Brontë et George Eliot. Le journal coûte un shilling par mois, tandis que *Good Words*, bien moins cher, deviendra le magazine illustré dominant du marché.

associations religieuses d'une part, et de l'autre, un véritable engouement pour les arts visuels auprès des classes moyennes qui bénéficient d'une hausse des salaires[1]. En effet, on achète principalement journaux (*Punch*, *The Illustrated London News*) et livres illustrés pour leurs images. La fin de l'époque géorgienne est marquée par le développement de la gravure sur acier, capable de produire des milliers d'impressions[2]. Elle supplante ainsi la gravure sur plaques de cuivre en popularité, qui avait déjà contribué à la diffusion de tableaux par le biais de reproductions depuis le début du dix-neuvième siècle. Les artistes qui ouvrent la voie aux préraphaélites sont Thomas Bewick (1753 – 1828), William Blake, George Cruikshank (1792 – 1878), John Flaxman (1755 – 1826), John Leech (1817 – 1864) et John Martin (1789 – 1854). L'illustration, et, de manière plus générale, les arts graphiques, apparaissent progressivement comme des techniques nobles, sérieuses et lucratives. Les épreuves sont plus grandes et occupent parfois une page entière. Les préraphaélites, eux, travaillent pour des artisans ayant choisi la gravure sur bois, un media dominant depuis les années 1840 et conçu spécifiquement pour l'illustration d'œuvres littéraires.

En parallèle, l'accès aux œuvres exposées dans les Salons s'effectue notamment par le truchement des écrivains : c'est ainsi que William Michael Rossetti, John Ruskin et Coventry Patmore assurent la promotion des préraphaélites dans les magazines que sont *The Athenaeum*, *The Spectator* et *The Saturday Review*, ou dans leurs propres essais. Ces mutations estompent les frontières entre les beaux-arts et la culture de masse, ainsi que le système de hiérarchie des genres picturaux. La peinture d'histoire perd de sa supériorité au profit de scènes narratives aux dimensions moins imposantes. Les pièces de Shakespeare et les ballades de Tennyson, le poète lauréat, font indéniablement partie des sujets les plus répandus de la peinture victorienne. Cette démocratisation de l'écrit par les arts visuels suscite l'inquiétude d'élites peu enclines à être plébiscitées par le grand public : « Why am I so popular? » demande Tennyson à Allingham, « I don't write very vulgarly »[3].

---

[1] Pour une analyse détaillée des innovations techniques dans le domaine de l'imprimerie, voir le chapitre de Grace Brockington, « From Popular Press to Book Beautiful », pour le catalogue d'exposition *Literary Circles: Artist, Author, Words and Images in Britain, 1800 – 1920*, éds. Lisa Goddard et Jane Munro, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 2006, pp.58-9, ainsi que Paul Goldman, *Victorian Illustrated Books 1850 – 1870: The Heyday of Wood-Engraving*, Londres, British Museum Press, 1994, pp.33, 36, 40, 43.

[2] Voir Gregory R. Suriano, *The Pre-Raphaelite Illustrators: The Published Graphic Art of the Pre-Raphaelites and Their Associates*, Londres, British Library, 2000, pp.18-9.

[3] Cette conversation est retranscrite dans le journal de William Allingham, *Diary*, 18.5.1866, p.132.

Les préraphaélites ne font pas que transférer fidèlement le texte-source en image[1]. Dans leur sélection de l'instant représenté et l'agencement de la composition, ils entendent s'affranchir de la tutelle de l'écrivain, allant parfois jusqu'à modifier des passages entiers ou à ajouter des détails qui siéent mieux, selon eux, à la cohérence de la scène. Ce n'est pas un hasard s'ils s'inspirent de la poésie plutôt que de la prose, leurs choix se portant sur des poèmes dont la visée n'est ni trop didactique, ni trop narrative. Non sans une certaine licence, Gabriel Rossetti revendique les libertés qu'il prend avec le texte d'origine pour proclamer sa propre créativité : « where one can allegorise on one's own hook on the subject of the poem, without killing, for oneself & everyone, a distinct idea of the poet's »[2]. Cela déstabilise des auteurs alors confrontés à une interprétation très personnelle de leurs textes, qui ne coïncide pas avec leurs attentes. À ce titre, la réaction de Tennyson, suite à la publication de l'édition illustrée de ses poèmes par les préraphaélites, est symptomatique. Son épouse exprime le dépit ressenti face au produit fini : « the illustrations we cannot admire »[3]. Ruskin tente de rassurer le poète, dans une lettre qui commente la transformation problématique des signes textuels en langage pictural :

> Many of the plates are very noble things, though not, it seems to me, illustrations of your poems. I believe, in fact, that good pictures can never be; they are always another poem, subordinate but wholly different from the poet's conception, and serve chiefly to show the reader how variously the same verses may affect various minds[4].

Les tensions qui traversent les échanges entre littérature et arts visuels sont au cœur de la pratique d'Elizabeth Siddal. Si la mode est aux correspondances établies d'un domaine artistique à l'autre, il n'en subsiste pas moins des dissemblances qui leur sont intrinsèques. Le texte permet une progression dans le temps et l'évocation d'une multiplicité d'actions, tandis que l'image se définit par sa dimension statique et spatiale. Le texte stimule l'imagination du lecteur, tandis que l'œuvre d'art impose au spectateur une image. La compréhension de la source écrite dépend néanmoins de l'idiome employé, de ses conventions linguistiques et culturelles (voire nationales ou régionales), alors qu'un assemblage de formes, lignes et couleurs peut aisément être appréhendé par tout spectateur doté du sens de la vue. Le défi consiste à transposer en une seule scène ce que le peintre souhaite communiquer de la source

[1] Ce problème de transposition du texte en images n'est évidemment pas nouveau. Concernant le rapport entre production écrite et production picturale au dix-huitième siècle, voir l'article de Laurent Châtel, « W.B. & W.B. : 'A Long Story'. Sublime Congruences Between Gray, Beckford and Blake », *Interfaces. Image-Texte-Language*, 2010, 30, pp.57-74.
[2] Fredeman, *Formative Years*, lettre à Allingham, 23.1.1855.
[3] Emily Tennyson, *Lady Tennyson's Journal*, éd. James O. Hodge, Charlottesville, University of Virginia Press, 1981, p.140.
[4] Ruskin, *Works*, vol.36, lettre à Tennyson, 24.7.1857.

littéraire. William Holman Hunt signale la difficulté de ce travail de synthèse lorsqu'il s'agit d'illustrer « The Lady of Shalott » (P.8 – fig.A.5.1) : « I had only half a page on which to convey the impression of weird fate, whereas you use about fifteen pages to give the impression of a complete idea »[1]. En principe, l'illustration vise à guider la compréhension du texte, mais, pour les préraphaélites, sa valeur esthétique prend le pas sur la portée explicative.

Étape essentielle dans la progression de l'œuvre, le dessin porte les marques du développement de la composition, et rend peut-être le mieux compte de l'idée initiale de l'artiste. Dès lors, comment ne pas rapprocher une technique de la ligne et du contour, des mots tracés sur le papier, puisque dessin et écriture requièrent les mêmes outils ? L'apparente simplicité des esquisses et poèmes d'Elizabeth Siddal leur procure une immédiateté en accord avec les doctrines préraphaélites. En fait, l'œuvre siddalienne abonde en significations sous-jacentes qui requièrent une participation active et minutieuse de la part du spectateur. Cette dernière contredit les critères de lisibilité prisés par le public victorien, qui se plaît à reconnaître la citation littéraire et appréhende le sens de la narration d'un coup d'œil. Chez Siddal, l'intertextualité et l'intermédialité brouillent toute tentative d'interprétation limpide, et témoignent d'un désir de décloisonnement entre les arts pour s'affranchir des contraintes esthétiques. L'influence des enluminures médiévales, notamment, où l'image s'imbrique avec le récit sur le même support, traduit l'espoir d'une harmonie entre le lisible et le visible. Ce seront donc les sources d'inspiration, les formes d'expression et les motifs récurrents qui guideront l'analyse thématique et stylistique de notre corpus d'après le concept de « poiesis », c'est-à-dire, l'acte de création artistique au sens large. Souvent analysés de manière dissociés, la poésie, le dessin et la peinture d'Elizabeth Siddal, se répondent selon un système d'échos ; si la référence littéraire est évidente dans son œuvre peint, la dimension picturale de sa pratique écrite est plus rarement mise en avant. La peintre-poëte explore ainsi une variété de modalités qui animent les liens entre ces arts (dualité, inclusion, fusion).

[1] Hunt, *Pre-Raphaelitism*, vol.2, p.125.

CHAPITRE 1.
RETOUR AUX SOURCES : L'INTERTEXTUALITÉ, ENTRE HOMMAGE ET SUBVERSION

Si les artistes ont longtemps cherché un ancrage à travers les références littéraires, le dialogue entre texte et image prend une nouvelle dimension sous le règne de Victoria, notamment en raison des avancées technologiques qui en entraîne une circulation plus rapide de ces images et à plus grande échelle. Murray Roston remarque ainsi la perméabilité et les liens qui unissent les arts visuels et la littérature. Il examine ainsi la façon dont chaque artiste ou écrivain réadapte à sa guise ses thèmes de prédilection, que ceux-ci soient influencés par le contexte ambiant ou un écheveau de références picturales et littéraires :

> The Victorian period provides an especially absorbing illustration of this 'perspective' (…) The arts of this time produced deeply-felt responses, ranging from the cataclysmic visions of Carlyle and Turner, to the nostalgical pietism of Pugin's neo-Gothic churches, from the 'muscular' Christianity of Charles Kingsley to the startling realism of Millais' *Christ in the House of His Parents*. That concern, not always visible on the surface, permeates all areas (…) Such synchronic, cross-media exploration forms the co-ordinating theme of this present study, locating aspects of Victorian literature within the changing context of the painting, architecture, and decorative arts of the time, in order, by such comparison, to identify the contemporary impulses to which these media were reacting[1].

L'expression de « sister arts » trouve son origine au dix-septième siècle, à une époque de redécouverte de l'héritage antique : c'est John Dryden (1631 – 1700) qui introduit le concept en Grande-Bretagne en 1695, dans sa traduction de *De Arte Graphica* par Charles-Alphonse Du Fresnoy, élève du peintre Simon Vouet. La formule d'Horace, ut pictura poesis, devient un poncif de la création : elle ne conditionne pas seulement les rapports de réciprocité entre poésie et peinture, mais aussi la nature même de la réflexion sur l'œuvre d'art[2]. Ce concept des arts sœurs atteint son apogée en 1798, lorsque la Royal Academy autorise officiellement ses membres à employer des citations littéraires pour l'intitulé de tableaux de chevalet[3]. Cela permet aux académiciens d'entériner la validité de leur travail, de déterminer un lien plus étroit entre les différentes formes d'arts, et de fournir un paratexte au sujet représenté. La référence

[1] Murray Roston, *Victorian Contexts: Literature and the Visual Arts*, Londres, Macmillan, 1996, p.5.
[2] Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1958, p.3.
[3] Murray Roston, *Changing Perspectives in Literature and the Visual Arts 1650 – 1820*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p.341.

littéraire fournit un commentaire à l'image. Mais les poètes puisent aussi leur inspiration la peinture : c'est le cas de Keats, qui écrit en pensant au Titien ou à John Martin. La musicalité du texte renvoie donc au visuel et vice-versa, dans un échange qui doit stimuler une réaction sensible chez le spectateur.

Les préraphaélites font de la littérature anglo-saxonne une cause nationale. Si leur liste des « Immortels » compte des personnalités bibliques et gréco-romaines ainsi que des peintres italiens, c'est à leur patrimoine national qu'ils adressent leurs lettres de noblesse. En effet, de nombreux poètes britanniques se voient décorer d'une ou plusieurs étoiles sous leur plume : Shakespeare***, Chaucer**, Keats**, Shelley**, Browning**, Mrs Browning*, Patmore*, Tennyson*[1]. Elizabeth Siddal, quant à elle, s'inspire principalement des « Immortels » de son siècle, ou de contemporains. À ces figures tutélaires s'ajoutent les poètes du cercle proche (Allingham, Rossetti). En outre, sa production artistique est empreinte d'un goût prononcé pour les légendes arthuriennes et les chants du folklore écossais. Cette partie nous permettra de montrer comment l'œuvre siddalienne traduit une identité résolument britannique, qui se construit dans un dialogue fécond avec un Moyen-Âge rêvé. Ce sera également l'occasion d'aborder la relation de Siddal avec la notion de canon littéraire. La façon dont Siddal rend visible le lisible dans sa production picturale met en avant cette volonté de réadapter le texte-source pour livrer une multiplicité d'interprétations.

A/ <u>Relectures du texte biblique</u>

Avec la lecture, l'instruction religieuse constitue la base de l'éducation enfantine. Elizabeth Siddal grandit dans un environnement propice au scepticisme sur les croyances et rituels de l'église anglicane Il n'existe pas d'affiliation clairement balisée de Siddal avec cette dernière. Si le protestantisme fait partie intégrante de l'identité nationale, la promulgation du Catholic Emancipation Act de 1829 et la bulle pontificale de 1850, relative à la hiérarchie des diocèses, visent à rétablir les droits civiques des catholiques sur le territoire britannique. Ces lois suscitent de nombreuses tensions au sein des communautés religieuses. Des tendances de plus en plus marquées se dessinent, qui encouragent des lectures diversifiées de la Bible. Les adeptes de la « High Church » sont séduits par un éventuel rapprochement entre l'anglicanisme et le catholicisme. Leurs opinions sont relayées de 1833 à 1841 dans un ensemble de

[1] Hunt, *Pre-Raphaelitism*, vol.1, p.159.

publications, les *Tracts for the Times*, d'où le nom de tractarianisme attribué à ce courant de pensée. Les membres de la Haute Église revendiquent une approche plus sensuelle et mystique du culte, qui se traduit dans leur intérêt pour les arts visuels et la construction d'édifices religieux richement décorés. Tout aussi influentes, les doctrines issues de la « Low Church » (méthodisme, unitarianisme, baptisme, parfois regroupés sous le terme de « non-conformism ») insistent, quant à elles, sur l'importance du rapport individuel au texte biblique, sur une conduite rigoureuse et sur la notion de rédemption[1].

La scène biblique a pour objectif de transmettre un message moral et universel. Or nombreux sont les érudits qui soulignent le décalage entre les croyances de leur pays et le statut des sujets religieux dans les beaux-arts : « Protestanism is essentially antagonistic to the development of high art » reconnaît le directeur de la National Gallery, Ralph Wornum (1812 – 1877), tout en prônant la fondation d'un art national en accord avec la liturgie protestante[2]. En revanche, pour Nicholas Wiseman (1802 – 1865), l'archevêque de Westminster, le catholicisme est bien plus favorable à la création artistique, qu'elle soit ancienne ou contemporaine[3]. Le renouveau gothique qui s'opère à partir des années 1830 reflète bien ces idéaux : des artistes qui s'occupent de la décoration du Palais de Westminster, tels Augustus Pugin (1812 – 1852) et William Dyce (1806 – 1864), souhaitent retranscrire la dimension spirituelle de l'art pré-Renaissance dans leurs réalisations.

L'attrait de Siddal pour le catholicisme et le non-conformisme sont typiques d'une posture contemporaine visant à glorifier les sujets religieux. Il semble que lorsque ces derniers sont traités par les préraphaélites, ils sont perçus comme le produit d'influences « papistes », mais expriment une variété de approches. Il est vrai que les premières toiles exposées en public avaient été remarquées pour leur iconographie à tendance primitiviste et pour leurs allusions à l'eucharistie (*Christ in the House of His Parents*, P.104 – fig.C.2.5 ; *A British Converted Family*, P.61 – fig.B.2.1). La critique du 7 mai 1851 parue dans le *Times* fustige précisément Millais et Hunt pour ces excentricités : « adding themselves to a monkish style »[4]. De plus, les membres de la Confrérie comptaient parmi leurs associés des adeptes de la Haute Église. C'est le cas du directeur de la Clarendon Press d'Oxford, Thomas Combe (1796 – 1872), ainsi que de Charles Allston Collins, dont la toile *Convent Thoughts* avait été l'objet de caricatures dans la presse.

---

[1] Jeremy Paxman, « Doubt and Devotion », *The Victorians: Britain Through the Paintings of the Age*, Londres, BBC Books, 2010, pp.224-5.
[2] Ralph N. Wornum, « Romanism and Protestantism in Their Relation to Painting », *The Art Journal*, 1850, p.133.
[3] Nicholas Wiseman, *Essays on Various Subjects*, Londres, Dolman, 1853, vol.3, pp.380-1.
[4] « The Exhibition of the Royal Academy (second notice) », *The Times*, 1851, 7.5, p.8.

Edward Burne-Jones est aussi attiré par l'anglo-catholicisme au cours de sa formation en théologie à Oxford[1]. En fait, les préraphaélites participent à cette renaissance de la peinture religieuse en tant que genre noble, comme l'avait suggéré Ruskin dans *Modern Painters* : « All the histories of the Bible are (…) yet waiting to be painted »[2]. Ils abordent la scène biblique d'une manière symbolique, qui ne requiert pas nécessairement une connaissance précise du texte, mais recèle de détails historiques, afin d'accentuer sa véracité. Le sujet religieux est rendu accessible aux yeux du spectateur : il est tangible, prosaïque, comme si l'instant représenté avait réellement eu lieu. Ce projet double, entre reconstruction antiquisante et dimension universelle, est reformulé par William Michael Rossetti dans son essai sur l'art religieux : « to understand narrative, and translate it into form, rather than to symbolise a conception for translation by others »[3]. C'est là la clef de voûte qui anime les compositions de l'œuvre siddalienne lorsqu'elle traite des figures bibliques, qu'elles soient issues de l'Ancien ou du Nouveau Testament.

a. La Vierge et le Christ

Elizabeth Siddal s'attaque aux dessins de la Nativité au cours de l'année 1854 : « she has made a design which is perfectly practicable to paint quietly at my rooms (…) She will begin it now at once (…) The subject is the Nativity, designed in a most lovely and original way »[4]. Elle ne réalise pas moins d'une dizaine d'esquisses sur ce sujet. Celles conservées au Manoir de Wightwick (P.39 – figs.A.17.1,2 ; P.40 – fig.A.17.3) représentent Marie à genoux face au nourrisson, couché dans une mangeoire. Conformément aux Évangiles, cette scène d'intérieur se déroule dans l'étable, suggérée à partir du contraste de valeurs entre les traits de crayon, le fond à l'estompe et l'espace laissé en réserve, qui indique les fenêtres. Des animaux (le bœuf, l'âne) entourent le berceau. Ni Joseph, ni les Rois Mages et les bergers ne sont présents ; le bœuf, qui d'habitude réchauffe l'enfant de son souffle, est placé à la périphérie de la composition. Siddal s'est centrée sur la relation entre Jésus et sa mère, qu'elle fait ressortir à travers la proximité des deux protagonistes dans l'espace pictural ; le bébé tourne d'ailleurs la tête vers elle. S'il est difficile de déceler un semblant d'expression sur le visage de l'enfant, la Vierge semble préoccupée, inquiète, presque. Cette attitude se retrouve sur les dessins à la plume, où ne figurent que le Christ dans la mangeoire et sa mère (P.40 – fig.A.17.4 ; P.41 –

[1] Burne-Jones, *Memorials*, vol.2, p.300.
[2] Ruskin, *Works*, vol.5, p.87.
[3] William Michael Rossetti, « The Externals of Sacred Art », *Fine Art, Chiefly Contemporary: Notices Re-Printed, with Revisions,* Londres, Macmillan, 1867, p.44.
[4] Fredeman, *Formative Years*, 23.7.1854.

fig.A.17.6 ; P.42 – figs.A.17.7,8). Les versions les plus troublantes de cette composition sont assurément celles où Marie se penche sur la silhouette d'un Jésus à peine ébauché, qui apparaît comme mort. *Study for the Nativity*, de la collection Peter Nahum (P.40 – fig.A.17.4), dépeint Marie avec les bras grands ouverts, et non plus les mains jointes, posées sur le bord du berceau, comme en prière. Cette posture qui fait écho à celle du Christ pourrait laisser présager la Crucifixion, ou, au contraire, signifier l'amour universel, selon l'iconographie traditionnelle de la Vierge aux bras étendus.

Siddal semble avoir abandonné cette conception déroutante de la Nativité au profit d'une évocation plus courante de la Madone à l'enfant. Pour son traitement du thème en couleurs, Siddal peint Marie dans une pose emblématique de la tradition artistique occidentale : elle est assise, avec son fils sur les genoux. Alors que sur l'aquarelle du Delaware Museum (P.43 – fig.A.17.9), le Christ n'est qu'un nourrisson, sur celles de la Maas Gallery (P.45 – fig.A.17.11) et de l'Ashmolean Museum (P.44 – fig.A.17.10), c'est un jeune enfant qui apprend tout juste à se tenir debout. Contrairement aux dessins au crayon et à la plume, le contact entre les deux personnages se manifeste dans la posture de la Vierge, qui maintient les bras de son fils pour l'empêcher de tomber. L'auréole circulaire qui couronne leurs têtes est bien visible sur ces deux tableaux : le jaune symbolise la gloire et la nature divine. La peintre emploie différentes nuances de bleu (de l'indigo à l'outremer) pour les vêtements de Marie, une couleur associée non seulement à la pureté et à la foi dans l'imagerie judéo-chrétienne, mais aussi à l'opulence puisque le lapis lazuli, utilisé pour la fabrication des pigments bleus, faisait partie des matériaux les plus chers à la Renaissance. Absent de l'art occidental jusqu'au douzième siècle en raison de ses difficultés à être transformé en pigment à partir de matières naturelles, le bleu devient de plus en plus fréquent dans la peinture de la fin du Moyen-Âge par le biais de la route de la soie. Dans l'iconologie protestante, le bleu conserve son aspect moral, tandis que le rouge ou le vert sont perçues comme trop voyants[1].

Rossetti quant à lui, fait très peu usage de cette teinte pour ses images de la Vierge. Mais deux aquarelles pour lesquelles Siddal a visiblement posé, *The Passover of the Holy Family* et *The Adoration* (P.93 – fig.C.1.2), dépeignent Marie avec un manteau bleu. Au fond, le couple d'artistes réadapte l'histoire sainte en mettant l'accent sur une Vierge non pas glorifiée, mais empathique, parfois vulnérable. Sur ses esquisses de l'Annonciation (P.46 – fig.A.17.12 ; P.47 – fig.A.17.13), Siddal représente Marie amorçant un mouvement de volte-face vers un ange à

[1] Michel Pastoureau consacre une grande partie de sa recherche à l'histoire culturelle des couleurs, notamment au bleu, qui a été le sujet d'un ouvrage entier. Voir *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000, pp.50-5, 110.

l'air menaçant. Cette attitude rappelle l'impression de malaise qui se dégage du même sujet traité par Rossetti (tableau à l'huile de 1850 ; aquarelle de 1855, pour laquelle Siddal a posé). Rossetti représente une Vierge apeurée, inquiète de la destinée qui l'attend.

Par ailleurs, la mère de Jésus semble surprise, mais non épouvantée, face au tombeau vide de *The Maries at the Sepulchre* (P.48 – fig.A.17.15). Une fois de plus, Siddal s'est peut-être inspirée de Blake qui a réalisé une aquarelle portant le même titre (P.95 – fig.C.1.6), à la différence que Jésus fait une apparition spectaculaire, avec ses ailes et son halo de lumière. Siddal traite du sujet avec beaucoup plus de simplicité. La Vierge et Marie-Madeleine sont venues se recueillir sur la tombe du Christ, mais elles sont surprises de le voir ressuscité, face à elles. Siddal indique le statut spécial de Jésus au moyen d'une longue tunique blanche, tandis que les personnages féminins, voilés, portent des vêtements gris. La figure christique n'échappe donc pas à un effort d'humanisation : *Last Farewell Before the Crucifixion* (P.47 – fig.A.17.14) montre Jésus au premier plan, dans une posture qui évoque la croix. Il est entouré de plusieurs personnages, dont une silhouette difficilement identifiable se fondant avec le décor. Mais on reconnaît Marie-Madeleine à sa droite qui l'embrasse, les mains posées sur son visage. La poésie de Siddal contient quelques références au prophète : « Now Christ » (p.511) met en scène une figure salvatrice, proche du berger qui doit traverser plusieurs épreuves, dont le naufrage. La narratrice de « A longing year » (p.508) fait preuve d'encore plus d'affection envers Jésus, auquel est adjoint le qualificatif de « Dear ». Le Christ est mis sur le même plan que son bien-aimé, puisqu'elle utilise des termes similaires pour le décrire : « first dear love », « dear loves face ». Si, dans la première strophe, Jésus est associé au printemps, saison du renouveau, il incarne ensuite une présence réconfortante, auprès de laquelle il est possible de confier ses peines (v.10). Siddal conçoit la figure christique comme un être de souffrance et d'amour, à l'écoute des hommes et de leurs maux.

Siddal privilégie l'interprétation personnelle des Évangiles et l'expression de la psychologie de ses personnages. Ses images de la Vierge et du Christ ne livrent pas tellement d'indication sur ses affiliations religieuses, mais elles éclaircissent son rapport à la pratique artistique, investie d'une mission spirituelle. Ce traitement plutôt inhabituel de sujets tirés du Nouveau Testament coïncide parfaitement avec les objectifs du cercle préraphaélite, dont le but est de donner une impulsion nouvelle aux images saintes : « with the New Testament in our hands, we have new suggestions to make » déclare Hunt dans ses mémoires[1]. En ce sens, on peut rapprocher ces évocations bibliques du renouveau religieux qui traverse l'époque

[1] Hunt, *Pre-Raphaelitism*, vol.1, p.83.

victorienne, touchée par une progressive sécularisation de la vie publique et par le développement du positivisme scientifique.

b. La fille de Jephté

Le seul mythe tiré de l'Ancien Testament auquel Siddal attache suffisamment d'importance pour le représenter à plusieurs reprises est celui de Jephté et de sa fille, car ces dessins font partie du projet d'illustration des poèmes de Tennyson. Il s'agit de personnages du Livre des Juges. Ce passage de la Bible retrace la conquête du pays de Canaan par les douze tribus d'Israël. Lorsque Dieu envoie l'armée des Ammonites aux Hébreux, Jephté est désigné comme chef pour les combattre. En cas de victoire, il fait le vœu de sacrifier quiconque viendra le premier à sa rencontre. Quand les adversaires sont battus, c'est la fille unique de Jephté qui se présente à lui. Elle lui demande alors d'honorer sa promesse, mais aussi de lui laisser deux mois pour se retirer dans la montagne avec ses compagnes avec qui elle pleure sa virginité.

Ce sujet est rarement traité par les artistes britanniques. Siddal a peut-être été influencée par le dessin que William Blake a réalisé pour son mécène, Thomas Butts, en 1803 (P.95 – fig.C.1.5). La fille de Jephté y apparaît en prière sur l'autel sacrificiel, comme une divinité à qui son père rend un culte. Ce n'est qu'à partir des années 1860 que des peintres comme Millais se mettent à éprouver de l'intérêt pour cette scène biblique, prétexte à l'évocation d'un Orient violent mais fantasmé. Mais les compositions de Siddal ne sont pas aussi chargées, que ce soit au plan du décor ou des accessoires, au contraire, elle réduit la scène à la relation entre père et fille. Elle se concentre sur la notion de sacrifice et la psychologie des personnages.

En revanche, l'histoire de la fille de Jephté a inspiré plusieurs écrivains, comme Pierre Abélard et Geoffrey Chaucer ; pour eux, l'héroïne incarne l'innocence et le courage. Il arrive qu'elle soit désignée sous le nom de Sélia, ou d'Iphis. Ce prénom rappelle celui de la fille d'Agamemnon, Iphigénie, qui devait être sacrifiée pour calmer Artémis, la déesse ayant bloqué la flotte des Grecs dans le port d'Aulis. Dans la tragédie d'*Hamlet*, le personnage éponyme invoque Jephté pour le comparer à Polonius, qu'il croit capable de sacrifier sa fille malgré l'amour qu'il lui porte. Polonius se sert en effet d'Ophélie comme appât pour prouver la folie du prince, ce dont ce dernier n'est pas dupe. À la scene 2 de l'acte II, Hamlet cite les paroles d'un chant populaire de l'époque élisabétaine : « When Jephthah, Judge of Israel / Had one fair daughter and no more, / Whom he loved passing well; ». Tennyson condense cette mosaïque de références dans son poème narratif « A Dream of Fair Women » (1833, réédité en 1842). Le poète y met en scène la voix de l'héroïne qui exprime le regret de ne pas connaître l'amour

charnel : « And I went mourning, 'No fair Hebrew boy / Shall smile away my maiden blame (…) Leaving the promise of my bridal bower' ».

Il subsiste sept variantes de *Jephtah's Daughter* exécutées par Elizabeth Siddal : les trois esquisses de l'Ashmolean (P.37 – figs.A.16.1,2,3) et celles du portfolio photographique (P.38 – figs.A.16.6,7), une à Birmingham (P.37 – fig.A.16.4), et le dessin, plus abouti, du Delaware Art Museum (P.38 – fig.A.16.5). Siddal s'est appliquée à dépeindre le lien entre père et fille au centre de l'action. Jephté est plus grand, a les traits du visage marqués et parfois une barbe, il porte une épée sur le dessin du Delaware Art Museum, tandis que sa fille se distingue par sa longue chevelure et sa robe. Sur chaque dessin, les mains jointes des personnages traduisent à la fois l'amour filial et l'émotion ressentie face à la tragédie imminente. Si l'esquisse de Birmingham montre la tendresse des rapports familiaux avec la proximité physique des figures, celles de l'Ashmolean annoncent la séparation dont témoigne à une distance plus prononcée entre Jephté et sa fille. Le regard que cette dernière lance à son père, aussi présent sur le dessin du Delaware Museum, est d'ailleurs celui d'une implorante. Mais la main posée de Jephté sur le front de sa fille indique le caractère inéluctable de sa décision, bien que ce geste s'apparente aussi à une sorte de bénédiction.

À cet égard, la façon dont Siddal dépeint le moment précédant le meurtre n'est pas sans rappeler les remises en question que Blake formule sur la volonté divine et les mythes de l'Ancien Testament. Dans sa production écrite et picturale, Blake critique l'hégémonie d'un Créateur cruel, à laquelle il préfère l'humanité d'un Christ compatissant. Cela le conduit à s'interroger sur les origines du mal. Ainsi, comment un Dieu omnipotent pourrait-il tolérer le massacre d'une innocente ? Il existerait deux interprétations du mythe de Jephté. Selon la loi mosaïque, les sacrifices humains sont proscrits, mais il est possible de se consacrer à Dieu. Ce serait donc à la perpétuité de sa lignée que la fille de Jephté renonce en demeurant vierge, et non à sa vie. Une autre explication consisterait à faire valoir la promesse que Jephté doit honorer, conformément au précepte du Lévitique : « Tout ce qu'un homme dévouera par interdit à l'Éternel, dans ce qui lui appartient, ne pourra ni se vendre, ni se racheter, que ce soit une personne, un animal, ou un champ de sa propriété ». Elizabeth Siddal joue sur ces ambiguïtés en accentuant la portée funeste de la scène : qu'elle perde sa vie ou son pucelage, la jeune fille apparaît comme une martyre victime de l'autorité divine et paternelle, ce que révèle le croquis du portfolio où Jephté lui maintient les bras, comme pour l'empêcher de s'exprimer[1]. Son

[1] Pour une analyse de la série sur la fille de Jephté, voir l'article que j'ai consacré à ce sujet : Laure Nermel, « 'My God, my land, my father': Sacrifice and Family Relationships in

interprétation du mythe est donc plus complexe, et ne soumet la fille de Jephté à aucun jugement, contrairement au texte biblique ou au poème de Tennyson.

c. Figures d'anges

Les anges qui apparaissent dans l'œuvre siddalienne symbolisent un ailleurs imprécis et nébuleux. Sur *Flying Angels* (P.52 – fig.A.18.6), sont ébauchées des figures qui flottent dans un espace indistinct, sans détail, ni couleur : l'artiste n'apporte aucune modification à l'arrière-plan pour transcrire cette indétermination. Les personnages des différentes versions de *Angels with Cymbals* (P.50 – figs.A.18.2,3 ; P.51 – fig.A.18.4) sont insérés dans un disque dont la forme rappelle celle des instruments de musique et des astres lumineux du fond. On trouve des dessins ne comportant qu'un seul personnage (*Angel with Cymbals* ; *Study of an Angel*, P.53 – fig.A.18.9), mais, dans les poèmes, les créatures célestes sont systématiquement évoquées au pluriel. La plupart des anges de l'univers siddalien sont dépeints avec une paire d'ailes, symbole de légèreté spirituelle et d'élévation. Les ailes sont matérialisées par des lignes anguleuses et des coups de crayons appuyés. Pour suggérer les plumes, il arrive que Siddal repasse sur le trait à plusieurs reprises, ou ébauche des hachures superposées les unes aux autres, sans s'encombrer des détails. Cela donne de la vigueur à sa composition et lui permet de mieux exprimer les émotions de la scène sur le papier. Sur *Flying Angels* (P.52 – fig.A.18.6) et *Angels Rising* (P.52 – fig.A.18.7), ce trait donne l'idée d'une nuée et de la multitude d'anges qui peuplent la composition. *Angel Playing the Pipes* (P.51 – fig.A.18.5) laisse entrevoir le tracé de plumes d'un rouge orangé éclatant. L'emploi de cette couleur peut renvoyer à l'iconographie médiévale des séraphins, qui étaient dotés d'ailes rouges comme l'indique l'étymologie du terme (« seraphim » signifie « flamboyant » en hébreu).

Intermédiaires entre le monde céleste et le monde terrestre, les anges remplissent des fonctions diverses auprès des êtres humains : messagers (études pour la série consacrée à Sir Galahad, P.30 à 32), protecteurs des élus (*Madonna and Child with Angel*, P.43 – fig.A.17.9) ou inspirateurs (dessins de Saint Cecilia, P.27 à 29). Il est malaisé d'établir une hiérarchie ou une typologie même des angles siddaliens. Si ces créatures sont caractérisées par leur envol et leur aspect éthéré, ils n'en sont pas moins anthropomorphisés. Les interprétations du texte biblique divergent quant à leur sexe, bien que décrits comme masculin dans les Écritures. L'idée la plus communément acceptée est celle d'une créature asexuée, puisque immatérielle et dénuée

Jepththah's Daughter by Elizabeth Siddal », *Pre-Raphaelite Society Review*, 2022, 30.1, pp.3-8.

de chair. C'est surtout à partir du dix-neuvième siècle que les artistes leur prêtent des traits féminins. La singularité des anges du corpus siddalien réside dans leur androgynie et, même, pour certains, dans leur ressemblance avec des images de femmes. En effet, les deux personnages de *St Cecilia* (P.27 – fig.A.13.1) se confondent presque tant leurs physionomies sont similaires ; le spectateur aurait bien du mal à les distinguer sans la présence des ailes. La gémellité troublante des figures féminines (célestes ou terrestres) chez Siddal fait écho aux personnages qui apparaissent dans l'œuvre de Rossetti (*The Maids of Elfin-Mere*, P.76 – fig.B.5.4 ; *Arthur and the Weeping Queens*, P.99 – fig.C.1.12 ; *The Damsel of Sanct Grael*, P.72 – fig.B.4.6). Le couple fait usage du même système de représentation pour évoquer le divin. Ainsi, les anges, saintes et fées sont élancées ; elles ont les traits fins, de longs cheveux et sont vêtues de robes fluides qui recouvrent la quasi-totalité du corps, à l'exception du visage et les mains.

B/ La littérature britannique

a. Shakespeare

« Shakespeare is the greatest chief of all Poets hitherto; the greatest intellect who (…) has left record of himself in the way of literature » affirme l'écrivain Thomas Carlyle (1795 – 1881) dans son essai sur les modèles emblématiques de l'histoire[1]. Siddal s'inscrit donc dans le sillage d'artistes qui se sont inspirés des pièces shakespeariennes pour leurs tableaux depuis le dix-huitième siècle. L'auteur figure en effet en deuxième position sur la liste des Immortels dressée par les préraphaélites. Sommité du patrimoine culturel anglo-saxon, William Shakespeare est aussi considéré comme l'un des pères fondateurs de l'anglais moderne, sur le plan lexical, linguistique et grammatical. De par leur mélange des genres (tragique, comique, féérique) et leur richesse narrative (intrigues principales et secondaires), ses pièces jouissent d'un grand succès auprès des victoriens. Qu'elles soient scéniques ou picturales, les représentations du théâtre shakespearien permettent de réactualiser la mémoire d'un passé ancien (l'Antiquité, l'Écosse médiévale, la Guerre des Deux-Roses conduisant à l'avènement des Tudors…) pour le rendre vivant, actuel. Ce goût pour les pièces du Barde n'est pas nouveau : c'est notamment grâce au comédien David Garrick, à la tête du théâtre de Drury Lane de 1749 à 1777, qu'elles sont réhabilitées. Au préalable, seulement quelques graveurs avaient puisé leurs sources

[1] Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841), éd. Michael K. Goldberg, Londres, Los Angeles, University of California Press, 1993, p.138.

d'inspiration dans ces thèmes littéraires, le mépris des unités d'espace et de temps leur posant d'ailleurs des difficultés de composition. C'est au dix-huitième siècle que Shakespeare devient un auteur emblématique du patrimoine national. En 1786, le marchand d'estampes John Boydell (1719 – 1804) désire exploiter cet engouement officiel et populaire, afin de fonder une école de peinture d'histoire britannique. La Shakespeare Gallery fut alors construite sur Pall Mall, pour servir à la fois de galerie d'art et de maison d'édition. Des débats sur les liens entre peinture et littérature accompagnaient le projet : « the immortal Shakespeare (…) possessed powers which no pencil can reach; for such was the force of his creative imagination (…) It must not then be expected that the art of the Painter can ever equal the sublimity of our Poet »[1].

Même si l'entreprise ne parvint jamais à son terme et faillit conduire son instigateur à la banqueroute, les œuvres des artistes sollicités par Boydell contribuèrent à diffuser l'héritage shakespearien par l'image. George Romney, James Barry (1741 – 1806) et Angelica Kauffman (1741 – 1807) se sont appliqués à transposer ces scènes de théâtre selon le « grand style » préconisé par Joshua Reynolds, caractérisé par des compositions structurées et des poses dramatiques. Henry Fuseli (1741 – 1825) adopte l'esthétique du sublime et privilégie les motifs les plus macabres de ce répertoire théâtral : formes grotesques, apparitions fantastiques et contrastes abrupts de clair-obscur. Le renouveau shakespearien influence également des artistes en marge du système académique de production des beaux-arts, comme William Blake. Ses œuvres tirées de Shakespeare se démarquent par leur dimension onirique, propices à susciter alternativement la rêverie ou la terreur.

On se familiarise ainsi avec l'œuvre shakespearienne essentiellement au travers des illustrations qui en sont issues. À l'époque victorienne, il existe trois façons d'aborder la mise en scène et la reconstitution historique : l'époque de l'action, l'époque à laquelle la pièce a été écrite et l'interprétation libre du cadre chronologique[2]. Directeur du Princess Theatre de 1850 à 1859, Charles Kean (1811 – 1868) se soucie moins de véracité historique que de l'effet produit sur son public. Il est le premier à se servir de la technologie de l'époque pour livrer une scénographie spectaculaire grâce à l'éclairage, des toiles de fond peintes et des machines qui permettent la visualisation des personnages. La presse illustrée (*The Art Journal*, *The Magazine of Art*) fait la chronique de ces représentations, sous forme de vignettes commanditées auprès de graveurs qui croquent scènes et acteurs de mémoire quelques jours après avoir assisté à la

[1] John Boydell, *A Catalogue of the Pictures in the Shakespeare Gallery Pall-Mall*, Londres, Baldwin, 1790, p.9.
[2] Edward William Godwin, « The Architecture and Costumes of Shakespeare's Plays », *The Architect*, 31.10.1874, pp.224-5.

première. Si la connaissance de Shakespeare est une marque de distinction sociale (avoir le texte imprimé en sa possession, être capable de réciter des passages par cœur), la démocratisation des pièces par l'image et l'écrit favorise l'émergence d'un nouveau rapport à ce canon littéraire. Charles (1775 – 1834) et Mary Lamb (1764 – 1847) sont allés jusqu'à modifier le texte d'origine dans le but de rendre ce dernier plus compréhensible, notamment pour le jeune lectorat. Ces récits en prose sont plus courts que les pièces, réécrits dans un langage simplifié[1]. La réadaptation de *Macbeth* insiste sur les éléments surnaturels de l'intrigue, comme la prophétie des sorcières et les fantômes qui viennent hanter le personnage principal.

Les victoriens s'interrogent fréquemment sur les figures de l'univers shakespearien et la façon dont ils sont interprétés sur scène, les rôles féminins oscillant entre archétypes et personnages en proie au dilemme et aux contradictions. On prête attention à la vraisemblance du jeu d'acteur et à la dimension psychologique qui en découle. Dans *The Girlhood of Shakespeare's Heroines*, Mary Cowden Clarke (1809 – 1898) dresse une série de portraits tirés des personnages féminins les plus célèbres, dont elle recréée une genèse expliquant leurs comportements et leurs motivations[2]. L'identité de ces êtres de fiction se détache progressivement de la source d'origine, comme s'ils avaient une existence propre. Ces archétypes font office de modèles à valeur éducative, censés incarner des caractéristiques intemporelles : les qualités et défauts de l'âme humaine. Anna Jameson (1794 – 1860) englobe, quant à elle, des anti-héroïnes comme Cléopâtre et Lady Macbeth dans cette galerie de portraits[3]. Elle s'intéresse aux conflits intérieurs des protagonistes. Le répertoire iconographique des illustrations qui accompagne ces ouvrages devient de plus en individualisé et diversifié au cours du dix-neuvième siècle.

Les préraphaélites sont animés par le désir de rendre cet héritage accessible au public contemporain, à travers une esthétique de l'émotion, qui se doit d'être authentique. Ils se concentrent sur des personnages et pièces moins connus du répertoire shakespearien, préférant les tragi-comédies aux drames historiques. Leur travail consiste à fixer un moment de tension laissé en suspens. Ils tentent d'établir un lien entre l'aspect fixe de l'image et la temporalité de la performance scénique, en limitant les références aux autres passages du récit. Deverell met en scène le travestissement d'un personnage féminin (*Twelfth Night*, P.60 – fig.B.1.3). Hunt est

[1] Charles et Mary Lamb, *Tales from Shakespeare, with Illustrations in Colour*, Londres, Collins, 1807.
[2] Mary Cowden Clarke, *The Girlhood of Shakespeare's Heroines, in a Series of Fifteen Tales*, Londres, W.H. Smith & Son, 1850 – 1852.
[3] Anna Jameson, *Characteristics of Women: Moral, Poetical and Historical, with Fifty Vignette Etchings*, Londres, Saunders and Otley, 1832, 2 vols.

attaché à la notion de conflit moral (*Valentine Rescuing Sylvia*, P.61 – fig.B.1.6), tandis que Millais tente de susciter la compassion du spectateur avec des images d'héroïnes vertueuses vouées à un destin tragique (*Mariana*, *Ophelia*). Pour Rossetti, l'inspiration shakespearienne est un prétexte à réaliser des dessins qui se distinguent par leur érotisme (*Hamlet and Ophelia*) ou par leur dimension fantasmagorique : dans cette perspective, les figures féminines incarnent le basculement vers la folie et la mort (*The Death of Lady Macbeth*).

The Macbeths (P.7 – fig.A.4) d'Elizabeth Siddal dépeint la scène 2 de l'acte II, après que Lady Macbeth a fait boire les gardes du roi Duncan pour les endormir : « That which hath made them drunk, hath made me bold (…) I have drugg'd their possets ». Macbeth doit alors dérober leurs poignards pour tuer le roi, puis leur maculer le visage de sang après son crime, mais il prend peur : « I'll go no more: / I am afraid to think what I have done. ». Son épouse se saisit des poignards pour faire porter aux gardes la culpabilité du meurtre : « Give me the daggers (…) If he do bleed, / I'll gild the faces of the grooms withal, / For it must seem their guilt. ». Cette représentation diffère des portraits d'héroïnes shakespeariennes alors en vogue, dans la mesure où ceux-ci, souvent inspirés par des monologues, omettent l'interaction avec les autres rôles. Siddal, au contraire, met en lumière le rapport conflictuel au sein du couple. Cette scène représente une mise en suspens du point culminant de l'intrigue, qui est aussi le plus violent. Ce choix d'anti-héros impitoyables n'est pas anodin : une large palette d'émotions, qui se distinguent par leur intensité, s'offre à l'interprétation picturale ou dramaturgique. Avec une grande expressivité dans le traitement des postures, Siddal dévoile la face la plus sombre des personnages principaux. Si Macbeth porte déjà la couronne, c'est bien Lady Macbeth qui pousse son époux au régicide et portera physiquement la marque de leur faute (le souvenir du sang sur les mains qu'elle essaie en vain de laver lors de sa crise de somnambulisme). D'ailleurs, elle se tient debout, les dents serrées, et semble déterminée, alors que son époux apparaît courbé, le visage baissé. Plus qu'une simple illustration, il s'agit d'une interprétation de la pièce de la part de la créatrice. Elle s'affranchit non seulement du texte shakespearien, mais aussi des artifices de la mise en scène au théâtre. La source littéraire stimule un nouveau type de création, à travers le choix d'un instant représenté qui va déterminer toute la suite de l'intrigue.

b. Les poètes de la génération romantique

« she (…) progresses always as an artist. She is now doing two lovely water-colours from 'We Are Seven' and 'La Belle Dame sans Merci' » affirme Rossetti au sujet de son élève[1]. Particulièrement propice à la stimulation visuelle et à l'interprétation personnelle, la poésie attire les préraphaélites. Le chant poétique se distingue par sa musicalité, proche du langage parlé, sans être rigoureusement asservi aux conventions du récit (chronologie, déroulement, personnages). Ce genre littéraire est au cœur de la pratique collaborative de la Confrérie, dans un choix commun de sources à illustrer. Ses futurs membres s'inscrivent dans le sillage des poètes associés au courant romantique, dont ils partagent les valeurs : prééminence de l'imagination, de la vérité, et recherche d'effets frappants sur le lecteur. Des auteurs comme William Wordsworth et Samuel Coleridge privilégient l'expression des sentiments et des sensations, souvent par le biais d'un rapport direct avec la nature[2]. Selon John Keats, l'art a pour but de transcender le réel et ses imperfections : « the excellence of every Art is its intensity, capable of making all disagreeables evaporate, from there being in close relationship with Beauty & Truth »[3]. Les préraphaélites s'efforcent aussi d'appliquer ces principes à la création picturale – pour laquelle les poètes de la génération romantique éprouvent une certaine défiance – dans une optique de cohésion entre le visuel et le textuel[4].

Avec sa mort prématurée et une forme de reconnaissance qui ne s'établit qu'auprès de ses pairs (notamment Percy Shelley et Leigh Hunt), Keats n'est pas une figure dominante de la scène littéraire au début de la période victorienne. Ce sont les préraphaélites qui contribuent à faire connaître son œuvre auprès du grand public. L'émotion provoquée par la lecture de ses poèmes constitue l'un des premiers points de rapprochement de la Confrérie : « a common enthusiasm for Keats brought us into intimate relations ». Ils débattent de ce qu'ils considèrent comme son poème le plus abouti (selon Rossetti, c'est incontestablement « The Eve of St Agnes »)[5]. À l'automne 1848, ce dernier propose à ses camarades de produire des sujets tirés du poème « Isabella or the Pot of Basil », tandis que Millais et Hunt lui demandent de représenter « La Belle Dame sans Merci » au printemps suivant. Non seulement les

---

[1] Fredeman, *Formative Years*, 23.1.1855.
[2] William Wordsworth, « Preface », *Lyrical Ballads: 1798 and 1802*, éd. Fiona Stafford, Oxford, Oxford World's Classics, 2013.
[3] John Keats, *Bright Star: The Complete Poems and Selected Letters*, Londres, Vintage Books, 2009, lettre à George et Tom Keats, pp.491-2.
[4] Elizabeth K. Helsinger, *Poetry and the Pre-Raphaelite Arts: Dante Gabriel Rossetti & William Morris,* Londres, New Haven, Yale University Press, 2008, p.24. Selon Helsinger, Coleridge juge l'imagination du poète supérieure au travail de l'artiste-peintre.
[5] Hunt, *Pre-Raphaelitism*, vol.1, pp.105-7.

préraphaélites partagent avec Keats le goût des primitifs italiens, mais le travail du poète sur le langage et les images suscitent en eux des émotions intenses. Rossetti a d'ailleurs l'impression que les poèmes de Keats ont sur lui une résonance personnelle, presque mystique : « something rather 'exciting', & indeed I believe something of the 'romantic' element, to rouse my mind to anything like the moods produced by personal motion in my own life (…) Keats's narratives would be of the first kind »[1].

Comme Rossetti (P.96 – fig.C.1.7), le choix de Siddal se porte sur « La Belle Dame sans Merci » (P.21 à 23), sujet qui deviendra un motif récurrent de la peinture victorienne dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. La ballade, composée de douze strophes aux rimes embrassées, reprend un extrait du texte d'Alain Chartier de 1424 (traduite en anglais dans les années 1440). Elle raconte l'histoire d'un chevalier errant sur une lande désolée. Ce dernier y aperçoit une fée à l'air mélancolique qui le séduit, l'entraîne dans sa grotte et l'ensorcèle. Siddal dépeint précisément l'instant de la rencontre : « I met a lady in the meads, / Full beautiful – a faery's child, / Her hair was long, her foot was light, / And her eyes were wild. ». L'accent est mis sur les cheveux du personnage féminin, dans une réinterprétation plutôt libre du vers « I made a garland for her head ». Le chevalier soulève ou s'apprête à tresser la chevelure de la dame, dans un geste qui pourrait faire allusion à la sensualité du texte d'origine : « She looked at me as she did love, / And made sweet moan (…) I shut her wild, wild eyes / With kisses four ».

Il semble que l'identification de cette série de dessins prête encore à confusion ; Siddal travaille bien à une version aquarellée de « La Belle Dame » en janvier 1855, désormais perdue[2]. En outre, le titre de l'esquisse de la Maas Gallery (P.22 – fig.A.11.3) fut ajouté de façon posthume par William Michael Rossetti. Le dessin du Yale Center of British Art s'intitule *Study of Two Figures* (P.22 – fig.A.11.4), mais la composition ressemble fort aux autres dessins soi-disant tirés du poème de Keats. Cela dit, l'interprétation très libre du poème concorde avec les pratiques du cercle préraphaélite. Sur le côté gauche de la composition, on trouve parfois un élément ajouté : une sculpture d'ange surplombant une fontaine (P.21 – fig.A.11.1 ; P.21 – fig.A.11.2), qui permet à la Dame de se désaltérer. De plus, la relation entre les deux personnages du poème d'origine est plus ambigüe : la Dame n'est pas l'archétype de la femme fatale manipulatrice. Sur certains croquis, elle baisse le regard vers le sol, comme si elle cédait à l'emprise du chevalier. Siddal aurait donc choisi d'intensifier l'apparente détresse de la fée

[1] Fredeman, *Formative Years*, lettre à Allingham, 25.6.1855.
[2] *Ibid.*, 23.1.1855.

(« she wept and sighed full sore ») et le ton mélancolique de l'histoire, pour en modifier l'effet sur le spectateur : ce n'est plus l'homme, mais la femme, qui doit attirer notre sympathie.

Inspiré du poème wordsworthien du même nom, « We are Seven » représente un paysage de montagne, un lac et une cascade. La petite fille du récit initial se promène parmi les tombes, à proximité d'une église, une écuelle à la main : « in the church-yard cottage, I / Dwell near them with my mother ». Le narrateur, qui cherche à en savoir plus sur sa famille, l'entend répéter que les enfants y sont au nombre de sept : « 'Sisters and brothers little Maid, / How many may you be ?' / 'How many? Seven in all' ». Mais au fur et à mesure que le dialogue progresse, le narrateur découvre que deux d'entre eux sont décédés : « The first that died was sister Jane; / In bed she moaning lay, / Till God released her of her pain; (…) And when the ground was white with snow, (…) My brother John was forced to go ». Siddal a sans doute été émue par la conscience de la petite fille d'avoir toujours six frères et sœurs parce que les esprits des défunts bénéficient d'une autre vie dans l'au-delà : « 'Their graves are green, they may be seen, (…) Twelve steps from my mother's door, / And they are side by side ». C'est un sujet auquel Siddal accorde suffisamment d'attention pour décider de transposer la première esquisse en couleurs. La petite fille est montrée en train d'étreindre une pierre tombale ; si le narrateur est absent, c'est pour que le spectateur puisse se glisser dans son rôle et s'interroger sur le sens de l'œuvre.

c. Les auteurs contemporains

Le couple Siddal / Rossetti évolue donc dans un milieu lettré qui se nourrit de ces échanges façonnés par les contacts avec les écrivains les plus connus de l'époque. De tous les écrivains qui influencent la créatrice, Tennyson est celui qu'elle a le plus illustré (*St Cecilia* tiré de « The Palace of Art », *St Agnes' Eve*, *Jephtah's Daughter*, *Lady Clare* et les variations sur le cycle de la Table Ronde, qui se focalisent sur les personnages du roi Arthur, de Galahad et de la Dame d'Astolat). En fait, « The Lady of Shalott » provoque de vives dissensions parmi les membres de la Confrérie, qui se positionnent en concurrents les uns par rapport aux autres : « You, for instance, have appropriated The Lady of Shalott, which was the one I cared for most of all », déplore Rossetti lorsqu'il s'agit de commencer les esquisses pour l'édition Moxon des poèmes de Tennyson. Ce à quoi Hunt, qui a pu voir le dessin de Siddal lorsqu'il rend visite à Rossetti à Chatham Place, réplique :

> You know I made a drawing from this poem of the 'Breaking of the Web' at least four years ago (…) I was glad on reading the list of poems chosen for the Tennyson book to find this one at my disposal. My new drawing is now far advanced. I had determined also

> to illustrate the later incident in the poem, but that I'll give up to you, and I'll relinquish any of the subjects that I have booked besides this[1]

Hunt commence à réaliser des croquis pour « The Lady of Shalott » à partir de 1850. Il se réfère à la scène de la noyade (« later incident »), que Rossetti illustrera (P.94 – fig.C.1.4). Siddal n'est donc pas la première à avoir l'idée d'adapter cette ballade d'inspiration médiévale, mais elle fait innove en ajoutant des éléments absents du texte-source (P.8 – fig.A.5.1). Le dessin à la plume qu'elle achève en 1853 dévoile en effet un rossignol perché sur le métier à tisser. Il y a aussi un crucifix ; ce symbole religieux sera repris par Hunt pour son croquis préparatoire à la gravure de 1857 (P.94 – fig.C.1.3), et, en 1888, pour l'une des illustrations les plus célèbres de Tennyson, à savoir la peinture à l'huile de John William Waterhouse (1849 – 1917). En ce sens, Elizabeth Siddal est sensible aux tendances qui agitent le système des beaux-arts de la période victorienne. À l'instar de ses confrères, elle anticipe ce qui deviendra un motif très en vogue des expositions londoniennes : entre 1850 et 1915, pas moins de 68 tableaux de chevalet figurant la Dame d'Astolat seront montrés aux Salons de la Royal Academy[2].

« The Lady of Shalott » est un poème narratif retraçant les conditions et les conséquences d'un sort mystérieux jeté à une jeune fille enfermée dans une tour sur une île, non loin de la cour de Camelot. Elle est condamnée à reproduire sur sa toile les reflets du monde extérieur, qui apparaissent sur le miroir disposé en face de sa fenêtre. Lorsque la Dame aperçoit Lancelot sur son cheval, elle rompt l'enchantement qui la maintient en vie, et s'enfuit de la tour. Elle prépare alors son lit de mort sur une barque, et rend son dernier souffle en voguant vers Camelot. Le texte progresse de façon chronologique, mais aussi en termes de tableaux, qui correspondent aux quatre chapitres de l'histoire. Tennyson met l'accent sur la dimension visuelle de la narration : les premiers vers plantent le décor, avec le paysage pastoral qui s'oppose à l'intérieur étouffant de la tour. Le refrain « The Lady of Shalott » qui ponctue la fin de chaque strophe, et les rimes suivies, offrent une impression de circularité. Cette ampleur textuelle (narration, figures de style et sonorités), ainsi que l'indétermination sur le sens à donner au récit, constituent les défis majeurs auxquels une peintre comme Siddal doit faire face. Elle ne choisit pas de représenter le poème de manière précise. Comme l'explique Lynne Pearce : « Not only do the differences between versions reveal much about the ideological interests of their producers and presence / absence of a guiding cultural consensus, but they also admit

[1] Hunt, *Pre-Raphaelitism*, vol.2, pp.100-2.
[2] Voir Christine Poulson, *The Quest for the Grail: Arthurian Legend in British Art 1840 – 1920*, Manchester, New York, Manchester University Press, 1999, p.179.

contradictions and inconsistencies by which those ideologies can be deconstructed and reclaimed »[1].

La créatrice a choisi le moment précédant le point culminant de l'intrigue, qui survient juste avant la fin de la troisième partie. La Dame ne s'est pas encore levée, mais les fils de sa tapisserie se sont envolés et le miroir commence à se briser (« The mirror crack'd from side to side »). Or la Dame semble perdue dans ses pensées, contemplant la fenêtre à droite de la composition, ce qui fait écho à la description de Lancelot quelques strophes plus haut : « He flash'd into the crystal mirror ». Siddal juxtapose plusieurs événements du récit pour livrer un arrêt sur image caractérisé par une forme d'irrésolution. En effet, si l'œuvre s'observe de gauche à droite, conformément aux normes de lecture occidentales, elle révèle une anomalie de composition : le reflet de Lancelot dans le miroir n'est celui de… personne. On voit bien la route menant à Camelot et le village décrit au début du poème, mais aucun chevalier n'apparaît à la fenêtre. Ce dispositif est délibéré, puisque Siddal l'a employé pour l'autre version de *The Lady of Shalott* (P.8 – fig.A.5.2), dont la trace subsiste dans le portfolio photographique. Le spectateur se demande ce qui peut bien attirer le regard de la Dame : l'objet de sa rêverie semble se trouver en dehors du cadre. Son intérieur est simple, les seuls signes d'extravagance étant les décorations du mobilier, comme le petit farfadet sur le pied du tabouret. À l'arrière-plan, sont accrochées les tapisseries que la Dame a réalisées – on y devine des chevaliers accompagnés d'un destrier – elles constituent le fruit de son travail.

Avec force détails, *Lady Clare* (P.35 à 36) met en scène la douleur ressentie par les deux personnages féminins lors du retournement de situation. En effet, Clare vient d'apprendre qu'elle n'est pas d'origine noble, mais bien la fille de sa nourrice, Alice, ce qui compromet ses fiançailles avec Lord Ronald. Elle souhaite alors révéler sa véritable identité, malgré les imprécations de sa mère : « 'Nay now, my child, said Alice the nurse, / But keep the secret all ye can' ». Siddal a opté pour une transposition littérale de l'impératif énoncé par Lady Clare, à la différence que c'est sa propre mère, et non les symboles de richesse, que l'héroïne repousse : « 'I will speak out, for I dare not lie. / Pull off, pull off, the brooch of gold / And fling the diamond necklace by' ». Le geste de l'héroïne, plaçant la paume de sa main sur le visage d'Alice comme pour l'étouffer, se distingue par sa dureté (P.35 – fig.A.15.2 ; P.36 –fig.A.15.3). Alice est symboliquement pendue au cou de Clare, comme si son poids allait l'entraîner dans sa chute, tandis que Clare tente de résister à cette étreinte.

[1] Lynne Pearce, *Woman / Image / Text: Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1991, p.41.

Hormis Tennyson et les poètes de son cercle proche, Robert Browning est le seul auteur contemporain illustré par Elizabeth Siddal, peut-être pour des raisons financières. La pièce de théâtre en vers *Pippa Passes*, qui suit le parcours d'une ouvrière travaillant dans une usine à soie, a prêté à controverse en raison des thèmes abordés – sexualité, criminalité – sans concessions. Pippa, qui se promène en chantant dans les faubourgs d'un petit village du nord de l'Italie près de Venise, se retrouve au cœur d'une série d'intrigues. Rossetti avait déjà traité ce sujet avec *'Hist!' Said Kate to the Queen*, qui représente une histoire d'amour à sens unique. Rossetti avait l'intention d'en faire un tableau aux larges dimensions, mais son projet ne fut jamais mis à exécution. Siddal met en image l'avant-dernier acte, qui se déroule la nuit, lorsque Pippa croise trois prostituées sur son chemin (P.1 – fig.A.1) : « Oh you may come closer – we shall not eat you! », lance l'une d'entre elles. Tout en se moquant de Pippa, leurs expressions manifestent néanmoins une certaine curiosité à son égard. En vérité, leur présence est loin d'être accidentelle : Uguccio, le fonctionnaire de l'abbé, a payé le mendiant Bulphocks pour retrouver et tuer Pippa, qui n'est autre que la fille et héritière du cardinal (le frère de l'abbé). Les prostituées tentent de détourner l'attention de Pippa afin qu'elle ne connaisse ni son identité, ni la nature de son patrimoine. C'est précisément après avoir vu cette transposition de sa pièce que Browning désire faire la connaissance de Siddal : « I showed Browning Miss Siddal's drawing from *Pippa Passes*, with which he was delighted beyond measure, & wanted excessively to know her ». C'est aussi à cette époque que Rossetti se met à régulièrement fréquenter Tennyson[1].

En outre, dès que Siddal se met à utiliser l'atelier de Rossetti pour ses propres besoins, l'émulation est mutuelle. Cette collaboration peut prendre la forme d'un travail à plusieurs mains : c'est le cas avec *Sir Galahad and the Holy Grail* (anciennement *The Quest of the Holy Grail*, P.32 – fig.A.14.4), qui porte l'inscription « EES & DGR », ainsi que pour les pièces de mobilier sur lesquelles le couple travaille en compagnie d'autres artisans, comme le coffret à bijoux de Jane Morris. Mais les compétences des deux peintres-poëtes les amènent à passer aisément du texte à l'image et vice-versa, dans un dialogue fécond entre les formes d'arts employées. D'abord publié dans *The Germ* avant que Rossetti n'en produise une deuxième version en 1856, « The Blessed Damozel » a inspiré Siddal pour l'exécution d'un croquis au crayon (P.6 – fig.A.3.4). Il donne à voir la demoiselle qui se penche au-dessus d'un assemblage de panneaux en treillis, laissant surgir une abondante végétation, selon une interprétation personnelle des premiers vers du poème : « The blessed damozel lean'd out / From the gold bar

[1] Fredeman, *Formative Years*, 25.11.1855.

of Heaven ». Siddal ne s'attache pas aux éléments symboliques qui prendront toute leur importance dans le tableau de Rossetti des années 1870 (P.97 – fig.C.1.8) : « three lilies in her hand », « the stars in her hair were seven », « a white rose (…) on the neck ». Elle se concentre plutôt sur la sobriété des atours du personnage : « Her robe, ungirt from clasp to hem, / No wrought flowers did adorn (…) her hair, lying down her back / Was yellow like ripe corn ». Il n'y a ainsi aucun moyen de savoir qu'elle se situe dans un espace céleste, ou que son expression troublée est motivée par l'attente douloureuse de son amant : ce dernier et les choristes du paradis sont tous absents de l'esquisse. Si Rossetti a voulu prendre le contrepied de « The Raven » avec « The Blessed Damozel » – le narrateur du poème d'Egdar Allan Poe se lamente de la perte de sa bien-aimée disparue trop tôt – Siddal, elle, en obscurcit la signification. Elle s'accorde par là une grande licence par rapport au texte d'un auteur qui insiste d'ailleurs sur la nécessité de réinterpréter une source littéraire selon son propre désir : « He drew just what he chose, taking from his author's text nothing more than a hint and an opportunity »[1].

En juillet 1854, Rossetti annonce à Allingham : « Miss S has made a splendid design from that 'Sister Helen' of mine »[2]. Il s'agit là du poème publié quelques mois auparavant, que l'auteur retravaillera à plusieurs reprises à partir de 1869. « Sister Helen » est construit comme un dialogue entre l'héroïne éponyme et son petit frère, qui la surprend en train de s'adonner à un étrange rituel. Pour se venger d'un amant infidèle qui vient de se marier, Helen a réalisé une figurine de cire à son effigie qu'elle va jeter dans le feu, pendant que son frère assiste à la mort de l'homme, du haut des remparts. Helen décide de passer à l'acte au moment où non seulement Keith of Ewern, mais aussi le père et l'épouse de ce dernier, supplient Helen de mettre fin à la torture qu'elle a fait subir à Keith depuis la cérémonie du mariage. Helen scelle le destin en s'adonnant à la sorcellerie, mais c'est le prix qu'elle est prête à payer pour obtenir gain de cause : « 'A soul that's lost as mine is lost, / Little brother!' ». Les croquis de l'Ashmolean Museum (P.4 – fig.A.3.1) et de Wightwick Manor (P.5 – fig.A.3.2) mettent en scène les deux personnages, avec l'âtre à gauche et la fenêtre à droite. Ce qui n'était qu'ébauché sur l'esquisse de l'Ashmolean se précise dans les deux autres dessins : des escaliers qui mènent en haut de la forteresse. C'est Helen qui attire ici notre regard. Elle est agenouillée face au brasier, les mains sur la gorge, dans une attitude qui traduit le passage critique de l'histoire. C'est le moment où elle vend son âme pour accomplir sa vengeance, celle-ci étant condamnée à errer entre l'Éden et l'Enfer, ainsi qu'en témoigne le refrain scandé à chaque fin de strophe, tel un chœur

[1] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, p.189.
[2] Fredeman, *Formative Years*, 23.7.1854.

exprimant ses interrogations et ses observations sur l'action : « what of the dead, between Hell and Heaven (…) a living soul, between Hell and Heaven (…) is this the end, between Hell and Heaven (…) a naked soul, between Hell and Heaven (…) The lonely ghost, between Hell and Heaven ».

Alors que, dans l'esquisse initiale, le frère se tient proche d'Helen, le bras tendu comme pour empêcher quiconque d'interrompre le maléfice, sur les croquis de format vertical, il est dépeint en train de gravir les marches, tourné vers elle. En mettant le texte en parallèle de l'image, on peut imaginer un mouvement de va-et-vient de la part du garçon, qui s'entretient avec sa sœur à plusieurs reprises pour lui faire part de ce qu'il a vu depuis les remparts. Siddal livre donc une composition résolument dynamique, en condensant plusieurs épisodes du récit : les comptes rendus réguliers du petit frère, l'accomplissement du sort, la colère montante d'Helen envers Lord Keith et sa famille. L'arrière-plan sera repris, quasiment à l'identique, par Rossetti en 1870, par un dessin inachevé à plume et au crayon (P.93 – fig.C.1.1). Sur le coin supérieur gauche est croquée la silhouette du frère d'Helen, dans une pose très similaire au personnage de Siddal. L'œuvre de ces deux peintres-poëtes qui partagent le même atelier, communique au moyen d'un entrelac de citations textuelles et visuelles. La facture comparable du couple, qui rend l'attribution de certains dessins problématique, prouve bien que Siddal n'est pas une simple inspiratrice pour Rossetti, mais une créatrice impliquée dans son milieu artistique : ses compositions influencent celles de son compagnon, mais aussi d'autres acteurs du préraphaélisme comme Hunt. Par ailleurs, le goût de Siddal pour le Moyen-Âge, qui s'affirme dès les premières années de sa formation, aura une répercussion non négligeable sur les membres du cercle rossettien que sont les Burne-Jones.

C/ <u>L'imaginaire médiéval</u>

La période historique dont s'inspire la Confrérie préraphaélite correspond à une époque assez mal délimitée, qui s'étend approximativement du douzième siècle à la fin du Quattrocento. Ce dialogue avec un Moyen-Âge fantasmé leur permet de s'opposer aux canons les plus répandus des instances artistiques officielles : d'une part, l'Antiquité gréco-romaine, de l'autre, la copie mécanique d'après les maîtres de l'apogée de la Renaissance italienne. Elizabeth Siddal, quant à elle, reste fidèle aux principes d'origine de la Confrérie ; contrairement à celles de Rossetti et de Burne-Jones, son œuvre ne portera jamais la marque de Michel-Ange (1475 – 1564), du Titien ou de Véronèse (1528 – 1588). En manifestant leur allégeance à une esthétique héritée du Moyen-Âge, les préraphaélites affirment une identité

visuelle singulière pour repenser la société de leur temps. Guidés par la quête du Beau, ils recherchent l'authenticité, la spontanéité, ainsi que l'harmonie entre les arts et les techniques pour en décloisonner les frontières. Ils privilégient un mode de production quasi artisanal, axé sur le partage et l'échange. En ce sens, ces artistes participent à cette redécouverte du Moyen-Âge depuis la fin du dix-huitième siècle, qui, loin d'évoquer une parenthèse obscurantiste de l'histoire européenne, est conçu comme une ère prospère, spirituelle et prolixe au plan culturel. Comme l'explique Ruskin :

> And first, it is evident that the title 'Dark Ages', given to the mediaeval centuries, is, respecting art, wholly inapplicable. They were, on the contrary, bright ages; ours are the dark ones. I do not mean metaphysically, but literally. They were ages of gold, ours are the ages of umber. This is partly mere mistake in us, we build brown brick walls, and wear brown coats, because we have been blunderingly taught to do so, and going on so mechanically. There is, however, also some cause for the change in our own tempers. On the whole, these are much *sadder* than the early ones; not sadder in a noble and deep way, but in a dim wearied way, - the way of ennui and jaded intellect, and uncomfortableness of soul and body. The Middle Ages had their wars and agonies, but also intense delights[1].

Si l'époque médiévale est perçue comme un âge d'or vecteur d'espoir et de nostalgie, c'est pour mieux condamner les déséquilibres de cette période moderne dans laquelle plusieurs artistes ne se reconnaissent pas. En 1850 – date où Siddal noue des liens avec les préraphaélites – Victoria, seule héritière de la couronne, est montée sur le trône depuis déjà treize ans. Elle règne sur Royaume-Uni pendant soixante-trois ans. L'époque victorienne marque l'apogée de l'empire britannique : mobilité sociale, développement d'une économie de marché et de nombreux progrès scientifiques… Ceux-ci ne se manifestent cependant pas de manière homogène ou égalitaire sur tout le territoire[2]. C'est pourquoi le récit des origines légendaires des îles britanniques fournit un modèle adéquat et édifiant. Dans l'esprit d'harmonie éclectique qui transporte les membres du préraphaélisme, les références médiévales sont empruntées à une grande variété de sources et de champs disciplinaires : littéraires bien sûr, architecturales, mais aussi imaginaires. Dès 1765, le succès de *Reliques of Ancient English Poetry* marque

[1] Ruskin, *Works*, vol.5, p.321.

[2] Sous la reine Victoria, la Grande-Bretagne devient la première puissance mondiale, traversée par de profondes mutations sociales et économiques. La capitale britannique concentre l'élite politique et culturelle. La bourgeoisie s'y impose, au détriment des inégalités qui se creusent au sein du prolétariat. Le goût des classes moyennes s'exprime notamment par la mainmise sur le marché de l'art et la décoration d'intérieur. Cela se traduit par l'acquisition d'objets standardisés, qui témoignent de l'émergence d'une culture de masse et du matérialisme ambiant. Voir Jeremy Paxman, *The Victorians: Britain Through the Paintings of the Age*, pp.152-7.

l'émergence d'un vif intérêt pour les ballades traditionnelles anglo-saxonnes[1]. En 1818, la réimpression du *Morte d'Arthur* de Thomas Malory (1405 – 1471) montre que cet engouement pour les légendes médiévales ne s'est pas tari[2]. En parallèle, le Moyen-Âge commence à faire l'objet de nombreuses recherches académiques, qui conduisent à la production de styles néogothiques bien documentés dans le domaine des arts visuels. La reconstruction du Palais de Westminster, conformément à un souci d'homogénéité avec la grande salle, le cloître et la chapelle de St Stephens épargnés par l'incendie de 1834, en est le parfait exemple. C'est aussi dans la première moitié du dix-neuvième siècle qu'on se plaît à mettre en scène des reconstitutions historiques, comme celle du tournois d'Eglinton, qui fit la Une des journaux[3]. En fait, cette réappropriation d'un temps uchronique par les préraphaélites poursuit un projet double : offrir une échappatoire au présent, et s'accorder la possibilité de thèmes subversifs.

En ce qui concerne Elizabeth Siddal, il ne s'agit pas de reproduire à l'identique les enluminures qu'elle a pu consulter, ou d'être fidèle à une forme de véracité historique, mais plutôt de convoquer le goût du retour à un horizon lointain. Contrairement à Hunt ou à Millais, Siddal et Rossetti ont même tendance à entremêler des éléments de costume empruntés à différentes périodes (surtout le quatorzième et le quinzième siècle). Les éléments médiévaux sont convoqués pour leur aspect décoratif : « The imaginative interpretations of medieval subjects produced by Rossetti and others in the later 1850s were based largely on literary scenes, for which it was not necessary to evoke a specific epoch but rather to conjure up an appropriately romantic setting »[4]. Contrairement à Rossetti, les scènes d'inspiration médiévales n'ont pas lieu dans un intérieur très chargé (de meubles, de symboles) : Siddal place ses personnages soit en extérieur, soit dans un lieu comportant systématiquement une ouverture sur un paysage se dessinant à l'horizon. Tel que Siddal l'envisage, le Moyen-Âge devient le cadre spatio-temporel d'une création affranchie des carcans esthétiques auxquels elle ne peut de toute façon pas se conformer. Cela est d'autant plus visible lorsque Siddal participe à la réalisation d'objets en collaboration avec d'autres artistes, selon la conception de William Morris qui vise à abolir les hiérarchies entre les différentes formes d'art et à aboutir à une méthode de travail collective.

---

[1] Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry: Consisting of Old Heroic Ballads, Songs, and Other Pieces of Our Earlier Poets, Together with Some Few of Later Date* (1765), Londres, Edward Moxon, 1844, 3 vols.
[2] Thomas Malory, *Le Morte d'Arture* (1438), éd. John Lawlor, Londres, Penguin Books, 1970.
[3] Poulson, *The Quest for the Grail*, p.13.
[4] Joanna Banham et Jennifer Harris, *William Morris and the Middle Ages*, p.56.

a. Le cycle arthurien

Siddal procède à une réévaluation des qualités principales des personnages de la Table Ronde. Elle assure donc la transmission de ce mythe à travers son œuvre. La légende de la Table Ronde est abordée par les préraphaélites de deux manières : par les écrivains des romans de chevalerie – surtout Jean Froissart (v.1337 – v.1410) et Thomas Malory – et par l'intermédiaire de Tennyson, dont les poèmes dédiés aux héros du cycle arthurien constitueront la base des *Idylls of the King* (1859 – 1885). L'identification entre les chevaliers de la cour de Camelot et la Confrérie est plus qu'évidente ; au moment du départ de Woolner pour l'Australie, des projets de pèlerinage de Hunt et de la nomination de Millais à la Royal Academy, Rossetti annonce à sa sœur, en citant Tennyson : « So now the whole round Table is dissolved! »[1]. Le courant préraphaélite renaît précisément de ses cendres grâce au cycle arthurien, mis à l'honneur dans la production artistique de ses adeptes, et se déclinant sur toute une variété de supports : arts graphiques (estampe, aquarelle, dessin), peintures murales, mobilier, tapisserie. Cela correspond à ce que Rossetti, engagé à la réalisation de *Before the Battle* (P.71 – fig.B.4.3) et des peintures murales de la bibliothèque de l'Oxford Union, appelle sa phase « froissarienne : « These chivalric Froissartian themes are quite a passion of mine, but whether of yours also I do not now »[2]. Pour les préraphaélites, la Table Ronde constitue une communauté exemplaire dont la forme même symbolise l'absence de hiérarchie (chacun qui y est assis peut voir son voisin). Le code de la chevalerie, qui repose sur la bravoure, l'honneur et la loyauté, procure à cette bohème artistique un guide de conduite et renforce les liens de ses membres. Leur quête du Graal, c'est la recherche de l'absolu artistique.

Ce n'est donc pas un hasard si le personnage de Galahad, fils de Lancelot et seul chevalier à pouvoir contempler l'intérieur de la sainte coupe, est érigé en modèle de vertu par les victoriens. Galahad incarne le courage et la chasteté ; on lui attribue un rôle d'intermédiaire pour assurer le lien entre les origines de la chrétienté et l'histoire de la Grande-Bretagne. Elizabeth Siddal est l'une des toutes premières artistes à le représenter (par la suite, il figurera toujours seul ou en compagnie des anges). À l'encontre de l'idée d'une chevalerie virile et héroïque, Galahad est ici dépeint dans un moment de contemplation. À travers la présence de figures féminines qu'incarnent les anges, Siddal donne corps à la vision du chevalier. *Sir Galahad at the Chapel of the Holy Grail* (P.31 – fig.A.14.3) et *Sir Galahad and the Holy Grail* (P.32 – fig.A.14.4) montrent un héros indécis, en proie au doute. Sur l'un des dessins de

[1] Fredeman, *Formative Years*, 8.11.1853.
[2] *Ibid.,* lettre à Charles Norton de juillet 1858.

Wightwick Manor (P.30 – fig.A.14.1), le chevalier, stupéfait par la présence des anges, est à genoux, ses armes déposées au sol. Certes, le Graal, employé pour recueillir le sang du Christ, n'apparaît qu'aux cœurs purs faisant preuve d'abnégation, mais Galahad est seul dans sa quête, et son attitude ne révèle nullement son caractère exceptionnel, mais bien le poids de la responsabilité. Siddal déstabilise la vision qu'en donne par Tennyson, remettant ainsi en question la valeur du sacrifice requis.

De plus, Siddal dépeint le Roi Arthur comme un être éminemment déficient, et non comme un chef guerrier, père spirituel de la civilisation anglo-saxonne (P.33 à 34). La légende signalait déjà les failles de la geste arthurienne, avec l'enlèvement de la Reine Guenièvre, la naissance de Mordred, l'enfant incestueux – prédite par Merlin l'Enchanteur – et l'effondrement progressif du royaume (Mordred est le fils d'Arthur et de sa demi-sœur, conçu grâce à un philtre magique. C'est lui qui révèlera à Guenièvre la passion que Lancelot nourrit pour elle). Mordred provoque son père en duel, à la bataille de Camlann, localisée par certains historiens sur la colline de Salisbury. Agonisant, le roi est emmené par la fée Morgane pour l'Autre Monde en Avalon, où sont soignés et reposent les héros. *The Passing of Arthur* (P.33 – fig.A.14.6) montre le corps du roi dans une barque, accompagné par Morgane, ainsi que la Dame du Lac et la Reine de Northgalis, assises à la proue de l'esquif, d'après les vers de Malory : « to the barge they came. There those three Queens. / Put forth their hands and took the King, and wept ». Sur ces esquisses, la fée située au premier plan presse en effet ses mains sur la poitrine du roi, comme pour le faire revivre. Les figures sont réduites à l'état de silhouettes et ne présentent aucun détail du visage, les femmes portent un voile d'aspect similaire, de sorte que le spectateur a l'impression d'assister à un culte secret, ce qui correspond à l'aura de mystère dont est enveloppée l'île d'Avalon. Malgré la mise à mort du roi, une scène silencieuse se déroule sous nos yeux. Occupé à la préparation des gravures par les frères Dalziel pour l'édition Moxon de Tennyson, Rossetti traite le même sujet, à la différence que la répétition des visages féminins – inspirés par Siddal – rend la composition de *King Arthur and the Weeping Queens* chargée, presque oppressante (P.99 – fig.C.1.12)

Pour conclure, ajoutons que les légendes arthuriennes existent sous plusieurs variantes, bien connues des victoriens. Par exemple, « The Lady of Shalott », à l'origine une reprise d'un conte italien du treizième siècle, met en scène l'avatar d'Elaine d'Astolat, qui s'éprend de Lancelot et le supplie de porter ses couleurs lors du tournoi organisé par son père. Lancelot accepte, à condition de se déguiser pour ne pas être reconnu de la Reine Guenièvre. Lorsque Lancelot est blessé au combat, il est soigné par Elaine, qu'il propose de rémunérer pour ses services. Outrée, elle chasse le chevalier de sa demeure et périt dix jours plus tard, le cœur brisé.

C'est ce récit que Tennyson raconte dans *Idylls of the King*, paru sous le titre de « Lancelot and Elaine ». À plusieurs égards, « Lancelot and Elaine » se distingue par un ton davantage conservateur et une portée didactique, insistant sur l'environnement social et familial de l'héroïne. Il n'y a rien d'énigmatique dans la fin tragique d'Elaine, qui périt parce que Lancelot en aime une autre (P.8). Le choix d'une version inspirée de Malory, qui évacue ces nombreuses péripéties, sa dimension épique et les interactions limitées entre le personnage principal et Lancelot n'est pas anodin : l'attention de Siddal se concentre sur l'aspect allégorique de « The Lady of Shalott » et sur le sort qui s'abat sur l'héroïne. De la même manière, Siddal baigne dans un climat où circulent de nombreuses ballades issues de pratiques populaires, très prisées des classes moyennes, qui convoquent un passé fabuleux et la nostalgie d'une nature rustique. L'hybridité de cet héritage littéraire ouvre à Siddal l'autonomie qu'elle recherche dans la transposition d'une source, textuelle ou orale, en images : elle peut ainsi se la réapproprier à loisir.

b. Ballades du temps jadis

Le goût prononcé d'Elizabeth Siddal pour le folklore britannique se manifeste dans la composition du recueil de ballades écossaises qu'elle sélectionne avec William Allingham en mai 1854, dans l'optique d'une publication par la maison d'édition Routledge. Si le projet initial ne verra jamais le jour, il subsiste en revanche de nombreuses illustrations de légendes tirées du volume III de *Minstrelsy of the Scottish Border* de Walter Scott : « those she did at Hastings for the old ballads illustrate The Lass of Lochroyan and The Gay Goss Hawk, but they are only first sketches »[1]. Allingham finira par publier un recueil de ballades deux ans après la mort de Siddal, se référant aux mêmes sources d'inspiration que la créatrice, parfois avec des variantes (« Sir Patrick Spens », « The Jolly Goshawk », « Fair Annie of Lochroyan », « Clerk Saunders »), mais sans y inclure les illustrations initialement prévues.

Walter Scott fait effectivement partie de ces écrivains qui s'attèlent à un renouveau de ce genre littéraire au dix-neuvième siècle. L'auteur entreprit plusieurs expéditions dans les régions frontalières de l'Angleterre et de l'Écosse (vallée de la rivière Liddel, notamment), où il s'est entretenu avec des agriculteurs et habitants qui étaient en mesure de se remémorer ces légendes et de les réciter. Le recueil de Scott est en fait une combinaison de vers et de strophes provenant de sources différentes pour chaque ballade (il n'existe pas moins de huit versions de « Clerk

[1] Fredeman, *Formative Years*, 23.7.1854. Voir aussi William Allingham, *The Ballad Book: A Selection of the Choicest British Ballads*, Londres, Macmillan, 1865, chapitres 16, 22, 23, 30 et 38.

Saunders », rassemblées dans un autre ouvrage par le folkloriste américain Francis James Child dans les années 1850). À l'origine chantée sans accompagnement musical et transmise oralement, la ballade est un poème racontant une histoire, composée de trois couplets suivis d'un envoi (l'adresse au destinataire), chacun étant terminé par le même vers refrain. La forme fixe de la ballade, sa dimension narrative et ses thèmes familiers du public victorien en font un texte facile à mémoriser. Ces récits qui se diffusent dans les foyers des classes moyennes contribuent à cette réappropriation du patrimoine littéraire anglo-saxon ; ils convoquent une image légendaire, préindustrielle des îles britanniques, encore animées par des rites païens, par les nobles quêtes des chevaliers en armure et de damoiselles en détresse.

Pour *The Maid of Lochroyan*, Siddal s'est concentrée sur le passage-clef de l'intrigue, lorsque le personnage principal, Annie, se tient devant les grilles du château où est emprisonné Lord Gregory (P.17 – fig.A.9.3). Au début de l'histoire, Annie s'adresse à la mère de ce dernier pour savoir où se trouve son amant, car un fils (illégitime ?) est né de leur union. L'héroïne se voit refuser l'entrée du domaine familial. Elle part alors à la recherche de Gregory, et découvre qu'il est victime d'un sort l'empêchant de s'échapper d'une forteresse construite en bord de mer. Annie tente de raviver les souvenirs de Gregory, en lui rappelant les anneaux qu'ils se sont échangés en gage de fidélité, puis la nuit où il a abusé d'elle. Elle tente une dernière fois de susciter sa compassion en expliquant qu'elle tient leur enfant malade dans ses bras, en vain. Le récit se poursuit avec le retour de Gregory à la raison, qui se rend compte de la supercherie de sa mère. Il se précipite sur le rivage pour sauver Annie, noyée avec le nourrisson, avant de maudire sa mère pour avoir laissé Annie sur le pas de leur propre porte.

Sur l'un des clichés de l'Ashmolean Museum, on peut observer la réaction d'Annie face au refus de Lord Gregory de lui accorder l'accès au château, ainsi que l'indique cet extrait (P.17 – fig.A.9.4) : « O open the door, Lord Gregory! / O open and let me in! / For the winds blaws through my yellow hair, / And the rain draps o'er my chin. ». Annie est debout, abritée dans une encoignure formée par les pierres des remparts, tandis que la tête de Lord Gregory fait son apparition par une lucarne à barreaux. Il ne la reconnaît pas pour autant : « Awa, awa, ye ill woman! / Ye're no come here for good! / Ye're but some witch, or wil warlock, / Or mermaid o' the flood ». La colère et la souffrance se lisent dans la posture de l'héroïne qui essaie, tant bien que mal, de se protéger de la tempête qui fait rage. Les sourcils froncés, le menton levé, elle s'emmitoufle dans sa cape, et se tient dos à son amant, dans une attitude bien plus indocile que celle décrite par le texte-source. L'horizon maritime est suggéré sur la gauche au moyen de quelques rapides coups de crayon. Le paysage est davantage présent sur d'autres esquisses : on devine les montagnes, les vagues, la voile du navire et un sentier menant à la forteresse. Là,

Annie est prostrée face à la porte, une main encore appuyée sur le rebord de la fenêtre. Son fils est étendu, inanimé, sur ses genoux : « Now, open the door, Lord Gregory! / Open the door, I pray! / For thy young son is in my arms, / And will be dead ere day. ». L'enfant du dessin de Siddal, lui, est bien mort.

De même, « The Gay Goshawk » conte la romance d'un couple à laquelle s'oppose l'autorité parentale. Lord William envoie son fidèle compagnon, l'épervier, retrouver sa bien-aimée pour lui transmettre sa demande en mariage. Puisque le père de celle-ci refuse de lui accorder sa bénédiction, elle réclame à être enterrée sur sa terre natale, si jamais elle venait à mourir. L'héroïne trompe son père en buvant un philtre magique qui lui permet de se faire passer pour morte jusqu'à ce qu'elle soit réveillée par Lord William : « she has drank a sleepy draught, / That she had mix'd wi' care. / And pale, pale grew her rosy cheek (…) And she seem'd to be as surely dead / As any one could be ». Là où un autre artiste serait tenté de rendre compte de la situation finale, c'est-à-dire les retrouvailles des amants après la délivrance du maléfice (« but as soon as Lord William touched her hand, / Her colour began to come »), Elizabeth Siddal s'applique au contraire à dépeindre la mort simulée (P.16 – fig.A.9.2). En outre, son croquis fait allusion à un passage pour le moins déroutant, au cours duquel la belle-mère de l'héroïne (qui ressemble à s'y méprendre à la marâtre des contes de fées) est complice de ce maléfice, et souhaite s'assurer du décès : « Then spak her cruel step-minnie / 'Tak ye the burning lead (…) To try if she be dead' ». Sur l'esquisse siddalienne, le village est ébauché à l'arrière-plan, ainsi que l'église. C'est l'un des motifs principaux du récit, « kirk » étant le lieu où l'oiseau retrouve l'amante de William. Son corps sans vie est placé sur un trône, entouré de deux personnages – l'une de ses sœurs, ou sa belle-mère peut-être, et l'un de ses sept frères ou son père – lui prodiguant les rites funéraires :

> They took a drap of boiling lead,
> They drapp'd it onto her breast;
> 'Alas! alas" her father cried,
> 'She's dead without the priest.'
>
> She neither chatter'd with her teeth,
> Nor shiver'd with her chin;
> 'Alas! alas" her father cried,
> 'There is nae breath within.'
>
> Then up rose her seven brethren,
> And hew'd up to her a bier;
> They hew'd it frae the solid aik,
> Laid it o'er wi' silver clear.
>
> Then up and gat her seven sisters,

And sewed to her a kell;
And every steek that they put in;
Sewed to a siller bell.

The first Scots kirk that they cam to,
They garr'd the bells be rung;
The next Scots kirk that they cam to
They garr'd the mass be sung.

Originaire du Northumberland, la légende de « Clerk Saunders » relate les amours du personnage éponyme et de May Margaret. S'ils se sont juré fidélité et que leur idylle demeure chaste, Saunders formule cependant des avances répétées à sa compagne, alors que cette dernière préfèrerait attendre les fiançailles pour lui céder. Elle finit par le faire, mais le couple enlacé est surpris par les sept frères de la jeune fille, et le plus jeune d'entre eux tue Saunders dans son sommeil. Le fantôme de Saunders vient alors hanter Margaret pour la prier d'être libéré de sa promesse. Après un refus initial, elle accepte, à la seule condition qu'il se mette à protéger l'âme des femmes qui meurent en couches.

Dans la forme comme dans le fond, la poésie siddalienne tire l'essentiel de son inspiration du genre qu'est la ballade. La ballade devient pour Siddal un canevas qui autorise des sujets d'invention, que ceux-ci soient narratifs (c'est aussi le cas dans sa pratique picturale, avec, par exemple, *The Woeful Victory*) ou plus explicitement introspectifs. William Michael Rossetti rebaptisera opportunément « Many a mile » ainsi : « Fragment of a ballad » (voir document annexe II.C, p.509). La production écrite de la créatrice, qui se distingue par son phrasé court et percutant, apparaît faussement simple. En fait, elle se réapproprie les codes de la ballade et de l'élégie pour mieux les déformer.

« True Love » (p.513) met en scène l'enterrement de « Earl Richard ». Sa bien-aimée lui adresse ses adieux, espérant le rejoindre bientôt dans l'au-delà. Le thème du deuil et de la commémoration dans le marbre (« Lying alone / With hands pleading earnestly / In white stone ») est un des leitmotivs de la complainte élégiaque. Compte tenu des références médiévalisantes qui imprègnent l'univers siddalien, il est tentant de se figurer Richard en chevalier mort au combat pour sa dame. Néanmoins, qui est donc cet « autre » qui fait son apparition dans la troisième strophe ? La « blême mariée » fait-elle allusion à la narratrice ou à une potentielle rivale ? La brièveté du poème, son système de rimes alternées et ses archaïsmes langagiers réadaptent certains des codes traditionnels de la ballade sous sa forme écrite. Les vers courts encouragent les pauses dans la lecture et retranscrivent une forme d'oralité. Siddal se sert de ces ressorts narratifs pour les ébranler. Plusieurs chercheuses, comme Jan Marsh, Serena Trowbridge et Natalie Reeve, ont fait le rapprochement entre « True Love » et « Earl

Richard ». « Earl Richard » figure dans le volume III de *Minstrelsy of the Scottish Border*. Siddal en possédait un exemplaire, et avait marqué au crayon plusieurs textes qu'elle comptait illustrer comme « Earl Richard ». Mais la ballade raconte le meurtre du personnage éponyme dont le cadavre est jeté dans une rivière. Jalouse de l'amour que celui-ci porte à une autre, la dame le fait boire et le poignarde à mort. « True Love » n'est en réalité pas la réécriture inspirée d'une ballade déjà connue, mais bien un poème à la narration énigmatique, privilégiant l'effet d'étrangeté sur le lecteur.

En outre, la poétique siddalienne illustre une thématique chère à la pensée médiévale : celle de la fin'amor. Cette conception féodale, sacralisée, de la relation sentimentale repose sur tout un ensemble de valeurs galantes, placées au-dessus de la société ou de la religion. Elle constitue une quête semée d'obstacles à surmonter. D'un statut social inférieur à sa dame supposée inaccessible, le chevalier est son vassal, il doit lui prouver son courage et sa loyauté en lui prêtant serment. Il doit se dépasser en sublimant son désir pour espérer obtenir ses faveurs. Dans les romans de chevalerie, la fin'amor est souvent le fruit d'un lien tenu secret où se mêlent passion et désespoir, Guenièvre et Lancelot en étant l'un des couples les plus emblématiques. Les couples siddaliens sont rarement destinés à une fin heureuse. Mais Siddal ne représente jamais l'adultère de la reine Guenièvre, en dépit de la fascination de Rossetti et de Morris pour ce personnage.

Lady Affixing a Pennant to a Knight's Spear (P.18 – fig.A.9.6) dépeint le moment où le personnage féminin arme son amant pour qu'il puisse porter ses couleurs au combat : avec tendresse, elle pose une main rassurante sur son épaule, tout en l'aidant à attacher le fanion – qu'elle a probablement tissé – à sa lance. Ce geste est reproduit sur le coin droit de l'aquarelle, avec l'écuyer qui harnache le destrier, prêt à partir. La dimension narrative est atténuée au profit d'une attention portée à la relation entre les figures et à l'agencement de la composition. Le motif de la lance qui coupe cette dernière en diagonale réunit les deux personnages tout en renforçant leur distance physique. On retrouve le même dispositif dans *The Tune of the Seven Towers* de Rossetti (P.70 – fig.B.4.1). À plusieurs reprises, Jan Marsh compare *Lady Affixing a Pennant* aux aquarelles de Rossetti : « Elizabeth Siddal's watercolour of c. 1858 (…) should perhaps be called 'Before the Battle' (…) Rossetti's *Before the Battle* (…) suggests that the works were undertaken simultaneously, possibly in the winter 1857-8, when Lizzie and Rossetti were in Derbyshire together »[1]. Ce défaut d'attribution a contribué à une confusion entre l'aquarelle de Siddal et celles de Rossetti et Burne-Jones. La datation récente de l'œuvre –

[1] Marsh, *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity*, p.99.

établie aux alentours de 1856, soit deux ans avant l'aquarelle de Rossetti – montre l'influence prépondérante de la créatrice sur la tendance médiévaliste du cercle préraphaélite dans la seconde moitié des années 1850. À partir de 1857, Rossetti et Burne-Jones s'appliquent à mettre en scène le thème de l'amour courtois, avec des compositions semblables à celle de *Lady Affixing a Pennant*. Une aquarelle et un dessin à l'encre réalisés par leurs soins portent quasiment le même titre : *Before the Battle* (P.71 – fig.B.4.3), *Going to the Battle* (P.98 – fig.C.1.9). Ils dépeignent aussi les adieux au chevalier.

The Woeful Victory (P.19 – figs.A.10.1,2 ; P.20 – fig.A.17.3) de Siddal est, selon William Michael Rossetti, dépourvu de source littéraire, le sujet étant entièrement élaboré par la créatrice : « Two Knights fight for a Princess – the one she loves is vanquished. This fine subject was I believe wholly her own invention »[1]. Lorsque Gabriel s'attaque à la réécriture de « The Bride's Prelude » en 1878, *The Woeful Victory* lui sert de support visuel pour en concevoir la fin : « The Woful Victory is an incident which was to be introduced into Rossetti's poem The Bride's Prelude (…) it appears in the published prose argument of the poem »[2]. *The Woeful Victory* donne à voir l'issue tragique du tournoi, la présence du cheval permettant d'évoquer les péripéties précédant la confrontation finale.

Les trois personnages principaux sont réunis dans une composition en triangle. Sur les variantes au crayon et à l'encre, la dame au diadème, depuis sa tribune, détourne le regard : l'objet de son affection gît à terre, une lance fichée dans le flanc. Il a été vaincu par le rival en cotte de maille qu'elle doit épouser, comme l'indique leurs mains jointes, même si la dame exprime une certaine répulsion face à ce contact. La séparation de la dame et de son amant à l'agonie est matérialisée par la palissade de bois du deuxième plan. À l'extrême droite, se trouve un écuyer coiffé d'un chapeau à plumes, tenant une lance et les rênes du cheval. Le registre mélancolique de la scène est accentué par l'expression abattue des personnages : ils fixent presque tous le corps du perdant. Une fois de plus, Siddal ne propose pas d'interprétation catégorique : l'expression de douleur de la demoiselle fait-elle référence à son deuil ou à son futur mariage forcé ? Pourquoi le rival a-t-il, lui aussi, l'air contrit ? C'est dans l'oxymore faisant office de titre que s'annonce la complexité de l'œuvre, dévoilant un exploit aux conséquences amères. Siddal élabore ainsi ses images à contre-emploi du terme «Victory », déstabilisant l'attente du spectateur. Elle propose de la sorte une lecture distanciée des romans de chevalerie et de l'amour courtois.

[1] Notes manuscrites accompagnant le feuillet du portfolio photographique consacré à *Woeful Victory*, Ashmolean Museum.
[2] Rossetti, « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal », p.295.

c. Créer sur de multiples supports : « art for art's sake » vs « applied arts »

Comme le montre l'inscription qui figure sur *Sir Galahad and the Holy Grail* (P.32 – fig.A.14.4), le motif a d'abord été exécuté par Siddal, et le reste de l'aquarelle peint conjointement avec Rossetti[1]. La collaboration entre les compositions de la créatrice et celles de son compagnon est mutuelle. Il n'est donc pas impossible de croire que cette pratique est fréquente, voire même que Siddal ait participé à l'élaboration de plusieurs aquarelles de Rossetti. C'est pourquoi Virginia Surtees pense que *Arthur's Tomb* (P.99 – fig.C.1.11), attribuée à Rossetti, porte probablement la marque de la créatrice[2]. Lorsque Rossetti travaille à son esquisse de *The Ballad of Fair Annie*, Siddal utilise le recto pour dessiner *Jephthah's Daughter* (P.37 – fig.A.16.4), un autre sujet inspiré de Tennyson.

De même, le couple travaille conjointement à la décoration de Chatham Place : « we are greatly in want of a workman to make up curtains, carpets (…) »[3]. Dans une lettre à Allingham, Rossetti décrit la façon dont lui et Siddal transforment leur appartement : « Our drawing-room is a beauty and I assure you (…) we shall have it newly papered from a design of mine ». Ils prêtent une grande attention aux matériaux et à l'harmonie des couleurs : « printed on common brown packing paper and on blue grocer's paper (…) The red & black will be made of the same key as the brown or the blue ground so that the effect of the whole will be rather sombre but I think rich also ». Le couple privilégie une iconographie stylisée, avec des motifs végétaux et célestes : « The trees are to stand the whole height of the room, so that the effect will be slighter and quieter than in the sketch (…) The fruit however will have a line of yellow to indicate roundness & to distinguish it from the stem (…) And the stars yellow with a white ring aroung them ». Et Rossetti de conclure : « we shall have the doors and wainscotting painted summer house green »[4]. Ce type de décoration ouvre la voie aux débuts de l'« art pour l'art » en Angleterre. Avant d'être utilitaire, le foyer doit être apprécié pour son esthétique. Dès lors que le couple est impliqué dans ce qui sera les prémisses de Morris & Co, leur pratique s'étend à tous les éléments du mobilier : « We are organizing (…) a company for the production of furniture and decoration of all kinds for the sale of which we are going to open an actual shop! »[5]. William Morris désire en effet étendre la création à tous les domaines de la vie

[1] Henry Curie Marillier, *Dante Gabriel Rossetti: An Illustrated Memorial of His Art and Life*, Londres, George Bells & Sons, 1899, p.57.
[2] Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti: A Catalogue Raisonné*, p.35.
[3] Fredeman, *Formative Years*, 23.11.1860.
[4] *Ibid.*, 20.1.1861.
[5] *Ibid.*, 20.1.1861.

quotidienne, en effaçant les frontières entre les beaux-arts et l'artisanat. L'entreprise Morris & Co entend ainsi s'affranchir du matérialisme ambiant engendré par la révolution industrielle.

C'est dans ce contexte que Siddal et Rossetti produisent un coffret à bijoux qu'ils offrent à Jane Morris (P.58 – fig.A.21.2). En bois parsemé de clous, le coffret est constitué de quatorze panneaux peints avec des scènes de romance médiévale, certains d'entre eux demeurant inachevés. Sur un côté, on peut voir un homme qui présente une sphère d'or à une dame accompagnée par deux autres femmes couronnées (réadaptation du Jugement de Pâris ?). Le panneau central dépeint un couple qui se tient devant le haut d'une tour à créneaux. Sur le troisième panneau, figure une scène nocturne avec deux figures habillées de bleu et de rouge. Sur le couvercle, sont représentés un homme et une femme s'embrassant sur une barque sous la lune. Le panneau central du couvercle est purement décoratif, avec des soleils pointant à travers des nuages bleus sur un fond rouge. Enfin, une dame s'appuie sur un balcon tandis qu'un homme l'observe d'en bas et qu'un autre apparaît derrière elle, dans l'enclos d'un jardin. L'un des côtés du coffret figure une scène de danse. Le bois est un matériau auquel Siddal semble accorder de l'importance, dans la mesure où c'est celui qu'elle utilise pour le support de son autoportrait, et non une toile, qui se verrait endommagé par le format circulaire. William Morris s'est d'ailleurs inspiré du décor de ce coffret pour plusieurs de ses motifs à textiles.

À la fin des années 1850, Siddal et Rossetti sont amenés à réaliser des œuvres avec d'autres artistes. Selon l'idéal prôné par Morris, l'enjeu est de modifier les méthodes de production, qui sont collectives. Pour la construction de sa Red House, Morris fait appel à l'architecte Philip Webb (1831 – 1915), qui deviendra l'un des principaux partenaires de Morris & Co. Avec son plan en L construit autour d'un verger et d'un puits, la Red House, avec ses briques rouges et ses voûtes surplombant les fenêtres et le porche d'entrée, diffère sensiblement de la plupart des bâtiments de l'époque victorienne. Voici la description qu'en livre Georgiana Burne-Jones : « In front of the house it was spaced formally into four little square gardens (…) all over the fence roses grew thickly (…) The deep porches that Edward mentions were at the front and the back of the house; the one at the back was practically a small garden-room »[1]. L'intérieur, quant à lui, met en valeur les matériaux de construction : poutres apparentes, linteaux de bois... William Bell Scott remarque l'aspect inhabituel de la demeure : « the adornment had a novel, not to say startling character (…) so bizarre was the execution »[2].

[1] Burne-Jones, *Memorials*, vol.1, p.212.
[2] Bell Scott, *Autobiographical Notes*, vol.2, p.61.

Lors de son séjour à Red Lion Square, Morris a des difficultés considérables à trouver des meubles à son goût. Une fois la Red House achevée en 1860, il invite ses amis à décorer l'intérieur, notamment les Rossetti et les Burne-Jones : « Lizzie is gone for a few days to stay with the Morrises (…) where I join her tomorrow »[1]. Georgiana Burne-Jones et Jane Morris se chargent de la plupart des broderies, tandis que Lucy (1839 – 1910) et Kate (1841 – 1898) Faulkner, les sœurs du trésorier de Morris & Co, peignent mosaïques et carrelages. Une peinture murale réalisée par Siddal, Rossetti, Brown et les Morris, figure dans la chambre de Jane et de William. Elle représente cinq figures grandeur nature, inspirées de la Genèse et de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine[2] (P.58 – fig.A.21.1) : Adam, Ève et l'arbre de la connaissance avec le serpent à leurs pieds, Noé qui tient une petite arche dans les mains, Rachel et son époux Jacob qui s'appuie sur une échelle. Les personnages, qui se détachent sur un fond bleu, sont surplombés d'une volute où devait être écrits leurs noms. Des citations tirées de la Bible apparaissent au bas de la peinture, sur une bordure rouge : « Noé fit tout ce que le Seigneur avait ordonné » (Genèse 7.5) ; « Et Rachel dit : 'Dieu a jugé en ma faveur, il a entendu ma voix' » (Genèse 30.6) ; « Il fit un rêve : une échelle était dressée sur la terre » (Genèse 28.12).

L'investissement de Siddal dans cet art de l'ornement, ainsi que la pratique collective dans laquelle elle s'est engagée, est confirmé par la correspondance de la créatrice, alors en séjour à la Red House : « If you can come down here on Saturday evening I shall be very glad indeed. I want you to do the figure I have been trying to paint on the wall. » écrit-elle à Rossetti. La peinture murale a été réalisée avec de la peinture à l'œuf sur un support en plâtre. Les formes sont schématiques et simplifiées, ayant probablement subi de nombreuses détériorations au fil du temps. Avec ses drapés qui rappellent ceux d'un rideau et qui séparent différents groupes de personnages, la composition est construite en trompe-l'œil. Ce n'est pas la première fois que les membres du cercle préraphaélite font des essais avec des matériaux qui subissent les effets du temps, de l'exposition à l'air libre et à la lumière. Les peintures murales de l'Oxford Union s'affadirent puis s'écaillèrent rapidement à cause de la poussière et de l'éclairage au gaz :

> the whole affair ended in material failure. Not one of these artists knew much about – hardly one of them anything – about wall-painting. They worked with reckless confidence, and one might almost say upon a mere system of 'happy-go-lucky'. The walls were new, and not properly prepared – not even flattened. The tempera-process adopted was a little more than watercolour painting, and of course the pictures flacked off – becoming a phantom, then a wreck. After a while things did not go entirely smooth with

[1] *Ibid.*, 7.12.1860.
[2] Jacques de Voragine, *La Légende dorée* (1261 – 1266), trad. Gustave Brunet, Paris, Classiques Garnier, 2010.

the Union Committee. Most of the pictures – including the two by Rossetti – were not brought to completion[1].

L'architecte de l'Union Hall est Benjamin Woodward, que Rossetti et Siddal rencontrent en 1855 par l'intermédiaire de Ruskin. La créatrice lui propose plusieurs modèles de dessins pour la décoration du Museum d'Histoire Naturelle d'Oxford. La plupart d'entre eux ont été perdus. Mais cette production montre que la créatrice est également impliquée dans des projets architecturaux : « Miss S. made several lovely designs for him, but Ruskin though them too good for his workmen at Dublin to carve. One however was done (how I know not) and is there, it represents an angel with some children and all manner of other things »[2]. Il se peut que l'esquisse à laquelle Rossetti fasse référence soit *Design for a Capital* (anciennement *Angels with Interlocking Wings*, P.49 – fig.A.18.1). Comme l'indique le nouveau titre, l'œuvre était destinée à orner le sommet d'une colonne. Avec ses entrelacs de formes qui se superposent, son style ressemble à celui des nœuds celtiques. Têtes, ailes et bras des anges s'entremêlent. Les visages des anges sont similaires, mais regardent tous dans une direction différente. En cela, elle s'inscrit dans la lignée des chapiteaux néo-gothiques réalisés par Woodward, ornés de formes stylisées qui s'inspirent du monde animal et végétal.

[1] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, p.198.
[2] Fredeman, *Formative Years*, 25.6.1855.

CHAPITRE 2.
« HER POWER OF DESIGNING EVEN INCREASES GREATLY »
FAIRE ŒUVRE : RECOMPOSER, ASSEMBLER, INVENTER

Elizabeth Siddal accorde une grande importance aux éléments et à l'assemblage constitutifs de sa production artistique. À travers ceux-ci, elle communique son sens de la narration – parfois des clefs de lecture nécessaires à la compréhension de l'œuvre – mais aussi une riche palette d'émotions. L'optique est de retranscrire l'histoire avec le plus d'expressivité possible, non seulement pour immerger le spectateur-lecteur dans un autre univers, mais aussi pour que celui-ci lui apparaisse réel. On se souvient des principes érigés en maximes par la Confrérie Préraphaélite : le Beau, l'authentique, l'innovation. Siddal centre son attention sur le passage le plus intense de la scène, celui qui éprouve une forte charge dramatique : une sorcière jetant un sort à celui qu'elle aimait autrefois (*Sister Helen*, P.4 à 5), un couple régicide (*The Macbeths*, P.7 – fig.A.4), une princesse prête à être sacrifiée par son père (*Jephthah's Daughter*, P.37 à 38)... Ces dessins mettent en scène la violence et la souffrance de manière peu commune pour une artiste de son époque. De plus, les poèmes se distinguent par leur sensualité : l'aspect tactile de « O god forgive » (p.505) rend physiologiquement compte des effets d'une passion dévastatrice, tandis que la dernière strophe de « O grieve not » (p.505) exprime l'espoir d'une union charnelle dans l'au-delà.

Dans son ouvrage sur le préraphaélisme, Aurélie Petiot emploie à juste titre le terme d'« images parlantes » pour désigner le renouveau du mouvement. Ces artistes tentent de construire un répertoire iconographique singulier reposant sur des symboles qui guident subtilement le décryptage de l'œuvre[1]. De même, Helen Bozant Witcher et Amy Kahrmann Huseby insistent sur l'importance de la composition : la répétition de motifs et le sens du rythme sont des éléments majeurs de la poiesis préraphaélite[2]. Que ce soit au plan des genres, des sujets traités ou de l'organisation de l'espace pictural et textuel, l'œuvre siddalienne est marquée par de nombreuses expérimentations formelles, qui remettent en cause les normes académiques de représentation. Ce chapitre vise à décoder le langage poético-pictural de la créatrice, sachant que le message qu'elle livre n'est pas toujours clair et joue sur les ambiguïtés. La multiplication des points de vue, la présence de thématiques récurrentes telles que les apparences ou les

[1] Petiot, *Le Préraphaélisme*, p.132.
[2] Bozant Witcher et Kahrmann Huseby, éds. *Defining Pre-Raphaelite Poetics*, p.5.

doubles, démontrent qu'Elizabeth Siddal cherche à modifier la perception du réel pour rendre sa vision d'un monde rêvé plus éloquente.

A/ <u>Renouveler les principes esthétiques. Les genres picturaux, une hiérarchie dépassée</u>

La Confrérie Préraphaélite remet au goût du jour les motifs récurrents de la culture visuelle occidentale en en proposant une relecture originale, voire provocante. Les préraphaélites souhaitent exalter l'esprit et les sens du spectateur, afin de créer un art édifiant. Ils rejettent la copie mécanique des modèles classiques, et trouvent dans les primitifs italiens et flamands leurs mentors. L'œuvre siddalienne est largement influencée par ce contexte et par ces pratiques. À ce titre, le voyage de l'automne 1849 dans le nord de la France, puis en Belgique, où Rossetti et Hunt ont pu admirer les toiles de Guido di Petro, dit Fra Angelico (1387/95 – 1455), et de Hans Memling (1435/44 – 1494), est décisif pour leur formation.

La notion de consécration artistique, qui émerge à la Renaissance, repose sur une conception élitiste et semi-religieuse de la création. Une rupture s'établit entre le système des beaux-arts et celui de l'artisanat. Le statut de l'artiste évolue : plutôt que de travailler avec ses mains, le peintre a recours à l'invention et à la pensée. Il s'écarte progressivement du système de corporations qui regroupait les artisans par corps de métiers pour revendiquer la singularité de son œuvre. Le maître se retrouve à la tête d'un vaste atelier au sein duquel le travail est organisé de façon hiérarchique entre les apprentis et les assistants.

L'institutionnalisation du système des beaux-arts est un phénomène qui met du temps à se mettre en place sur le territoire britannique. Présentes dans les collections royales d'abord, puis dans celles d'aristocrates amateurs d'art au dix-huitième siècle, les œuvres des maîtres de la Renaissance et de la période classique contribuent au sentiment de fierté nationale. Les efforts fournis pour fonder une école de peinture britannique sont d'abord orientés sur l'imitation d'un style continental. La Royal Academy de Londres a pour but de professionnaliser l'artiste et d'élever son statut, sur le modèle de l'Académie de Peinture et de Sculpture de Louis XIV. Elle est dirigée par un corps d'adhérents élus, ce qui leur procure un certain nombre de privilèges : reconnaissance professionnelle, meilleur emplacement pour leurs tableaux sur les murs des Salons et opportunités de carrière (dans l'enseignement, par exemple). Gratuite, l'institution procure à ses futurs membres des cours de mathématiques, de perspective et d'anatomie, ainsi qu'un enseignement, moins formel, des humanités comme l'histoire ou la littérature. Le but est de fournir à l'artiste un répertoire de poncifs à reproduire. Cet apprentissage, qui entend

développer les facultés intellectuelles et morales de l'élève, est très codifié ; il encourage la répétition d'une méthode plutôt que de stimuler l'imagination. La Royal Academy et le Salon déterminent les critères de goût en dispensant un enseignement théorique qui repose sur le canon esthétique ainsi défini. Le concept de canon renvoie à la fois à un patrimoine littéraire et artistique, mais aussi à un modèle idéal auquel se conformer. Il fait autorité pour légitimer tout un ensemble de normes considérées comme des valeurs prétendument universelles, qui dictent ce qui procède du talent et du mérite.

Selon Joshua Reynolds, l'étude des modèles antiques et des anciens maîtres est déterminante pour atteindre l'excellence : « The great use of studying our predecessors is, to open the mind, to shorten our labour, and to give us the result of the selection made by those great minds of what is grand or beautiful in nature »[1]. Le peintre ne doit pas seulement imiter le réel, il doit le corriger, l'améliorer. Reynolds accorde sa préférence au « Grand Genre », c'est-à-dire à la peinture d'histoire d'une part, et aux sujets nobles de l'autre, qui doivent manifester des qualités morales. La peinture d'histoire désigne la représentation du passé de l'humanité, surtout lorsqu'il s'agit de mettre en scène une forme de mémoire nationale. Elle peut aussi s'inspirer de la Bible, de la mythologie gréco-latine, ou des classiques de la littérature occidentale[2].

Bien que parrainée par George III, La Royal Academy ne sera jamais financée par la couronne. Plusieurs voix s'élèveront contre l'absence de cohérence au sein du système des beaux-arts londonien. Les peintres de l'époque victorienne se plaignent du manque de

---

[1] Joshua Reynolds, *Discourses on Art* (1770), éd. Robert R. Wark, Londres, New Haven, Yale University Press, 1981, p.101.

[2] La Royal Academy se calque sur le modèle de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Sur la hiérarchie des genres, voir André Félibien, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, Frédéric Léonard, 1668, p.15 : « celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que celui qui ne fait que des choses mortes et sans mouvement ; Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres (…) Néanmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des représentations allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés. L'on appelle un grand Peintre quelqu'un qui s'acquitte bien de semblables entreprises. C'est en quoi consiste la force, la noblesse et la grandeur de cet Art. Et c'est particulièrement ce que l'on doit apprendre de bonne heure, et dont il faut donner des enseignements aux Élèves ».

ressources, de matériel et d'infrastructures, ainsi que de l'enseignement devenu impersonnel, comme le déplore William Holman Hunt : « There was indeed no systematic education then to be obtained amongst the leader of art, of whom the principal had had a long struggle to keep their art alive »[1]. La Royal Academy établit ses recettes sur les entrées au Salon, ainsi que sur les ventes des œuvres exposées. Elle doit s'adapter aux évolutions du marché de l'art : ce n'est plus l'aristocratie, mais la bourgeoisie, qui impose ses critères de goût.

Même si les scènes historiques continuent d'être considérées comme le « grand genre » par excellence et si la peinture religieuse perd sensiblement en popularité, elle continue d'être pratiquée par quelques artistes sur le territoire britannique. La bourgeoisie est, quant à elle, est plus sensible aux sujets modernes. Elle est très friande de portraits et de peinture de genre qui mettent en images des scènes de la vie quotidienne, ce qu'a bien compris l'académicien David Wilkie (1785 – 1841) : « The taste for art in our isle is of a domestic rather than a historical character. A fine picture is one of our household gods, and kept for private worship (…) »[2]. L'art est donc devenu un loisir qui doit répondre aux attentes du public et de la critique. Pour les préraphaélites, ce sont précisément ces mutations qui ont fait sombrer le statut de l'art britannique et l'ont plongé dans la médiocrité et la régression. Puisque la Royal Academy a, de toute façon, échoué à créer une école britannique et à soutenir des artistes faisant preuve de créativité, il s'agit d'aborder la pratique artistique avec sérieux, naturel et sincérité. La production artistique d'Elizabeth Siddal est marquée par divers emprunts aux genres picturaux, sans que la frontière entre ceux-ci soit véritablement établie.

a. Peinture d'histoire, allégorique ou littéraire ?

Siddal travaille sur des sujets religieux à un moment même où Rossetti décide de se tourner vers la Nativité. C'est donc en priorité parmi tous les sujets historiques possibles que l'inspiration biblique prime pour le couple Rossetti dans les années 1850. La période qui s'étend de 1835 à 1850 est marquée par un regain d'intérêt de la part des académiciens pour le genre, avec une progression nette de sujets tirés du Nouveau Testament dans la seconde moitié du dix-neuvième[3]. Après plusieurs échanges à propos de *The Passover of the Holy Family*, Ruskin

[1] Hunt, « The Pre-Raphaelite Brotherhood: A Fight for Art », *The Contemporary Review*, 1886, vol.49, p.474.
[2] Allan Cunningham, éd., « Remarks on Painting », *The Life of Sir David Wilkie*, Londres, John Murray, 1843, p.139.
[3] Voir l'étude statistique de Michaela Giebelhausen, *Painting the Bible: Representation and Belief in Mid-Victorian Britain*, Aldershot, Ashgate, 2006, p.31.

exprime son mécontentement à l'encontre de Rossetti, qui ne parvient pas à terminer cette commande :

> I thought it a great pity that Rossetti should throw so many sketches as he does into the fire – and half spoil so many others by changing and scratching – so I have undertaken to be in general recipient of his spoiled goods and of all that he can finish, without scratching the whole picture out more than twice.
> The result has been that I have at present one drawing which I don't like at all, and three which I like, but which have odd faults in them (…)
> The drawing of the Passover was begun for *me* – but as it was at your price and I saw no chance of your getting any thing else for a long time, I said I would give it up to you (…)
> However – R. worked on and on – and scratched at the principal head three times – and then cut it out bodily – and put it in a patch – Also he added a bit here and a bit there till he said he must charge fifty guineas for it instead of forty[1].

Dans sa correspondance avec Ellen Heaton, Ruskin fait justement mention d'Elizabeth Siddal, que la collectionneuse rencontre au cours de l'automne 1855 : « there is one of Rossetti's pupils (…) to whom some day or other a commission may by encouragements and sympathy be charity »[2]. Les esquisses de l'Annonciation, ainsi que les différentes versions de Madones à l'enfant, ont probablement été exécutées en vue d'un cycle sur la vie de la Vierge, pour des raisons commerciales (P.39 à 48). Ce type d'iconographie, et la position de Marie, rappellent les panneaux que Fra Angelico réalise sur le même thème, dans un but dévotionnel et privé. C'est grâce à des publications comme *Memoirs of the Early Italian Painters* de Jameson (1845)[3] et *Modern Painters* de Ruskin (1846) que se développe progressivement l'engouement pour la période du Quattrocento, en particulier pour la peinture Fra Angelico. En complément de toiles acquises par la National Gallery à partir des années 1840, ces ressources constituent le modèle d'inspiration italienne auquel les membres du cercle préraphaélite ont directement accès sur le territoire britannique.

En outre, la thématique de la Vierge à l'enfant fait écho aux goûts des collectionneurs issus de la classe moyenne à l'occasion du culte marial. Cette forme de piété populaire, particulièrement répandue au sein des communautés religieuses féminines, est toutefois l'objet de vives controverses : ses détracteurs la désignent sous le terme péjoratif de « mariolâtrie ». En réalité, Elizabeth Siddal ne dépeint pas une héroïne investie d'une mission divine, en compagnie d'une multitude de saints et d'anges. Le public victorien attend plutôt du sujet un traitement inspiré de Raphaël, la Madone symbolisant un idéal de perfection. Au contraire,

---

[1] Ruskin, *Sublime and Instructive*, p.168.
[2] *Ibid.*, p.157.
[3] Anna Jameson, *Memoirs of the Early Italian Painters, and of the Progress of Painting in Italy: From Cimabue to Bassano*, Londres, Charles Knight, 1845, 2 vols.

Siddal saisit Marie dans l'intimité de ses activités quotidiennes, son intérieur est simple, avec très peu d'éléments décoratifs. Le sujet religieux est presque désacralisé, la Vierge étant présentée comme un personnage ordinaire.

Par ailleurs, Siddal met en valeur les prouesses de personnages moins connus de l'histoire biblique et littéraire. Pour Shakespeare, elle privilégie sa propre lecture du texte, alors que les peintres victoriens ont plutôt tendance à recomposer le souvenir du spectacle vu sur scène et à reproduire des mécanismes théâtraux sur la toile. Pas d'artifice, ni de toile de fond ou de rideaux avec *The Macbeths* (P.7 – fig.A.4) : le cadrage serré fait ressortir le conflit du couple régicide. Il ne s'agit pas non plus de commémorer l'histoire des îles britanniques par le biais de la citation ou par un travail sur l'authenticité des costumes, mais de faire vivre les rôles, comme s'ils avaient une existence en dehors de la pièce. En extrayant le passage de son contexte littéraire et historique, Siddal en accentue la portée globale : l'action pourrait ainsi se situer en tout lieu, à tout instant.

La production picturale de la créatrice s'éloigne donc du projet initial de la peinture d'histoire, qui consistait à livrer un message moral, intellectuel et didactique, au profit d'une dimension plus intimiste. Les mêmes transformations animent le système des beaux-arts français au dix-neuvième siècle : un nouveau type de peinture fait son apparition sous la Restauration. Le style troubadour désigne des scènes à caractère anecdotique, qui se déroulent au Moyen-Âge et à la Renaissance, souvent centrées sur le thème de la romance. Au plan technique, les artistes s'inspirent de la manière des peintres néerlandais du dix-septième siècle. La peinture troubadour est donc un genre hybride qui brouille la hiérarchie des catégories artistiques. Contrairement à ses homologues français, Siddal ne ressent pas le besoin de réécrire une histoire fondée sur l'examen minutieux des archives, car elle cherche à évoquer l'esprit d'une époque et à toucher l'imaginaire du spectateur. Elle s'inspire d'une époque médiévale somme toute assez vague et schématise les costumes de ses figures. Ainsi *Lady Affixing a Pennant* n'a-t-elle pas pour but d'exalter la geste du chevalier : c'est un moment silencieux, qui précède le combat (P.18 – fig.A.9.6). La créatrice traite ce thème avec beaucoup plus de retenue que Burne-Jones, qui insiste quant à lui sur l'aspect tragique de la scène au moyen de l'étreinte passionnée du couple situé sur la gauche de *The Knight's Farewell* (P.98 – fig.C.1.10).

Dans le contexte du puritanisme ambiant et de l'idée d'État-nation, artistes et critiques souhaiteraient pouvoir prendre appui sur des normes susceptibles de servir les intérêts d'une école nationale. Convient-il d'adopter une approche « continentale » fondée sur l'idéalisation de la forme (issue des maîtres de la Renaissance italienne), ou est-il plutôt préférable de rester fidèle à une forme de tradition empirique (transmise par l'école flamande) ? William Etty (1787

– 1849) et son disciple William Edward Frost (1810 – 1877) s'exposent à bien des blâmes en décidant de prendre l'œuvre du Titien pour point de référence. S'éloignant de la tradition antique, les deux peintres s'attachent à une observation détaillée du corps humain tout en travaillant le caractère lascif de leurs œuvres grâce à une riche gamme chromatique. On s'émancipe ainsi progressivement d'une perspective générale du corps comme porteur de qualités nobles, ainsi que le préconisait Reynolds dans ses *Discours*[1]. La citation biblique, littéraire ou mythologique permet à l'artiste une certaine licence dans la représentation de la nudité et de la sensualité. Celle-ci peut s'avérer problématique lorsque les traits de certaines modèles sont reconnaissables. Kenneth Clark différencie ainsi les images relevant du « nude » et du « naked », une catégorisation qui influence les mentalités du dix-neuvième siècle. Le nu fait référence à un corps artistique, un idéal de beauté, tandis que le corps dénudé dénote l'absence de vêtement, qui peut être qualifié d'immorale :

> To be naked is to be deprived of clothes and the word implies some embarrassment which most of us feel in that condition. The word nude, on the other hand, carries, in educated usage, no uncomfortable overtone. The vague image it projects to the mind is not of a huddled and defenceless body, but of a balanced, prosperous and confident body: the body re-formed. In fact the word was forced into our vocabulary by critics of the early 18th century in order to persuade the artless islanders that in countries where painting and sculpture were practised and valued as they should be, the naked human body was the central subject of art[2].

La Confrérie Préraphaélite se désolidarise de ces approches. Ses membres dénigrent l'usage de l'académie – dessin réalisé à partir du modèle vivant dévêtu – comme base de toute production. Les modèles posent donc en costume. Siddal ne pratique pas le dessin du nu. Ses figures sont couvertes de robes amples ne laissant apparaître que la tête, les bras ou les mains. Cela ne signifie pas que l'art préraphaélite soit exempt d'érotisme, d'autant plus qu'il traduit souvent le thème de la tension sexuelle. Dans *The Lady of Shalott* (P.8 – figs.A.5.1,2), Siddal rend compte du désir féminin au moyen du regard et de la posture du personnage principal. Le drapé est censé recouvrir la chair, mais cela peut dépasser les limites de ce qui est jugé décent, de ce que l'on conçoit comme devant relever du public ou du privé. On comprend donc mieux pourquoi les portraits érotiques de femme en buste que produit Rossetti dans la dernière phase de sa carrière, choquent et subjuguent ceux qui y ont accès. Ces œuvres dont les riches industriels sont friands témoignent d'une exploitation commerciale de la féminité. Rossetti a beaucoup de mal à vendre *Ligeia Siren* (1873), l'un des rares nus de sa production picturale.

---

[1] Alison Smith, « The Nude in 19th Century Britain: The English Nude », dir. Alison Smith, *Exposed: The Victorian Nude*, Londres, Tate Publishing, 2001, pp.11-6.
[2] Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form*, New York, Pantheon Books, 1956, p.1.

Encore sujettes aux attaques de Buchanan, ces images de nudité sont pourtant inspirées de la statuaire gréco-romaine, censée attester la respectabilité de l'œuvre. De même, *Phyllis and Demophoön* (P.112 – fig.C.3.5) de Burne-Jones fait scandale lors de son exposition en 1870 à la Old Watercolour Society, une institution connue pour ses vues conservatrices. Si Phyllis est partiellement vêtue d'un drapé, le héros, lui, est complètement nu, et ne représente pas l'idéal de virilité escompté. Le critique Tom Taylor (1817 – 1880) se plaint dans *The Times* que les corps des amants sont identiques, malgré la différence de sexe[1]. En outre, le thème de la femme castratrice a pour Burne-Jones une résonance personnelle puisque Phyllis possède les traits de sa maîtresse, la sculptrice Maria Zambaco.

b. (Auto)portraits

La dame de *Lady Affixing a Pennant* (P.18 – fig.A.9.6) montre une silhouette longiligne, des traits anguleux, une chevelure rousse et une longue robe ample. Ce modèle se répète pour toutes les œuvres qui ne représentent qu'une figure féminine, qu'elle soit en présence d'un amant (*Clerk Saunders*, P.2 – fig.A.2.1), d'une apparition (*The Haunted Wood*, P.13 –fig.A.8.1) ou seule (*St Agnes' Eve*, P.24 – fig.A.12.1). Ces personnages ressemblent étrangement aux damoiselles dépeintes dans les aquarelles exécutées par Rossetti dans les années 1850. Comme il a été montré en première partie, Rossetti construit ce personnage à partir des traits de Siddal, sans pour autant adopter la méthode scrupuleuse de la fidélité à la nature des débuts de la Confrérie, que certains préraphaélites – Hunt en particulier – s'appliqueront à respecter tout au long de leur carrière. Il en résulte un archétype féminin immédiatement reconnaissable, dont l'individualité s'estompe au profit d'un idéal à la beauté éthérée, à la lisière entre allégorie, fantasme et réalité. À l'évidence, Siddal dissimule son identité au travers de masques qui suggèrent sa présence, sans la reproduire ou la fixer sur le papier. La rencontre avec l'Autre prend une tournure plus étrange encore lorsque les personnages féminins sont confrontés à leur double, qui s'incarne dans des spectres, des monstres et autres créatures fantomatiques. L'apparition de *Woman and a Spectre* (P.14 – fig.A.8.2) semble s'arracher les cheveux, le regard hagard, sous l'effet de la folie. Celle de *The Haunted Wood* (P.13 – fig.A.8.1) révèle un aspect tout aussi sombre de la psyché féminine, matérialisée par un camaïeu de gris. Dans les deux cas, c'est comme si les œuvres donnaient à voir l'incarnation de l'âme du personnage principal.

[1] Tom Taylor, *The Times*, 27.4.1870, p.4, cité dans Smith, *Exposed*, p.142. Accablé par les critiques, Burne-Jones quitte la Old Watercolour Society suite à cet événement. Dans la reprise de l'œuvre à l'huile en 1882 intitulée *The Tree of Forgiveness*, le couple est nu, seules les parties génitales de Démophon sont recouvertes d'un drapé.

Les personnages féminins de l'univers siddalien s'éloignent encore plus de la tradition du portrait telle qu'elle s'est développée en Grande-Bretagne. En outre, ce genre moins de temps et d'investissement que la peinture d'histoire. Après avoir longtemps été l'apanage de la cour, il se répand dans les cercles de l'aristocratie selon des codes stricts qui visent à rendre compte de la richesse et du statut social. Les critères déterminants pour juger de la qualité d'un portrait sont la ressemblance et le réalisme ; à partir de la moitié du dix-huitième siècle, on s'intéresse de plus en plus à sa dimension psychologique. Lorsque Victoria monte sur le trône, l'Académie souffre de la perte de Thomas Lawrence (1769 – 1830). La mode est alors aux « keepsakes », c'est-à-dire aux effigies de femmes célèbres, reproduites à l'envi sur des gravures colorées. Avec force et vigueur, la reine véhicule à ses congénères un idéal de féminité reposant sur tout un ensemble de valeurs, mais qui passe également par l'apparence physique (posture, coiffure et pratiques vestimentaires). Ces règles s'assouplissent toutefois vers la fin du siècle. Symbole de pouvoir et de respectabilité, l'image de la reine, qui renouvelle les codes du portrait traditionnel, se diffuse sur une grande variété de supports. Elle est représentée à toutes les étapes majeures de sa vie.

Par ailleurs, la création de la National Portrait Gallery en 1856 reflète l'influence pérenne du genre sur le système des beaux-arts britannique. Certes, l'institution avait été fondée dans un but éducatif plus qu'esthétique, les personnages du passé apparaissant comme de véritables exemples qui devaient susciter l'admiration. Alors que la vogue du portrait d'apparat décline, les artistes tentent de se démarquer du grand style à la Reynolds, révélateur de vérités supérieures, pour représenter la figure humaine dans son individualité. La Royal Academy elle-même faisait la promotion du genre, en faisant figurer une grande quantité de portraits sur les cimaises de son Salon annuel.

Certains, comme Millais, estiment ce genre néfaste pour l'inspiration : « Portrait-painting is *killing work* to an artist who is sensitive, and he must be so to be successful, and I well understand that you are prostrated by it (…) Five, ten, and fifteen thousand – millionaires will pay for pictures with blemishes that will not be accepted nowadays »[1]. Mais presque tous les peintres de l'époque victorienne le pratiquent, car il représente leur plus grande part de revenus tant la demande est forte. Ils adoptent alors une approche plus diversifiée : les préraphaélites, par exemple, cherchent à donner à l'art du portrait féminin une nouvelle impulsion. À travers celui-ci, émane la personnalité de modèles connues, mais aussi un lien plus intime et spontané

[1] Dans la biographie qu'elle consacre à son père, Ada Holl Reynolds retranscrit la lettre qu'il reçoit en mai 1888 de Millais : voir *The Life and Work of Frank Holl*, Londres, Methuen & Co, 1912, p.301.

avec l'artiste. Si ces représentations sont susceptibles de les cantonner à un rôle prédéfini de sainte ou d'héroïne mythologique, elles permettent toutefois à ces femmes de s'affranchir du carcan imposé par leur rang social. Le portrait devient pour les préraphaélites un moyen de faire preuve d'innovations au plan stylistique : l'aspect formel de l'œuvre et les émotions qu'elle provoque sont au moins aussi importantes que la notion de ressemblance.

Dépourvue de modèles faute de moyens et lucide sur les contraintes économiques d'un métier qu'elle a exercé, Elizabeth Siddal se prend elle-même pour sujet de son œuvre, avant de schématiser, puis de remanier ses traits distinctifs. Elle brouille ainsi les indices qui nous permettraient d'identifier sa physionomie. Cette conception opaque, quasi-clandestine, de l'autoportrait est renforcée par le traitement même de la composition : les détails du visage tels les yeux et la bouche, sont à peine esquissés (*The Haunted Wood*, P.13 – fig.A.8.1). Les paupières sont proéminentes, le nez est allongé, le menton anguleux et le cou épaix. Certains personnages féminins nous tournent presque le dos, de sorte qu'elle n'est visible que de trois quarts et qu'elle présente sa longue chevelure rousse aux yeux du spectateur (*St Agnes' Eve*, P.24 – fig.A.12.1).

Siddal opère de manière similaire avec la figure masculine de *Lovers Listening to Music* (P.11 – figs.A.7.1,2 ; P.12– fig.A.7.3), visiblement inspirée par Gabriel Rossetti, puisque le couple a pour habitude de poser l'un pour l'autre à tour de rôle. « The man's face is I think studied from Gabriel » avance William Michael Rossetti[1]. Cela dit, l'image de l'homme qui chante ressemble plus à l'autoportrait de jeunesse du peintre, tel que Siddal l'a connu lors de leur rencontre : sans barbe, les yeux rêveurs et cheveux flottants sur la nuque (P.108 – fig.C.2.9). En plus de la présence de son compagnon dans l'atelier, les dessins que Rossetti fait de Siddal constituent une autre ressource directement accessible. La production picturale du couple est donc exécutée à partir d'un dialogue constant entre ces personnages dont la silhouette se duplique d'un croquis à l'autre. Puisqu'aucun de ces portraits déguisés n'est le fruit d'une commande spécifique, ils témoignent de la liberté dont fait preuve la créatrice dans sa pratique du genre. Destinés à un groupe restreint de spectateurs et à une clientèle privée, ils n'ont pas pour fonction de révéler la personnalité des modèles ou de nous renseigner sur un événement vécu.

Ce n'est en revanche pas le cas de l'autoportrait à l'huile de Siddal, un tableau destiné à être exposé, donc visible de tous (P.9 – fig.A.6.1). La créatrice s'est peinte en buste ; sa

[1] Notes du portfolio photographique retranscrites dans Marsh*, Elizabeth Siddal, Pre-Raphaelite Artist*, p.45.

chevelure est maintenue par un chignon lâche au moyen d'un filet. Elle porte une simple robe noire à col rond, d'où transparaît une chemise blanche. Tout dans ce tableau (expression, coiffure, habit) traduit l'identité d'une artiste respectable au travail, dans l'attitude attendue d'une femme de la classe moyenne. En ce sens, l'autoportrait a une valeur documentaire, de manifeste : il nous informe sur le statut social et professionnel de la peintre. Siddal ne se portraiture pas avec ses attributs, contrairement aux dessins que Rossetti fait d'elle, mais la date et sa signature (« E.E.S 1853-4 ») en bas à droite de la toile témoignent de sa volonté d'affirmer la maîtrise auctoriale de son œuvre. En ce sens, Siddal utilise l'autoportrait comme un moyen de renforcer son statut professionnel, et non pour l'échanger en gage d'affection comme le font ses confrères, d'où l'emploi de l'huile, et non du dessin[1].

Ayant certainement utilisé un miroir plat dans lequel s'observer pendant l'élaboration du tableau, Siddal se dépeint sans concessions, en exagérant les irrégularités de sa physionomie. Le front est proéminent, les paupières sont gonflées, les yeux rentrés dans leurs orbites, la posture de trois quarts fait ressortir le modelé du visage : arête du nez, lèvres charnues, sillon du menton, cou longiligne. Tout donne à penser que la créatrice a réutilisé les éléments les plus sensuels du portrait féminin exécuté par les préraphaélites (qui mettent l'accent sur les yeux, la bouche et les mains) pour les déformer. Contrairement aux héroïnes qu'elle incarne et à celles qu'elle met en scène, endormies, en transe ou les yeux mi-clos, Siddal convoque directement le regard du spectateur d'un air sérieux et impassible. Avec cette toile, la peintre s'applique à laisser une trace pérenne pour préserver sa mémoire : celle d'une artiste consciente de son identité publique.

Cette tension entre expression d'une individualité et archétype sociaux se retrouve dans l'autoportrait présumé de Siddal à sa lecture (P.10 – fig.A.6.4)[2]. Mais le style est moins formel (l'esquisse semble inachevée, comme en témoigne le rendu des drapés de la jupe) et la pose plus détendue : le sujet est confortablement assis, les coudes appuyés sur les bras du fauteuil, sa chevelure détachée retombe sur ses épaules. Les yeux et le visage baissés en direction de l'ouvrage traduisent sa concentration. Dans la même veine, *Figure Study of a Woman with Child*

[1] Glenda Youde pense qu'il s'agit d'une aquarelle, mais puisque la peinture à l'huile est mentionnée dans la correspondance de Rossetti plusieurs fois lorsqu'il s'agit de Siddal, il me semble fort probable que l'envoi d'un autoportrait pour le Salon de la Royal Academy ait été exécuté avec cette technique. Voir Youde, « Beyond Ophelia », vol.1, pp.204-6.
[2] C'est ainsi qu'est identifié le dessin dans Elizabeth Siddal, *Poems and Drawings of Elizabeth Siddal*, éds. Mark Samuels Lasner et Roger C. Lewis, fig.15. Sa photographie apparaît sous le titre *Study of Woman in Armchair Reading* dans le portfolio de l'Ashmolean Museum.

(P.10 – fig.A.6.3) présente une scène d'intérieur avec une mère s'occupant d'un nourrisson, dont le visage est dissimulé. C'est surtout son expression à elle, un peu absente, et sa main portée vers son oreille, qui frappent le spectateur. Selon Mark Samuels Lasner, il pourrait s'agir de Clara Siddall[1], ou de la sœur aînée d'Elizabeth, Ann, qui donne naissance à six enfants entre 1850 et 1860. En d'autres termes, la créatrice complexifie plus qu'elle ne s'accommode des conventions appliquées au portrait. Ces croquis de femmes à leurs tâches journalières, prises sur le vif, nous renseignent sur l'environnement immédiat d'Elizabeth Siddal, et témoignent d'une pratique artistique régulière.

Cependant, le modèle de *Head of a Girl* (P.9 – fig.A.6.2) montre une physionomie bien distincte, avec un visage ovale présenté presque de trois quarts, des larges yeux au regard inquisiteur et des lèvres charnues, qui ressemble aux portraits en vogue à l'époque victorienne. Cette esquisse paraît déroutante car son style diffère sensiblement des autres dessins, mais puisqu'elle fait partie du portfolio photographique de l'Ashmolean Museum, Siddal en est très probablement l'autrice. De plus, le croquis fait montre de la connaissance des proportions du visage : la ligne des yeux est située au milieu, celle de la bouche entre le bout du nez et celui du menton. Comme il est d'usage, Siddal se concentre sur les détails caractéristiques du visage, qu'elle fait ressortir : les sourcils, les yeux, le nez et la bouche. Selon Glenda Youde, il existe des similitudes stylistiques entre ce croquis et le portrait de Lucy Madox Brown par son père, qui avait d'ailleurs conseillé Siddal pour l'exécution de son autoportrait. Il est certes difficile de voir la trace de la formation reçue à la School of Design de Sheffield, dans ce portrait, mais il a peut-être été réalisé après l'autoportrait[2].

c. Scènes en tous genres

Les préraphaélites se revendiquent comme les dignes héritiers de William Hogarth (1697 – 1764), dont le patronyme les inspire pour baptiser le club qu'ils créent en 1858. L'idée de rendre ainsi hommage au père spirituel de l'école de peinture britannique vient probablement de Ford Madox Brown, qui décrit ce dernier en ces termes : « the originator of moral invention and drama in modern art »[3]. Avec ses vignettes à caractère anecdotique ou familier qui se lisent à la manière d'un roman, Hogarth érige une chronique des mœurs de son temps, reposant sur

[1] *Ibid.*, fig.14.
[2] Glenda Youde, « A Cuckoo in the Wrong Nest? Elizabeth Eleanor Rossetti's *Figure Study: Head of a Girl* », *The Pre-Raphaelite Society Preview Special Issue: Pre-Raphaelite Women*, 2022, 30.3, pp.32-3.
[3] Rossetti, *Reminiscences*, vol.1, p.260.

l'observation et la satire. Le but est double : divertir le spectateur et dénoncer les travers de l'époque géorgienne. Pour ce faire, il emploie un vocabulaire pictural accessible, où chaque élément de la composition fait partie intégrante de la trame narrative. Ses « conversation pieces » et « modern moral subjects » mettent en scène des thématiques tirées de la vie quotidienne, comme la politique électorale des parlementaires, l'alcoolisme ou la prostitution. Dans sa série *The Harlot's Progress* (1732) Hogarth retrace le parcours d'une jeune fille venue de la campagne qui, arrivée à Londres pour trouver du travail en tant que couturière, se fait entretenir. Après avoir été rejetée par ses protecteurs, elle doit se prostituer pour subvenir à ses besoins, et finira par mourir de la syphilis.

La circulation de ce type d'iconographie gagne une résonnance particulière auprès des victoriens. La sexualité effraie, fascine et obsède tout à la fois. D'après l'idéologie bourgeoise, le corps féminin tend à être perçu comme impur. La « fallen woman », c'est-à-dire celle dont la sexualité et la conduite déviantes se situent en marge de la morale victorienne, devient un prototype de la peinture de genre. Sa virginité, et donc son innocence et sa pureté, étant perdues, elle est tantôt une dangereuse pécheresse responsable du déséquilibre de la cellule familiale (même si c'est l'homme de la maison qui a commis l'adultère), tantôt victime d'un concours de circonstances, rédemption lui étant alors permise. La plupart de ces tableaux peuvent se lire comme une mise en garde adressée aux jeunes filles de bonne famille, à propos d'une sexualité incontrôlable qui sème le désordre au sein de la société.

Au dix-neuvième siècle, la prostitution préoccupe de plus en plus les autorités britanniques. Touchant toutes les couches de la société, ce phénomène central de société est avant tout urbain. Il se manifeste dans l'espace public : au théâtre, au pub, dans les parcs… Le docteur Michael Ryan évalue à 80 000 le nombre de prostituées à Londres, un chiffre probablement exact si l'on prend en compte celles qui exercent dans des maisons closes et d'autres qui opèrent dans les rues de la capitale[1]. Dans son étude, Ryan inclut des femmes qui vivent en concubinage sans être mariées et des femmes entretenues, ce qui montre combien l'expression de « fallen woman » s'applique à une grande une diversité de situations. Promulgués de 1864 à 1869, les Contagious Diseases Acts ont pour but d'éradiquer la prolifération des maladies vénériennes, d'abord dans les ports de garnison. L'application de la loi est ensuite élargie à une quinzaine de circonscriptions britanniques, et enfin, à l'ensemble territoire. C'est là un moyen de contrôler la prostitution en arrêtant celles que l'on soupçonnait

[1] Michael Ryan, *Prostitution in London, with a Comparative View of that of Paris and New York, with an Account of the Various Diseases, Caused by the Abuses of the Reproductive Function*, Londres, Henri Baillière, 1839, p.118.

d'être des travailleuses du sexe. Celles-ci étaient soumises à toute une série d'examens médicaux. Si l'on subodorait qu'une femme était porteuse d'une maladie sexuellement transmissible, elle était confinée dans un hôpital spécialisé – parfois jusqu'à douze mois. Plusieurs femmes du cercle préraphaélite s'expriment au sujet de la prostitution et s'engagent même pour dénoncer l'idéologie dominante, selon laquelle la femme déchue serait responsable de sa situation. Christina Rossetti, par exemple, œuvre en tant que bénévole pour le St Mary Magdalene Penitentiary de 1859 à 1870. Cet établissement recueillait prostituées et femmes adultères, toutes origines sociales confondues. Contrairement aux hospices pour pauvres, les centres de détention pour femmes n'imposaient ni le travail forcé ni le châtiment corporel ; ils promouvaient la rédemption grâce à la prière et à une bonne conduite.

Les préraphaélites interrogent l'état d'esprit des victoriens concernant les femmes se livrant à l'adultère ou la prostitution. Ils font ainsi écho à la représentation traditionnelle de la femme déchue vouée à une fin tragique, trouvant la rédemption dans la mort ou le suicide. Mais, loin de la condamner sévèrement, les artistes du cercle préraphaélite la présentent comme un être devant susciter la compassion. Ces femmes apparaissent souvent comme les victimes d'un système social injuste et non comme les coupables. Hunt met en scène une héroïne conduite sur la voie du péché. La garçonnière de *The Awakening Conscience* (P.106 – fig.C.2.8) recèle de détails qui symbolisent la débauche : le désordre de la pièce, les bagues au doigt de la jeune femme – annulaire excepté, le gant de l'homme tombé à terre… Néanmoins, le titre du tableau et l'expression de l'héroïne, qui se remémore son innocence perdue, indiquent qu'il existe pour elle une promesse de salut.

Tiré du poème « Rosabell » de William Bell Scott qui relate la chute d'une jeune fille originaire de la campagne, *Found!* (P.106 – fig.C.2.7) de Rossetti donne à voir une prostituée qui chancelle de honte lorsque son ancien fiancé, venu à Londres pour vendre son veau au marché à bestiaux, la reconnaît. La scène se déroule à proximité de Blackfriars Bridge, non loin de l'atelier de Chatham Place que partageaient Siddal et Rossetti. Siddal aussi décide de placer ces figures féminines dans un milieu urbain (P.1 – fig.A.1) : le groupe de femmes de *Pippa Passes* (du même nombre que les oies qui caquètent à gauche) est adossé aux grilles d'un parc. Les deux artistes conçoivent le thème de la femme déchue en termes d'opposition entre la ville, lieu de corruption, et la campagne, qui symbolise l'innocence. Les analogies entre *Found!* et *Pippa Passes* sont nombreuses : la posture accroupie des prostituées ; la rue pavée ; les grilles qui enserrent le jardin et le cimetière, placées sur le côté de la composition. Deux petits oiseaux s'envolent derrière Pippa, motif que l'on retrouve sur deux des dessins préparatoires à l'encre

de Rossetti. Par conséquent, un véritable dialogue s'accomplit lors du processus créatif des œuvres.

Ces images ne sont certes pas dénuées de connotations morales et religieuses : la figure de la « fallen woman » est ainsi comparée à celle de Marie-Madeleine, exonérée de ses péchés (c'est d'ailleurs probablement à *Pippa Passes* que William Stillman fait référence lorsqu'il évoque « *The London Magdalene* »[1]). La séparation de Pippa du groupe de femmes qui l'observent est bien délimitée dans l'espace pictural, grâce aux colonnes centrales dont le relief est accentué par un subtil jeu de clair-obscur. Assises sur les marches, elles sont maquillées, parées de bijoux et d'étoffes fluides qui soulignent leurs formes voluptueuses, tandis que Pippa porte une robe à la coupe droite et austère, les bras près du corps. Cela permet à Siddal de montrer la pureté de l'héroïne, qui induit ceux qu'elle rencontre à faire preuve de bonté et de générosité. Mais sur la version perdue de ce dessin, Pippa est différente, elle a les cheveux lâchés et épars. La profession de ces autres femmes n'est pas énoncée en termes explicites, ni dans le titre de l'œuvre, ni dans le texte-source. L'expression de « loose women » est d'ailleurs ambiguë, le qualificatif pouvant se comprendre alternativement comme « libres », « dépravées » (elles se confient sur leur gloutonnerie) ou « médisantes » (elles se moquent de la chaste et innocente Pippa). Quoi qu'il en soit, un tel sujet ne saurait être traité de manière aussi explicite par une artiste femme. Lors du Salon de 1855 de la Royal Academy, la consœur de Siddal, Anna Mary Howitt, présente *The Castaway*, un sujet que Gabriel Rossetti estime plutôt audacieux pour une femme. Sa description est précieuse dans la mesure où le tableau n'a été répertorié dans aucune collection à ce jour : « a dejected female, mud with lillies in it, a dust heap, and other details; all symbolical of something improper »[2].

Il est certes difficile de déceler chez Siddal un engagement pour des problématiques sociétales. En fait, elle se sert de la littérature et de sources d'inspiration médiévales pour traiter de thématiques actuelles. Ses œuvres occultent des rapports parfois antagonistes entre les rôles attribués aux hommes et aux activités dites féminines. *Lady Clare* (P.35 – figs.A.15.1,2 ; P.36 – fig.A.15.3) est, quant à lui, le sujet qui élucide le mieux la différence de classe sociale au sein du couple. L'œuvre reflète les inquiétudes du dix-neuvième siècle à propos du mariage, censé assurer la sécurité financière et matérielle des femmes de la bourgeoisie.

Plus directement concerné par l'environnement contemporain, *At the Milliner's* (P.55 –

[1] Rossetti, *Ruskin, Rossetti*, lettre de William Stillman à William Michael Rossetti, p.188.
[2] Fredeman, *The Formative Years*, lettre à William Allingham, 1.8.1854.

fig.A.19.3) met en scène une autre préoccupation des membres des classes moyennes, à savoir, l'élaboration d'une tenue, et la façon de l'accessoiriser. L'esquisse prend une valeur toute particulière compte tenu du passé de modiste de Siddal, de son savoir-faire dans le choix des coupes, des motifs et des tons : on y voit le chapelier qui tend un miroir à une cliente avide de conseils sur l'article qu'elle s'apprête à essayer. Enfin, *Two Men in a Boat and a Woman Punting* (P.54 – fig.A.19.1, anciennement *Three Figures in a Boat*) croque une activité très à la mode de la période victorienne : la promenade en chaland, version anglaise du canotage. Le personnage féminin se sert de son aviron pour repousser l'autre embarcation qui vient de heurter la sienne. Si ce dessin a pu être interprété comme une variation du tourmenté et fantasque *Boatmen and a Siren* de Rossetti[1], j'y vois plus une façon de rendre compte d'un loisir bourgeois, que Siddal a pu pratiquer sur la rivière Cherwell lors de son séjour à Oxford.

d. Un paysage siddalien ?

Pour des raisons d'ordre moral et scientifique, le paysage commence à être perçu comme un genre à part entière, et non plus comme la toile de fond du tableau. Plusieurs auteurs expriment ce nouveau rapport à la nature dans leurs écrits ; dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, les débats à propos de l'expérience esthétique se cristallisent autour des concepts de « picturesque » et de « sublime », qui supplanteront les canons de beauté classique adoptés par les artistes italiens et français des générations précédentes. William Gilpin (1724 – 1804) diffuse ses théories sur le pittoresque dans des manuels de tourisme tirés de ses voyages à travers l'Angleterre, illustrés par ses propres aquarelles. Gilpin préconise l'irrégularité des volumes et des couleurs présents dans la nature, qui s'offrent au regard du spectateur. Selon Edmund Burke (1729 – 1797), l'expérience du beau provient de la contemplation de formes délicates, qui engendrent des sentiments agréables et apaisants. Le sublime, quant à lui, est associé aux phénomènes extrêmes (orage, ténèbres, précipices), suscitant terreur et fascination. Ces concepts posent les jalons de la sensibilité préromantique en Grande-Bretagne. Les méthodes employées par John Constable et John William Mallord Turner marquent ainsi une rupture dans la manière de dépeindre le cadre naturel. Les deux peintres rivaux produisent des paysages dont le but est de saisir la nature dans sa diversité de ses manifestations, et non selon un système de représentation artificiel. Turner exécute des vues spectaculaires, parfois sur d'imposants formats, d'incendies, de tempêtes et de chaînes montagneuses escarpées. Par

[1] Christina Payne, dir. *Pre-Raphaelites: Drawings and Watercolours*, Oxford, Ashmolean Museum, 2021, p.79.

ailleurs, se développe la vogue des vues topographiques : ses adeptes parcourent la campagne britannique et s'appliquent à traduire avec exactitude des lieux précis, identifiables, au moyen de nombreuses études à l'aquarelle réalisées en extérieur.

Pourtant, le paysage ne fait toujours pas l'objet d'un enseignement spécifique à la Royal Academy dans les années 1850. Ses étudiants sont incités à suivre les doctrines de Reynolds, qui affirmait : « Nature herself is not to be too closely copied »[1]. Les membres de la Confrérie préraphaélite s'opposent justement à ces principes : « abjuring altogether brown foliage, smoky clouds and dark corners (…) and without sunlight brightness of the day itself »[2]. Ils traitent donc tous les plans de la composition avec la même intensité et accordent la même attention aux éléments de la toile : résultat d'une observation minutieuse, les végétaux sont dépeints dans leurs moindres détails. Mais, contrairement à Constable et à Turner, qui réalisaient la plupart de leurs ébauches en plein air avant de terminer le tableau en atelier, les préraphaélites ont pour habitude de peindre l'environnement naturel directement sur le motif, et ce, avant même l'insertion des figures : « directly and frankly, not merely for the charm of minute finish, but as a means of studying more deeply Nature's principles of design »[3].

Les membres de la Confrérie suivent les recommandations de Ruskin, qui incite ses disciples à suivre une méthode empiriste, ainsi qu'en témoigne ce célèbre précepte énoncé dans la première édition de *Modern Painters* : « Go to Nature in all singleness of heart and walk with her laboriously and trustingly, having no other thought but how best to penetrate meaning, rejecting nothing, selecting nothing »[4]. L'artiste doit adopter une attitude intransigeante pour comprendre la structure de chaque élément naturel, afin que le paysage finisse par former un ensemble cohérent. Il convient d'observer le paysage avec un œil frais et naïf : « a sort of childlike perception of these flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify, or as a blind man would see them, if suddenly gifted with sight »[5]. Ruskin pense que la peinture préraphaélite correspond précisément à ses attentes : « it has only one principle: creating an absolute, uncompromising truth in all that it does, obtained by working everything down to the most minute detail, from nature and nature only»[6].

Pour Rossetti en revanche, le travail en plein air est un véritable supplice : dans ses mémoires, Hunt se remémore les difficultés de son camarade à dessiner une feuille se balançant

[1] Reynolds, « Discourse III », p.41.
[2] Hunt, *Pre-Raphaelitism*, vol.1, p.91.
[3] *Ibid.*, pp.111-2.
[4] Ruskin, *Works*, vol.3, p.423.
[5] *Ibid.*, vol.15, p.27.
[6] *Ibid.*, vol.12, p.157.

au gré du vent, lors de leur expédition dans le Kent à l'automne 1850[1]. Parce que la production artistique de Siddal a si souvent été comparée à celle de Rossetti, il serait tentant de croire que la créatrice ne traite pas le genre paysage dans sa pratique[2]. Elle entretient un rapport à la nature qui s'éloigne de l'observation minutieuse du motif privilégiée par les préraphaélites. A contrario, les lieux en extérieur imaginés par Siddal constituent une échappatoire au monde qui l'entoure. Ses paysages possèdent une dimension plus introspective, qui lui permettent de retranscrire des sensations fugitives et d'intensifier le sens de l'action. Puisque la majorité de l'œuvre siddalienne est d'inspiration littéraire, les références textuelles ont pour but de contextualiser les éléments naturels. Cette quête nostalgique d'une nature idyllique fait écho aux développements rapides de l'urbanisation. La révolution industrielle transforme les territoires, provoquant un exode rural et la détérioration de nombreux espaces naturels. Les villes, quant à elles, se développent rapidement sous l'impulsion de l'expansion démographique : en 1851, la majorité de la population britannique vit en ville[3]. Londres est alors connue pour son insalubrité (manque d'hygiène, épidémies répétées, pollution).

Si Ruskin élève sa protégée au même rang que Turner, il tente d'exercer un contrôle sur sa production, en lui prodiguant de nombreux conseils qui ressemblent fort à des ordres. Il l'oriente vers des paysages qu'il juge majestueux, donc dignes d'être représentés. Le climat méditerranéen semble inspirer la créatrice : « She is sanguine of being able to paint there »[4]. Mais Ruskin impose ses goûts en matière de sites touristiques, lors du voyage que Siddal effectue sur le continent (voir document annexe II.A) : « the whole coast of Genoa, with its blue sea, hills, and white houses, looks to me like a bunch of blue ribando dipped in mud and then splashed all over with lime »[5]. En fait, ces injonctions dissimulent une crainte et une volonté d'intrusion motivées par les problèmes de santé de la créatrice : « you must get up among the Alps, it will brace you and revive you; and *there* the colour is insuperable »[6]. Siddal n'adhérera jamais à la théorie ruskinienne de la représentation de la nature.

---

[1] Hunt, *Pre-Raphaelitism*, vol.1, p.237.
[2] C'est l'objet de l'étude que j'ai menée pour l'ouvrage complémentaire au colloque « Pre-Raphaelite Sisters: Making Art » (12-13 décembre 2019) dans le cadre de l'exposition éponyme de la National Portrait Gallery. Voir Laure Nermel, « 'Direct and serious and heartfelt': Truth-to-Nature in Elizabeth Siddal's Creative Agency », *Pre-Raphaelite Sisters: Art, Poetry and Female Agency in Victorian Britain*, pp.271-298.
[3] Christopher Newall et Allen Staley, éds., *Pre-Raphaelite Vision: Truth-to-Nature*, Londres, Tate Publishing, 2004, p.12.
[4] Ruskin, *Sublime and Instruc*tive, lettre à Ellen Heaton, 30.12.1855.
[5] ---, *Works*, vol.36, lettre à Siddal, 27.1.1856.
[6] *Ibid.*, lettre à Siddal, 6.4.1856.

Exécuté pendant son séjour à Hastings, *Lovers Listening to Music* (P.11 – figs.A.7.1,2 ; P.12 11 – figs.A.7.3) a pu être inspiré par « The Lover's Seat », un endroit très prisé des couples, situé sous une falaise dans la vallée de Fairlight. Hastings est l'endroit où la créatrice voit la mer pour la première fois en 1852. Dans une lettre de juillet 1855, Rossetti mentionne précisément le site à sa mère : « on the East Hill where there is something which looks off like a ruin (…) a blocked up door of some kind ». Il évoque un dessin qui semble correspondre à *Lovers Listening to Music* : « a very dark gipsy looking little girl of about thirteen (…) with a very fine baby sister (…) I made a sketch of them and Lizzy had the girl home and drew her »[1]. Comme ses confrères préraphaélites, Siddal privilégie des sites locaux, aisément accessibles en train depuis Londres, où elle a des relations chez qui loger : *Landscape (View of Oxford?)* est probablement une vue dessinée depuis la fenêtre de la maison de Henry Acland, son médecin. Néanmoins, les paysages dépeints par Siddal ne sont jamais des reconstitutions exactes de lieux précis, s'attachant au détail et à la représentation de chaque élément végétal ou minéral, mais des évocations lointaines d'endroits qu'elle a vus ou imaginés.

Le cadre naturel sert plutôt à exprimer des émotions de manière allégorique. Tout en convoquant un ailleurs, il stimule la contemplation et la méditation. C'est pourquoi le personnage de *St Agnes' Eve* (P.24 – fig.A.12.1) se tourne en direction des montagnes enneigées, conformément aux vers du poème de Tennyson : « The snows (…) sparkling to the moon ». La veille de la saint Agnes ayant lieu le 21 janvier, on croyait que ce jour était propice aux jeunes filles pour apercevoir leur futur époux en rêve. De plus, le paysage est le théâtre d'une communion avec les éléments, comme dans les deux versions de *Madonna and Child* (P.44 – fig.A.17.10 ; P.45 – fig.A.17.11), où le Christ tend le bras vers les branchages de vigne grimpante. Placé à droite de la composition, cette plante dont la forme rappelle ici la croix prend toute sa signification au sein d'un sujet biblique, puisque Jésus affirme être « la vraie vigne » dans l'Évangile selon Saint Jean. Emblème d'innocence et de chasteté associé à la figure de la Vierge, le motif du lys revient fréquemment sous la plume de Siddal. Dans le poème « Life and night » (voir p.506), il participe à la construction d'un décor onirique : « Do tall white angels / gaze and wend along / the banks where lillies bend ». En ce sens, l'environnement naturel constitue un refuge protecteur et rassurant. Mais, dans « Now Christ » (p.511), dont l'action de la première strophe se déroule sur un bateau, l'allitération de la consonne liquide, ainsi que la répétition de certains termes, permettent de recréer la sensation du ressac des vagues : « Sailing

[1] Fredeman, *Formative Years*, 1.7.1855.

on the sea, / Ten thousand soul**l**s are sai**l**ing there / But they be**l**ong to Thee. / If he is **l**ost then a**ll** is **l**ost/ and a**ll** is dead to me ».

Mais la sensibilité gothique de Siddal l'amène à percevoir certains éléments – végétaux, aquatiques, météorologiques – comme dangereux et destructeurs. Siddal semble éprouver une certaine fascination pour la mer, qu'elle voit pour la première fois en 1854 à Hastings. L'océan est systématiquement associé à l'issue tragique des légendes qui ont influencé la créatrice : un naufrage (*The Ladies Lament*, P.15 – fig.A.9.1) ou un suicide par la noyade (*The Maid of Lochroyan*, P.17 – fig.A.9.3). La créatrice procède à une association d'ordre physiologique entre les éléments naturels et la violence de la passion amoureuse. La détresse d'Annie of Lochroyan est dépeinte sur fond de paysage maritime hostile (eau, rochers), tandis que Sister Helen la sorcière est en communion avec le feu afin d'assouvir sa soif de vengeance (P.5 – fig.A.3.2). Par conséquent, Siddal déforme la traditionnelle thématique de l'union entre les émotions et le spectacle de la nature pour montrer que tout ceci n'est qu'un leurre. Dans « A longing year » (p.508), le printemps n'apporte pas la promesse du renouveau et de la vie, puisque la narratrice se remémore la perte de son amant décédé au mois de mai, il y a un an. Puis, l'été devient le symbole de la souffrance de l'héroïne. Les feuilles des arbres sont comparées à des larmes (« if I could weep / Tears to blot out the summer's leaves »), une image mélancolique intensifiée par le flot continu de la rivière aux vers 19-20. Dans « Ope not thy lips » (p.511), la représentation de l'été exprime l'amertume provoquée par la déception amoureuse : « among the golden summer leaves / to mock the gay sunshine ». Enfin, la « vague estivale » mentionnée au vers 10 de « True Love » (p.513) annonce le départ de la narratrice vers l'au-delà. Le changement des saisons de ce même poème, de l'été à l'automne, évoque le passage inéluctable du temps.

Siddal se sert de la symbolique horticole en vogue à l'époque victorienne, mais elle l'associe à des coutumes funéraires. La présence de rameaux au-dessus du lit de *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1), ainsi que celle d'un bouquet dans un vase, évoque les rites pratiqués par Margaret, qui semble bien instruite dans l'usage ésotérique des plantes. Le bouleau était effectivement un arbre sacré dont les celtes se servaient afin de dissiper les énergies négatives. En ce qui concerne la locutrice de « O mother » (p.510), elle possède des connaissances selon lesquelles chaque plante correspond à la formule d'un sort qui lui assurera l'assurance d'un repos éternel. La nature est donc un lieu adéquat pour accueillir la décomposition du cadavre, qui finira par fusionner avec les végétaux.

Fréquemment comparé à *The Haunted Wood*, « Silent wood » (p.512) reconstitue l'atmosphère d'un univers sylvestre et fantasmagorique[1]. La forêt est pour Siddal un milieu liminaire, à la frontière entre rêve et cauchemar, pouvant donner lieu à des transformations extra-ordinaires. Le cadre de « Silent wood » est celui d'une nature animée par des éléments possédant leur propre pouvoir. L'adjectif du titre « Silent wood » contredit la description livrée par la narratrice, qui trouve en cette forêt une interlocutrice à l'écoute. Elle communique avec elle (« I will ask thee »), elle comprend son langage (« For all the voices from the trees »), si bien qu'elle se sent accompagnée et habitée par une présence mystérieuse (« I sit in thy shadow but not alone »). Le bois ne lui procure pas pour autant du réconfort. La pénombre (« darkest shadow », « gloom ») et l'immobilité (« frozen ») font revenir à elle des souvenirs douloureux. Visiblement, c'est un lieu qu'elle a parcouru en compagnie d'un être cher, comme le montre l'imprécation de la dernière strophe.

B/ <u>Éclairer l'œuvre : sens, directions et valeurs</u>

Elizabeth Siddal fait carrière à une époque où aller au musée, fréquenter une exposition ou, à défaut, lire son compte rendu dans la presse, devient un loisir de plus en plus à la mode et s'intègre aux pratiques sociales et culturelles partagées par les membres des classes moyennes. Siddal et Rossetti se rendent aux Salons de la Royal Academy et à des expositions, comme celle de 1853 qui met à l'honneur la photographie. Les préraphaélites apprécient des musées comme le Louvre, ceux de Bruges, de Ghent et d'Anvers, où les toiles de Fra Angelico et de Memling font forte impression sur eux. Ils affectionnent ces œuvres pour la mise en image du récit, pour leur agencement s'éloignant des techniques traditionnelles de composition et pour leur sens du détail. William Michael Rossetti montre ainsi comment les chef-d'œuvres de la peinture flamande inspirent son frère pour la composition de *Ecce Ancilla Domini!* (P.102 – fig.C.2.2) et pour l'écriture d'un poème qu'il rédige suite à son voyage en Flandres : « I incline to trace the ideal descent from this pure physiognomy, of impeccable expression, from the early Flemish paintings, and notably from the works of Memling. Just at that period Dante Gabriel had carried out his tour in Flanders, and had written his sonnets in The Germ on Memling and Bruges »[2].

Au dix-neuvième siècle, c'est d'abord le titre de l'œuvre qui favorise sa compréhension globale. Ensuite, le texte qui accompagne le catalogue, ou sa critique écrite, fournissent au

[1] Comme le fait Serena Trowbridge dans Siddall, *My Ladys Soul, the Poems of Elizabeth Eleanor Siddall*, p.75.
[2] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, p.430.

spectateur un mode d'emploi pour élucider le sens de l'œuvre avec plus de précision. L'idée selon laquelle une composition picturale doit se décrypter, que tous les détails du tableau peuvent s'interpréter pour servir la cohérence de la narration, est si répandue qu'elle semble conditionner l'expérience esthétique : « I was struck with the fact that when these were in groups or in couples, they either, by way of comment, said nothing at all or said something simply about the subject of the picture – projected themselves into the story »[1]. Les sujets qui rencontrent le plus de succès sont des scènes morales et sentimentales de la vie quotidienne, auxquelles le public peut s'identifier. Il cherche à en extraire un message aisément compréhensible, au moyen d'indices dissimulés grâce à un certain nombre de procédés parfois rebattus, telle la présence d'une lettre ou d'un livre qui attisent la curiosité. Conformément à l'éthique victorienne, ces tableaux doivent être à la fois divertissants et instructifs. Du reste, les amateurs d'art sont très attachés aux notions de vraisemblance et d'harmonie. Pour qu'une composition soit compréhensible, il faut que le public puisse y croire.

En d'autres termes, c'est comme si la contemplation esthétique s'apparentait au déchiffrage d'un livre. Ce n'est donc pas un hasard si les critères de jugement appliqués au roman sont régulièrement invoqués pour rendre compte d'un tableau. C'est ce qu'avance l'autrice Emily Barrington (1841 – 1933) : tout peintre devrait prendre pour exemple George Eliot (1819 – 1880) afin de donner à son public les clefs de lecture de son œuvre[2]. Cependant, ce mode d'interprétation est de plus en plus critiqué dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, car le roman est jugé comme un genre un peu plus trivial, destiné à un public de masse. Selon John Ruskin, c'est le sentiment poétique qui permet de distinguer les peintres dotés de facultés supérieures : « men who sought, in scenes of perhaps less outward importance, 'noble grounds for noble emotions' ». Les plus talentueux sont ceux capables de rivaliser avec le poète, sans nécessairement avoir recours à une source écrite : « *poetical* painters, some of them taking for subjects events which had actually happened, and other themes from the poets; or, better still, becoming poets themselves in the entire sense, and inventing the story as they painted it ». Les préraphaélites incarnent cette nouvelle génération, qui fait preuve d'imagination et d'originalité : « Painting seems to me only just to be beginning (…) to take its proper position beside literature, and the pictures of the 'Awakening Conscience', 'Huguenot', and such others, to be the first fruits of this new effort »[3]. Le langage pictural des œuvres préraphaélites s'inspire

[1] Henry James, « The Picture Season in London », *The Galaxy*, 1877, 24.2, p.160.
[2] Emily Barrington « Is A Great School of Art Possible? », *The Nineteenth Century*, 1879, 5, p.120.
[3] Ruskin, *Works*, vol.5, pp.126-7.

de la littérature pour créer des compositions possédant une forte puissance évocatrice et véhiculant d'intenses émotions pour le spectateur. Elles peuvent se décoder à la manière d'un livre : chaque détail compte et recèle de significations sous-jacentes.

a. « Problem pictures » : le syndrome de l'incertitude

Dans son article consacré à John Collier (1850 – 1934), le journaliste Walter Herries Pollock avance une hypothèse à propos de l'origine de la locution « problem pictures », fréquemment employée pour qualifier les tableaux du peintre : « some critic heard somebody else (…) say words to this effect : 'That picture puzzles me, it's quite a problem', and was suddendly struck by the unhappy thought that 'problem-picture' would be something of a novel and effective phrase »[1]. Il n'est guère aisé de trouver dans la presse de l'époque une définition unanime de ce type de tableaux. Mais il apparaît clairement qu'il s'agit de sujets, le plus souvent tirés de la vie moderne, qui jouent sur l'ambiguïté et invitent à une multiplicité d'interprétations de la part du spectateur. En tant qu'héritier de l'esthétique préraphaélite, Collier s'inspire de sujets littéraires, et brosse des portraits d'héroïnes sensuelles aux cheveux blond vénitien. Il adopte un style quasi-photographique pour mettre en valeur le contour, les surfaces et les textures de ses compositions.

Dans son ouvrage *Problem Pictures*, Pamela Gerrish Nunn se sert de cette catégorie appliquée aux œuvres de la période victorienne pour analyser les rapports problématiques de genre au sein du système de production des beaux-arts : « given the fundamental challenge Victorian society faced in the 'woman question', any picture that involved women and men in its making or its content can be construed as a problematic picture »[2]. C'est pourquoi, si l'expression de « problem pictures » ne semble faire son apparition qu'à la fin du dix-neuvième siècle, je souhaiterais étendre la portée de ce concept, dans la mesure où cet abandon des indices nécessaires à la lisibilité d'une œuvre d'art est caractéristique de la production artistique siddalienne, qui requiert un effort de la part du spectateur. La créatrice peut alternativement proposer une scène facile à décrypter à travers une économie de moyen, ou brouiller toute tentative d'interprétation compréhensible.

[1] Walter Herries Pollock, « The Art of the Honourable John Collier », *The Art Annual*, 1914, p.17.
[2] Pamela Gerrish Nunn, *Problem Pictures: Women and Men in Victorian Painting*, Aldershot, Scolar Press, 1995, p.2.

The Woeful Victory (P.19 – figs.A.10.1,2 ; P.20 – fig.A.10.3) fait partie des rares compositions qui ne soient pas conditionnés par une référence préexistante. Si la douleur du chevalier est plus qu'évidente, la scène, en revanche, suggère la présence d'un avant et un après la fin du tournois, à réintégrer au sein du récit. De même, *The Passing of Arthur* (P.33 – fig.A.14.6) repose sur un effet de connivence avec un public averti, qui sait ce qui est arrivé au Roi et pourquoi il vogue vers Avalon. En se concentrant sur l'issue tragique de l'histoire, Siddal encourage le spectateur à combler les lacunes engendrées par le transfert du textuel au visuel, ou à formuler ses propres interprétations. Ni le chevalier ni Arthur ne sont complètement morts ; cette manière de figer l'action, de la laisser en suspens, est un procédé fréquent de la poétique siddalienne. On retrouve d'ailleurs cet effet d'arrêt sur image dans la série des *Jephthah's Daughter* (P.37 à 38) : le meurtre d'une innocente est délibérément passé sous silence, le spectateur peut soit l'anticiper, soit espérer une issue moins terrible à l'histoire. Notons que le seul baiser que Siddal met en scène dans sa production picturale est celui d'une condamnation (P.37 – fig.A.16.4). En choisissant avec soin le moment représenté, elle en intensifie la dimension dramatique. C'est souvent une scène de confrontation entre deux personnages : avec *Lady Clare* (P.35 à 36), c'est le point culminant de l'intrigue, la révélation du secret et la prise de conscience du personnage éponyme, tandis que *The Macbeths* (P.7 – fig.A.4) suit le passage le plus sanglant de la pièce.

En outre, il arrive que l'indétermination de l'action produise une sensation de malaise, d'étrangeté. Par exemple, l'aquarelle de *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1) contient de nombreux éléments de composition qui contribuent à obscurcir sa signification. Le lit défait nous amène à nous interroger sur la véritable nature de la relation entre les deux protagonistes. Il est peu probable que ce détail soit révélateur de la présence d'un autre homme, puisque Saunders interdit à Margaret d'aimer qui que ce soit pour reposer en paix. L'enchevêtrement des draps serait donc la trace visible de leur étreinte. Toutefois, l'irruption du fantôme dans la chambre de l'héroïne traduit l'invasion d'un lieu privé, intime. Siddal accentue ce qui est sous-entendu dans la ballade, à savoir que Margaret refuse d'avoir un rapport sexuel : « 'A bed, a bed,' Clerk Saunders said, / 'A bed for you and me!' – / 'Fye na, fye na,' said may Margaret ». Burne-Jones, qui a certainement vu cette œuvre dans l'atelier de Blackfriars partagé par Siddal et Rossetti, interrogera lui aussi la notion de consentement au sein du couple, ainsi que l'indique la réticence de l'héroïne face à l'assaut du spectre (P.101 – fig.C.1.15).

Comme pour *Clerk Saunders*, le cadre de *The Lady of Shalott* (P.8) est prosaïque, en écho aux « four gray walls » de Tennyson. Mais la présence du miroir implique une idée de distorsion de la réalité. Celui-ci est d'ailleurs convexe, et l'image de Lancelot qui y jaillit comme par

magie est allongée et comprimée. Même si Jan Van Eyck (v.1390 – 1441) n'est pas mentionné dans la liste des Immortels et s'il n'est fait mention de lui rétrospectivement, l'influence des *Époux Arnolfini* sur la Confrérie préraphaélite est manifeste : « the unnafected work I saw in Francia (…) also the newly acquired Van Eyck (then in its dignified ebony frame), became dear to me, as examples of painting most profitable for youthful emulation »[1]. Accroché aux murs de la National Gallery, qui en avait fait l'acquisition en 1842, le portrait de Van Eyck suscite un regain d'intérêt pour la peinture flamande. La conservatrice Alison Smith démontre que le motif du miroir, qui reflète deux autres personnages entrant dans la pièce, a inspiré plusieurs compositions réalisées par les artistes du cercle préraphaélite[2].

Son emplacement sur le côté gauche de *The Lady of Shalott* (P.8 – fig.A.5.1) permet plutôt d'attirer notre attention sur le personnage principal. La Dame est interrompue dans son activité, mais son regard déterminé, tourné vers l'extérieur et son air serein montrent qu'elle seule est maîtresse de son destin. Le miroir est un moyen d'accès à la connaissance de soi. Il peut être interprété comme un symbole de tentation, mais nullement comme un signe de vanité, le reflet de la Dame n'apparaissant pas dans une pose lascive. Comme pour nombre des héroïnes siddaliennes, qui ne sont ni victimes, ni coupables, la Dame n'est pas punie pour avoir cédé à son désir.

La dimension introspective de la poétique siddalienne pousse la créatrice à explorer un thème qui lui est cher : celui de l'immatériel. Plus encore que ses confrères préraphaélites, elle adopte une poétique s'éloignant de la représentation de la réalité. Les conventions traditionnelles de la mimesis sont contournées par la créatrice pour produire des mondes merveilleux ou inquiétants, qui perturbent les a-priori du spectateur-lecteur. Ces choix lui posent un certain nombre de défis sur le plan technique, pour dépeindre ce qui relève de l'imaginaire. Grâce à des figures de style ainsi qu'à son emploi de la ligne et de la couleur, Siddal cherche à fixer l'éphémère dans ses compositions sur papier. Pour ce faire, elle puise les origines de ces effets de surnaturel dans un métissage d'influences. Elle les aborde par une approche quasiment ésotérique de la religion et au détour de croyances païennes. La poétique siddalienne se démarque par une dimension particulièrement macabre : elle est empreinte d'une fascination pour le mystère, pouvant se manifester dans la figuration de la déformité, voire de la monstruosité.

---

[1] Hunt, *Pre-Raphaelitism*, vol.1, p.54.
[2] Alison Smith, « The Pre-Raphaelites and the Arnolfini Portrait: A New Visual World », *Reflections: Van Eyck and the Pre-Raphaelites*, Londres, National Portrait Gallery, 2017, pp.30-56.

L'époque victorienne voit émerger la vogue du spiritisme : Rossetti multiplia les tentatives pour entrer en contact avec l'esprit de Siddal (voir p.48) et que la reine Victoria elle-même disait avoir un lien privilégié avec Albert après sa mort. C'est dans les années 1850, à partir des États-Unis, que le spiritisme se développe en Grande-Bretagne, attirant un nombre croissant d'adeptes provenant de la classe bourgeoise, notamment des femmes qui se constituent en associations. Les frères Rossetti, et peut-être Siddal, assistent d'ailleurs à plusieurs séances chez les Howitt, au moment où l'aînée de la famille, Anna Mary, met brutalement fin à sa carrière pour des raisons de santé : « Have you heard of the Howitts? I have seen them (…) and fear that Miss H. is anything but well. *Spiritualism* has been in the ascendant at the Hermitage, & this to a degree which you could not conceive possible without witnessing it »[1].

Dans sa poésie, Siddal s'interroge sur la possibilité d'une vie éternelle grâce la communication des morts entre eux : « How is it in the unknown / land do the dead wander / hand in hand » (« Life and night », p.506). La traversée du monde des esprits constitue une autre épreuve qui s'impose au couple avant les retrouvailles, mais cette séparation n'est que temporaire : « But true love seek me in the throng / of spirits floating past » (« O grieve not », p.505). La narratrice n'a qu'une hâte : elle ne souhaite plus appartenir au monde des vivants, car sa vie est devenue un fardeau et qu'elle n'a plus de sens sans son bien-aimé. Pourtant, il arrive que le contact avec une présence fantomatique soit inquiétant. Dans ce cas, Siddal a souvent recours au terme « shadow ». La narratrice de « A longing year » (p.508) se trouve dans un état second, entre la vie et la mort. Elle est confrontée à une apparition pour le moins déconcertante, dont la dépouille semble décapitée : « A shadow falls among the green grass / and lingers at my feet, / A new face lies between my hands (…) So far and so strange it seems. ». L'œuvre siddalienne donne fréquemment à voir le retour du fantôme, ce que le personnage féminin appréhende comme une expérience traumatique : en ce qui concerne *Clerk Saunders* (P.2 à 3), la présence du spectre dans la chambre de May Margaret peut se lire comme une véritable intrusion (contrairement au texte-source, il ne reste pas derrière la fenêtre). La créatrice procède donc à une défamiliarisation de sa production poétique et picturale en donnant corps à l'angoisse et au surnaturel.

Enfin, n'oublions pas l'importance des formes populaires de la littérature que sont les contes fantastiques et les « penny dreadful ». Imprimés sous forme de feuilleton illustré sur du papier bon marché, les « penny dreadful » s'inspiraient de faits divers macabres, ou réadaptaient

[1] Fredeman, *Formative Years*, lettre à Allingham, 18.12.1856.

des classiques de la fiction gothique comme *The Castle of Otranto* d'Horace Walpole (1764) et *The Monk* de Matthew Gregory Lewis (1796). La sensibilité gothique est un concept approprié pour examiner l'œuvre siddalienne, puisque le genre du « gothic horror » repose sur le pouvoir de l'imagination, les forces occultes, l'apparition de créatures fantasmagoriques (spectres, sorcières, vampires) et un décor médiévalisant. Ces ingrédients, que l'on retrouve dans les dessins et dans les aquarelles, ne semblent guère du goût de John Ruskin : « You are a very good girl to say you will break off these disagreeable ghostly connections of yours ». En effet, le mécène de la créatrice préfèrerait qu'elle se concentre sur la copie sur le motif des éléments naturels : « you will see rocks too and heather »[1].

Tout comme Ruskin, les critiques britanniques et américains de l'exposition préraphaélite de 1857 sont décontenancés par cet engouement pour les sujets macabres comme ceux privilégiés par Siddal. Si l'autoportrait de la créatrice est admiré pour son réalisme et sa justesse, *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1) provoque incompréhension et sarcasmes (p.115). Siddal choisit le moment précédant le lever du soleil lorsque les revenants peuvent encore faire leur apparition : « I wot, an hour before the day. 'Are ye sleeping Margaret?' he says (…) Give me my faith and troth again ». Le sablier placé sur l'étagère suggère l'urgence de la situation : il ne reste plus beaucoup de temps avant que le fantôme ne retourne dans l'au-delà. Saunders est en train de passer à travers le mur de la chambre. Comme le montre le dessin à la plume de la collection Lanigan (P.3 – fig.A.2.2), il se fond dans le décor. L'aquarelle (P.2 –fig.A.2.1), elle, figure la plaie béante de la blessure que Saunders a reçue en plein cœur, se détachant de son manteau vert. Siddal condense plusieurs péripéties du texte dans cette image, tout en modifiant certains éléments. Au lieu de demander à Saunders de lui administrer le baiser fatal, Margaret tient le rameau entre ses lèvres, afin de conjurer le sort et d'accélérer le départ du revenant. Dans la version de Scott, Margaret désire suivre Saunders dans l'autre monde, mais l'héroïne siddalienne, avec ses yeux enfoncés dans ses orbites, ses cernes marquées et sa peau pâle, a déjà un aspect cadavérique.

Les créatures fantomatiques peuplent ainsi l'univers siddalien. Ces apparitions évoquent, selon le mythe du doppelgänger, un double maléfique, une folie naissante ou un présage de mort. Le fantôme de *Woman and a Spectre* (P.14 – fig.A.8.2) jaillit directement de la figure féminine à terre, endormie ou décédée : l'originale et la copie ne font plus qu'une, la dislocation se situant entre la poitrine et l'abdomen, à l'instar d'une mante religieuse qui vient d'achever sa mue. Le monstre offre au spectateur un miroir déformé de la femme inanimée : il pourrait

[1] Ruskin, *Works*, vol.36, lettre à Siddal de mai 1855, p.207.

être alternativement son avatar ou l'incarnation du cauchemar qui assaille l'endormie. Il ne porte ni robe ni bijoux, son faciès se tord dans un masque d'expression grotesque, les yeux écarquillés et la bouche difforme. Sa chevelure en bataille et la tête dans les mains indiquent un état proche de la démence. Enfin, dans *The Haunted Wood* (P.13 – fig.A.8.1), la posture évocatrice de la jeune fille vêtue de bleu traduit la terreur et la stupéfaction : elle se détourne de l'ombre grisâtre qui se faufile parmi les arbres de la forêt. Cette dernière paraît d'autant plus sinistre qu'elle lève les bras, comme pour subjuguer son adversaire. Les arbres, dont la canopée surplombe les personnages, accentuent la dimension oppressante de la scène.

Ce goût pour l'étrange se perçoit dans la pratique écrite de la créatrice. La réminiscence placée en exergue de « A longing year » (p.508) donne rapidement lieu à une évocation cauchemardesque et mouvante, due à la confusion mentale ressentie par la narratrice : « Dim phantoms of an unknown ill / Float through my tired brain; / The unformed visions of my life / Pass by in ghostly train ». Dans « Many a mile » (p.509), la focalisation sur les sensations donne lieu à une vision d'horreur qui provoque la répulsion : « I felt the winds strike chill and cold / and vapours rise from the red brown mould ». « O mother » (p.510) met en scène un incident contre nature, celui de la mort d'une jeune femme tourmentée : elle souhaite confier son enfant à sa mère et se faire enterrer vivante par elle. Les obsèques auront lieu dans l'obscurité, à cette heure entre chien et loup propice aux forces occultes : « when the sun has set (…) carry me through the dim twilight ». L'expression « wash my pale pale hands » implique que la locutrice est coupable d'un péché dont le lecteur trouve la source au vers 27 (« Tell him I died of my great love »), même s'il doit rester secret (v.16). Plus singulière est la consigne d'attacher les pieds de la dépouille ; ce serait un moyen d'empêcher l'esprit de vagabonder entre la vie et la mort (v.20) ou, selon une tradition païenne, une manière de le laisser flâner où bon lui semble, si les liens sont lâches.

Le sortilège doit se poursuivre après l'enterrement : « find three berries red / and pluck them from the stalk, / and burn them at the first cockrow ». Le chiffre trois n'est pas anodin, son occurrence dans les mythes bibliques et les contes de fées est suffisamment évocatrice pour rappeler son caractère magique. Le feu a ici une faculté purificatrice. Les baies peuvent être celles du sorbier, ou du houx, qu'on pensait efficace pour se protéger contre les mauvais esprits[1]. La baguette de saule possède des propriétés similaires, mais elle symbolise aussi les amours perdues, qui pourraient faire allusion au « Robert » du vers 23. Pour que l'incantation

[1] James George Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (1890), Londres, Macmillan, 1911, p.620.

fonctionne, il faut briser la brindille en deux parts égales (v.21-2). Dans *Clerk Saunders*, la baguette de cristal d'origine dont se sert Margaret pour délivrer Saunders de son emprise s'est transformée en branche de bouleau, faisant ainsi écho au culte funéraire de la fin de l'histoire : « But plait a wand o' bonny kirk, / And lay it on my breast ». Constance Hassett montre que si l'étude des croyances populaires devient au dix-neuvième siècle une discipline à part entière, ces étranges traditions sont le fruit de la créatrice elle-même et de l'hybridité inhérente à sa poétique :

> while it is tempting to accept these directives as denotative of the traditional beliefs that are expounded by antiquarians like Walter Scott, they are, in part, Siddal's own invention. Not only do they work brilliantly to create the atmosphere of lykewake superstition and fear, their unfamiliarity is consistent with the lost origin or culturally forgotten 'meaning' of many ballad details. (…) As any *Minstrelsy* reader knows, ballad signifiers are often cannily unfamiliar. And yet few actually remember, if indeed many ever knew, that the plaited birch wands stipulated by Clerk Saunders were once placed on newly sodded graves (metonymically, on the breast) to 'protect the turf from injury' by animals grazing the church yard[1].

b. Les tourments de l'âme

Tous les poèmes de Siddal s'appliquent à mettre des mots sur des états intérieurs et des émotions intenses, qui peuvent être difficiles à traduire : mélancolie, souffrance, aliénation, culpabilité. L'amour impossible revient de manière récurrente dans de nombreux poèmes. Il peut s'incarner dans l'opposition entre désir charnel (« passion from my blood ») et idéal (« dream of love »). Avec « O god forgive » donc (p.505), l'accent est mis sur les réactions procurées par la passion, si intenses qu'elles sont capables d'altérer le passage des saisons, notamment les effets de l'hiver. Le sentiment amoureux est personnifié, il est associé au champ lexical d'une chaleur bienfaitrice : « Love floated on the mists of morn / and rested on the sunset rays / He calmed the thunder of the storm ». La métaphore filée des changements climatiques est une manière subtile de rendre compte de la jouissance et de la souffrance provoquées par la passion amoureuse : « My pulses quivered to the tune / The cold blasts of winter blew / upon me like sweet airs of June ». Certaines expressions trouvent leur écho dans « Nuptial Sleep » de Rossetti, comme lorsque l'écrivain compare les battements du cœur des deux amants s'embrassant aux coups de tonnerre de l'orage : « From sparkling eaves when all the storms has fled / So singly flagged the pulses of each heart ». Mais le ton candide du poème de Siddal est rapidement écarté pour laisser place à une impression plus amère, annoncé dès la première

[1] Constance Hassett, « Elizabeth Siddal's Poetry: A Problem and Some Suggestions », *Victorian Poetry*, 1997, 35.4, p.453.

strophe. La narratrice n'hésite pas à se discréditer (« my foolish heart ») en se remémorant sa désillusion lorsqu'elle s'est aperçue de la futilité de son adulation pour son amant : « dragged my idol from its place / and shattered all its shrine ». En dépit des épreuves qu'elles traversent, les héroïnes siddaliennes accèdent, grâce à l'amour, à une forme de connaissance d'elles-mêmes.

La période victorienne est marquée par l'émergence d'un idéal auquel les jeunes filles bourgeoises aspirent : le mariage d'amour, promesse de réussite sociale et de bonheur. Le choix du compagnon est de plus en plus souvent envisagé comme relevant du libre-arbitre. Au dix-neuvième siècle, se développe l'idée que le sentiment amoureux naissant pendant la période des fiançailles est nécessaire au bon fonctionnement d'une union réussie. À ce titre, la relation de Victoria avec le Prince Albert, qui eurent neuf enfants, fournit un véritable modèle de la vie de famille. Cette conception du mariage se développe notamment grâce à la culture visuelle et littéraire, imprégnée par les traditions du passé. Des couples tragiques comme Dante et Béatrice, Lancelot et Guenièvre ou encore Romeo et Juliette qui nourrissent l'imaginaire des jeunes filles de la classe moyenne, trouvent la rédemption dans leur passion réciproque. Le lien que les préraphaélites tissent avec ces modèles et collaboratrices peut s'apparenter au mythe de Pygmalion, que Burne-Jones met d'ailleurs en scène dans un cycle qui l'occupe de 1868 à 1878. Dans le mythe d'origine, le sculpteur, dégoûté par le mariage, cisèle la femme parfaite, si bien qu'il s'éprend de la statue qui deviendra vivante grâce à Vénus.

Mais l'écriture siddalienne met en scène l'éloignement physique et psychique, qui peut conduire à la confection d'un jeu de temporalités, dans un va-et-vient entre passé et présent, souvenir et émotion. C'est la trame de « A longing year » (p.508), dont l'incipit exprime la distance qui va s'installer, malgré le délai qui s'est écoulé entre la mort de l'être aimé et le moment où la narratrice prend la parole : « It is not now a longing year / That parts us, not a day (…) who can take their first dear love / and kiss him the old way? ». Chaque heure passe, chaque minute s'écoule avec lenteur et représente une souffrance. La méditation sur le temps qui passe est le thème principal de cette strophe, articulée autour du contraste entre l'instant présent et la durée. L'enchevêtrement des pronoms (« us », « me », « their », « him »), exécuté au moyen d'un parallélisme entre l'usage du pluriel et celui du singulier, nous empêche d'identifier clairement le destinataire du message : s'agit-il du Christ, d'un être cher, ou du lecteur ? Quant à la narratrice de « True Love » (p.513), elle s'adresse directement à son amant, et ce, dès le premier vers de la ballade. Le registre laudatif des pronoms archaïques « thou », « thee » et « thy » reflète le lien intime qui l'unit à Earl Richard. De plus, cet usage confère au récit un caractère solennel, comme en témoigne l'inversion emphatique « shall they find me ».

Les relations sentimentales revêtent un aspect plus brutal dans « Ope not thy lips » (p.511). En effet, l'attraction et l'admiration initiales se sont muées en aversion (v.15). La narratrice émet une accusation virulente à l'encontre de son amant, constamment associé à des termes dépréciatifs : « foolish », « false ». Il est comparé à une plante vénéneuse dont la graine se serait implantée pour contaminer sa compagne : « thou art like the poisonous tree / that stole my life away ». Le poème abonde en formules négatives, qui donnent à la narratrice le courage nécessaire pour couper court à toute forme de communication : « Nor turn to me or pray ». Elle interdit à l'homme de poser son regard sur elle (« Nor gaze into my face »), et même d'établir un contact physique (« Nor wild thine hands entwine »). À l'inverse, « Thy strong arms » (p.513) propose une autre interprétation de l'étiolement des sentiments. Il met en scène une étreinte mortifère, qui porte le fardeau du passé. L'épuisement de la narratrice est tel qu'il lui est impossible de ressentir les émotions auparavant éprouvées (v.9-10). Cependant, elle implore son compagnon de continuer à lui procurer les caresses qui l'exaltaient tant autrefois : c'est même ce geste qui lui permettra de reposer en paix. En ce sens, les représentations des relations homme-femme se situent à la croisée entre Eros (l'amour, le sexe, la sensualité) et Thanatos (l'agonie, le cadavre).

Dans cette optique, il est possible que la mort, accueillie à bras ouverts, apparaisse comme une délivrance aux maux terrestres. Dans « Life and night » (p.506), l'assimilation de la vie à un chemin à un sentier escarpé et rocailleux fait écho au voyage du pèlerin dans la Bible (v.5-6). La prière commémorative adressée à Dieu (v.26,51) rappelle la parole des Évangiles : « Jésus, souviens-toi de moi quand tu viendras en ton Royaume » (Luc 23.42). La poésie semble particulièrement appropriée pour exprimer l'idée d'une quête dévotionnelle, s'apparentant ainsi à une prière ou à un hymne. On retrouve cette pratique chez les écrivaines du cercle préraphaélite, telles Elizabeth Barrett-Browning (« The Seraphim ») et Christina Rossetti (« A Better Ressurection »). Ce type de littérature a pour but de renouer avec une forme de spiritualité, au moment où les croyances religieuses sont ébranlées par les bouleversements scientifiques, économiques et sociaux de l'époque. En peinture comme en photographie, le dernier portrait acquiert la fonction d'une relique et assure la continuité entre profane et sacré, corps et âme. C'est ainsi que les victoriens s'efforcent d'apprivoiser la mort : elle est omniprésente (l'espérance de vie moyenne ne dépasse guère les quarante ans, en dépit des

progrès de la médecine pour traiter maladies et épidémies), individualisée et ritualisée (cadavre préparé puis maquillé, funérailles, deuil qui s'étend sur plusieurs mois) [1].

« Life and night » (p.506) s'inscrit dans cette tradition du monologue pieux. Elizabeth Siddal formule une réflexion méditative causée par une fin visiblement proche. Le poème est structuré par une série de questions qui indiquent le souhait de quitter rapidement le monde des vivants, d'une part, et exprime les interrogations sur l'existence d'un paradis céleste de l'autre. Les deux premières strophes, avec leur rythme irrégulier, leurs enjambements et l'allitération successive en « r » (v.8) témoignent d'un sentiment de confusion et de détresse psychologique. L'autre trope fondamentale du texte est le refus de tomber dans l'oubli. La narratrice interpelle Dieu pour qu'il préserve sa mémoire, elle cherche auprès de lui le réconfort et la certitude de ne pas voir son âme errer sans but dans les limbes. Le recours à l'imagerie biblique a pour but d'alléger la souffrance des maux du personnage féminin : « And he came ready to bear / The cross I had carried for many a year » (« Many a mile », p.509). « O god forgive » (p.505) s'achève sur une note plus positive, en exprimant la capacité de la religion à la prémunir contre les dangers de l'amour.

c. Les personnages, au cœur de l'action

La poétique siddalienne repose essentiellement sur le traitement de la forme humaine, en une période où le corps fait l'objet de nouvelles considérations, artistiques comme scientifiques. Les figures des tableaux préraphaélites transgressent les conventions esthétiques, mais la façon dont les membres de la Confrérie dépeignent le corps humain va plus loin encore, dans la mesure où elle provoque des réactions très fortes chez le spectateur. En effet, ce type de représentation suscite le scandale, et même le dégoût :

> There was universally noted in the earlier works of the Pre-Raphaelites, a kind of contempt for all pre-established ideas of beauty. It even seemed as if, in their resolution to copy directly from Nature, they took pleasure in seeking out such forms as would be called ugly or mean. Thus, instead of giving us figures with those fine conventional heads and regular oval faces and gracefully formed hands (…) they appeared to take delight in figures with heads phrenologically clumsy, faces strongly marked and irregular, and very pronounced hands and knuckles[2].

Nous avons vu que la réception critique des premières toiles exposées se traduit en termes sanitaires et sociologiques (p.80). Le public victorien était plutôt habitué à déchiffrer un panel

[1] Andrew Hinde et Robert Woods, « Mortality in Victorian England: Models and Patterns », *The Journal of Interdisciplinary History*, 1987, 18.1, p.28.
[2] David Masson, « Pre-Raphaelitism in Art and Literature », *The British Quarterly Review*, 1852, 16, p.203.

de physionomies codifiées et standardisées, conformes à un canon robuste aux proportions harmonieuses. Les figures préraphaélites, elles, en faisant montre de leurs imperfections anatomiques, apparaissent émaciées et maladives. Ces images contribuent au projet destiné à individualiser les éléments de la composition, notamment grâce à la mise à l'emploi de méthodes sur l'expression du langage corporel, telles que celles préconisées par Charles Bell dans son traité *The Anatomy and Philosophy of Expression as Connected to the Fine Arts*[1]. De même, les personnages de l'univers siddalien dévient des idéaux de l'époque. Ils ne présentent pas un corps héroïque ou glorieux, aux proportions parfaites. La créatrice s'applique à retranscrire les émotions humaines dans l'expressivité des postures de ses figures.

En vertu de l'enseignement académique, il était d'usage de commencer par le dessin technique du squelette et des muscles. Puis, les étudiants esquissaient des copies de moulages, souvent en plâtre, de fragments du corps humain. L'étape suivante consistait à réaliser des études de statues antiques pour enfin se concentrer sur le dessin de modèle vivant en atelier. L'apprentissage plus traditionnel de Siddal pour l'anatomie ne survient que tard dans sa carrière, lors de son cursus à l'École d'Arts Appliqués de Sheffield. Afin de masquer son manque de maîtrise technique, Siddal a fréquemment recours à des robes amples qui drapent ses personnages, lui permettant de dissimuler leurs jambes. Leurs postures sont instables, elles semblent courir le risque de tomber à tout moment : c'est le cas de Macbeth (P.7 – fig.A.4) qui plie les genoux et se tourne vers son épouse, sans que son poids ne soit soutenu par un siège. De plus, la créatrice ne s'attarde pas à calculer les proportions, aussi le rameur de *Rowing Boat* (P.55 – fig.A.19.2) paraît-il très imposant par rapport à sa passagère. En outre, les enfants sont dessinés avec des têtes démesurément grandes. Pour *Lady Clare* (P.35 – fig.A.15.2 ; P.56 – fig.A.15.3), Siddal à recours à un enchevêtrement des corps qui forme une ligne sinueuse, perturbant la lisibilité de la composition. L'exagération des poses souligne la difficulté du choix à faire : Alice supplie sa fille, tandis que celle-ci la maintient à distance, sans la regarder, le visage fermé. Clare a déjà la main sur la porte : sa décision est prise. La même tension anime les dames de *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1). Siddal s'applique à reproduire les émotions suscitées par l'attente douloureuse et les espoirs brisés ; leurs effets se font sentir sur les corps mêmes des figures. La raideur du personnage qui se tient debout, à droite de la composition, marque l'expectative. Pour elle, il y a peut-être encore un espoir, si infime soit-il, de voir l'équipage de Sir Patrick Spens revenir : après tout, ne s'agit-il pas du meilleur matelot du

[1] Charles Bell, *The Anatomy and Philosophy of Expression as Connected to the Fine Arts*, (1806), Paris, BIUM, 2005. Hunt recommande la lecture de cet ouvrage à ses camarades dès 1848 (voir *Pre-Raphaelitism*, vol.1, p.100).

royaume ? Cette attitude contraste avec la position recroquevillée des trois autres femmes à ses côtés. L'une d'entre elles, lasse, s'appuie sur un rocher qui lui apporte de manière métaphorique le soutien nécessaire pour porter son fardeau, tandis que la mère au deuxième plan qui tente de consoler l'enfant dans ses bras est résignée : elle a la tête baissée et les yeux fermés.

Par ailleurs, Siddal traite du deuil avec beaucoup de pudeur dans sa pratique picturale, sans artifice, ni effet de pathos : aucune larme ne coule sur les joues de la dame de *Woeful Victory* (P.19 – figs.A.10.1,2 ; P.20 – figs.A.10.3). De même, le chagrin des reines pleureuses qui accompagnent Arthur est indiqué par une pose inclinée en avant, vers le corps du mourant. Une impression de rythme se dégage de l'esquisse de l'Université de Princeton (P.33 – fig.A.14.5), sur laquelle les trois femmes joignent leurs bras tendus en direction du roi. Avec attention et délicatesse, Morgane touche le front de son frère, comme si elle rassemblait son énergie pour le ranimer le temps du voyage vers l'Autre Monde. Sur le dessin photographié de l'Ashmolean (P.34 – fig.A.14.7), Viviane et la Reine de Northgalis unissent leurs forces cette dernière en posant leurs mains sur la poitrine et le bras du roi, dans une posture qui requiert davantage d'effort que sur les autres croquis.

Cette économie de moyens se révèle efficace pour représenter anges, fantômes et monstres : Clerk Saunders, dont le coude est coupé par le mur de la chambre de Margaret, se fond dans le décor (P.3 – figs.A.2.2,3,4). L'apparition de *Woman and a Spectre* (P.14 – fig.A.8.2) est suggérée au moyen de traits tremblotants à l'encre, tandis que celle de *Haunted Wood* (P.13 – fig.A.8.1) qui se dresse face à son double féminin est peinte dans des tons grisâtres. D'autres personnages sont caractérisés par leurs formes anguleuses, comme la religieuse de *St Agnes*, dont les bras étirés traduisent l'attente douloureuse (P.24 à 26). La rigidité des corps de la série *Jephthah's Daughter* (P.37 à 38) exprime la tension dramatique du récit. Dans l'esprit des critiques victoriens, ce langage pictural, inspiré des primitifs italiens et flamands, est l'antithèse de ce que devrait être le beau idéal : « Narrow indeed is the way they have chosen, because truly between the Giottoesque and the grotesque there is but a step; they dream of material beauty but they never get beyond the study of the skeleton »[1].

L'une des parties du corps que Siddal met le plus en valeur est la chevelure : celle de la dame qui se tient debout est d'un blond cuivré, qui ressort sur les teintes de vert du décor de *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1). Les personnages portent les cheveux très longs, légèrement ondulés, d'une teinte variant de l'orangé (*Lady Affixing a Pennant*, P.18 – fig.A.9.6) à l'auburn (*Clerk Saunders* ; P.2 – fig.A.2.1), en passant par le blond vénitien (*The Haunted*

[1] « The Royal Academy », *The Art Journal*, 1851, 13, p.153.

Wood, P.13 – fig.A.8.1). La chevelure est symbole de féminité et de transgression : dans la série des *Belle Dame sans Merci* (P.21 à 23) et sur *Study of Two Figures* (P.22 – fig.A.11.4), elle est le point de contact, très intime, du couple. Mais contrairement à ses confrères préraphaélites, Siddal ne s'embarrasse pas à dépeindre les détails des mèches et représente pas la chevelure comme le signe d'une sensualité exacerbée. Ses personnages sont coiffés d'une manière simple, avec la raie au milieu. L'effet de *The Lady of Shalott* (P.8) sur le spectateur est ainsi complètement différent lorsqu'il est traité par Siddal et par Hunt. Sur le dessin de la créatrice, la fée, avec ses cheveux lisses et rejetés en arrière, semble placide, mais déterminée. Le dessin de Hunt (P.94 – fig.C.1.3) la montre les cheveux épars, flottants en l'air, ce qui traduit avec exubérance son égarement.

Les héroïnes siddaliennes rejettent souvent la tête en arrière, dans une diversité des poses qui peuvent signifier alternativement l'extase ou la souffrance L'attitude de la demoiselle de Lochroyan traduit sa détresse psychologique (P.17 – fig.A.9.3). Bien des protagonistes ont des têtes vides, nous empêchant de lire une émotion : c'est le cas de la plupart des anges, notamment celui de *St Cecilia* (P.28 – figs.A.12.2,3), dont on ne voit pas non plus les traits sur plusieurs esquisses. Sainte Cécile entre dans une transe mystique, procurée par le jeu de l'orgue. Pour *Sister Helen* (P.5 – figs.A.3.2,3), la posture de la sorcière compense l'absence de visibilité des détails de son visage, qu'elle a baissé. En fait, Siddal s'attarde moins sur les détails de la physionomie humaine que sur la scénographie de la gestuelle. L'expression des personnages participe à la construction d'une féminité non traditionnelle. La période victorienne abonde en images de maternités heureuses et épanouies, qui font écho à l'idéal de domesticité prôné par la bourgeoisie. Or l'étude à la plume pour la Nativité (P.40 – fig.A.17.4) et le portrait présumé de Clara Siddall (P.10 – fig.A.6.3) avec son nourrisson ne font pas l'apologie du lien intime qui unit une mère à son enfant. Au contraire, ces personnages féminins ont l'air préoccupé, voire absent ou désintéressé[1]. De fait, la créatrice procède à une défamiliarisation de ces scènes d'intérieur, en y introduisant du mystère.

Les esquisses montrent le quotidien, mais aussi l'individualité et la vulnérabilité, à travers l'expression de la violence du récit. Dans son rejet du beau idéal, le langage corporel de

[1] On peut rapprocher ces images du tableau *Le Berceau* de Berthe Morisot (1872), qui représente la sœur de l'artiste surveillant sa fille Blanche. Cette œuvre continue d'être interprétée comme une transcription du « sentiment d'intimité et d'amour protecteur », comme c'est le cas sur le site du Musée d'Orsay, alors que l'expression d'Edma Morisot indique une forme de lassitude. Voir https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-berceau-1132, consulté le 10.3.2022.

la poétique siddalienne fait montre du bizarre, du déséquilibre. C'est aussi une manière de révéler l'identité de ses personnages ainsi que leur combat intérieur. Aussi la créatrice s'inspire-t-elle du poème de Tennyson, et non de celui de Keats, pour mettre en scène *St Agnes' Eve* (P.24 à 26) : ce n'est pas la belle Madeline qui s'offre à nos yeux, mais la religieuse figée dans un moment de dévotion. La même impression d'instantanéité se dégage de *The Lady of Shalott* (P.8) : la Dame est surprise dans la routine de son activité quotidienne, mais son visage est calme, comme si le sort qui allait s'abattre sur elle lui importait peu. Par conséquent, Siddal réadapte le texte-source pour en proposer une autre lecture en se concentrant sur le moment précédant l'issue malheureuse de l'action, voire son événement le plus sinistre. Elle met ainsi en scène des héroïnes capables de résister malgré la fatigue, l'ennui et la souffrance.

Le même procédé est appliqué dans les poèmes. Néanmoins, les effets des émotions sur le corps ne sont pas exempts de sensualité. À l'instar de ses confrères préraphaélites, elle adopte la poétique du blason, tellement en vogue à la Renaissance. Ce court poème a pour but de mettre en valeur une partie du corps de l'être aimé. C'est le cas de « To touch the glove » (p.513), qui se focalise d'abord sur les mains. Mais cette sensation tactile devient impalpable, puisque le personnage féminin est absente ou morte. Le narrateur ne peut que tenter de saisir l'ombre de sa bien-aimée : « To touch her shadow on the sunny grass (…) Filled all my life with trembling tears ». Chez Siddal, le blason est le site visible de la douleur des personnages, souvent frappés de paralysie. Elle procède à une décomposition du corps humain pour rendre compte de l'horreur de la situation, et de l'aliénation des personnages féminins. Dans « Ope not thy lips » (p.511), le visage de l'interlocuteur fait horreur à la narratrice : « Ope not thy lips (…) Nor turn to me thy face ». Le front, mais aussi les yeux de son ancien amant sont révélateurs de sa duplicité : « thy false brow », « thy false dark eyes ». Elle finit par se retrouver dans l'incapacité de s'exprimer, comme le montre la double négation « I neither sing nor pray », qui indique l'absence de bonheur suscitée par l'amour.

d. Cadrage et agencement scénique : motifs et leitmotivs siddaliens

La formation peu conventionnelle d'Elizabeth Siddal l'amène à réexaminer le système pictural et sa scénographie, au moyen d'innovations plastiques. Elle ne tient pas compte ou peu de ces règles, ce qui l'amène à concevoir sa pratique picturale avec une certaine liberté. Les artistes qui suivaient un enseignement académique fondaient en effet leur méthode de travail sur la copie d'après les toiles des maîtres de la Renaissance italienne. Ils apprenaient à organiser une composition harmonieuse autour du point de fuite unique, à hauteur d'œil, et de la ligne d'horizon. L'image est divisée en plusieurs plans : il est d'usage de placer les figures au

deuxième plan, tandis que les éléments du fond doivent apparaître plus petits pour accentuer la profondeur. Cette dernière est renforcée par les effets de gradation de lumière et des teintes, en passant progressivement des valeurs des plus aux moins foncées. La source de l'éclairage doit être placée en haut à gauche, son ombre portée en bas à droite. La composition en triangle est fréquemment employée pour y insérer le sujet principal. Le mécanisme du repoussoir cadre l'œuvre, en guidant le regard du spectateur vers l'arrière-plan au moyen d'objets situés aux bords de la scène.

Tandis que Siddal, elle, élabore sa composition de manière différente. *Lovers Listening to Music* (P.11 à 12) et *Pippa Passes* (P.1 – fig.A.1) sont conçus à partir du même principe, autour de la diagonale qui relie les plans entre eux. L'axe de *Lovers Listening to Music* part du coin droit en bas, saturé de motifs comme les arbres enserrés par la grille, avant de se heurter à la contre-forme créée par l'apparition des collines et de la mer au loin. La ligne de fuite de *Pippa Passes*, quant à elle, permet de rendre compte de la profondeur, grâce à la réduction d'échelle des arbustes plantés dans le jardin, derrière le muret. Celui-ci, qui délimite l'espace pictural, ainsi que les pavés de la rue, guident notre regard vers l'arrière-plan, d'où se dessinent des remparts et des tourelles. Plusieurs esquisses révèlent les tentatives de Siddal pour intégrer des notions de perspective : c'est le cas avec *Sheet of Studies* (P.46 – fig.A.17.12), *Sister Helen* (P.4 – fig.A.3.1) et l'arrière-plan de *Nativity* (P.39 – figs.A.17.1,2 ; P.40 – figs.A.17.3). Mais la plupart des peintures se soustraient à l'organisation de l'espace en plans hiérarchisés. *The Haunted Wood* (P.13 – fig.A.8.1) fait montre du même traitement accordé aux éléments de l'image, ce qui donne l'impression d'un espace étouffant. Par conséquent, l'agencement de formes colorées, juxtaposées les unes aux côtés des autres, structure l'aquarelle, si bien que les figures et les troncs d'arbres finissent par se confondre.

Cette planéité de la composition rend l'espace encore plus saturé dans *Lady Clare* (P.36 – fig.A.15.3), construite à partir d'un jeu d'emboîtement de surfaces. L'uniformité des tons bruns et ocres accentue cet effet d'encombrement. L'œil du spectateur oscille à plusieurs niveaux, entre la porte, son ouverture, les escaliers et le jardin. En haut à droite, par une subtile mise en abyme, Siddal fait allusion à un autre récit que celui qui est représenté, qui se déploie verticalement. Il s'agit du jugement de Salomon. Le vitrail du haut représente l'instant où le roi, sur son trône, rend son verdict : « Partagez l'enfant vivant en deux et donnez une moitié à la première, et l'autre moitié à la seconde ». Le second vitrail dépeint la fin de l'histoire, avec la véritable mère et le nourrisson dans ses bras : elle avait préféré l'épargner en le laissant à sa rivale plutôt que de le voir se faire tuer. Ce tableau dans le tableau fait ainsi écho au sujet

principal de l'aquarelle. La mort potentielle de l'enfant pousse la mère à dévoiler sa véritable identité, tandis que l'approche du mariage de Clare entraîne la confession de sa servante, Alice.

Au plan formel et esthétique, ce type de composition rappelle les enluminures des manuscrits et à la peinture des primitifs. Alicia Faxon est l'historienne qui a le mieux documenté l'influence de l'iconographie médiévale (de la période gothique, notamment) sur la pratique d'Elizabeth Siddal[1] ; elle évoque le manuscrit d'origine de la *Damoisele de Scalot*, qui avait rejoint les collections du British Museum en 1836. Faxon souligne l'influence de Christine de Pisan (1364 – v.1430). Celle-ci est perceptible dans la transposition, presque à l'identique, de *Lovers in a Garden*, pour le panneau central du coffret à bijoux de Jane Morris (P.58 – fig.A.21.2). La seule différence réside dans l'inversion des couleurs des habits du couple. Par ailleurs, on peut voir un livre d'heures fermé, posé sur un lutrin dans la version à l'aquarelle de *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1), un objet totalement absent du texte-source. Un autre livre, celui-ci ouvert et plus abîmé, est disposé dans une alcôve au-dessus du lit. Cet ouvrage était destiné aux fidèles laïcs et comportait des cantiques, psaumes et prières, qui correspondent aux différents moments du calendrier. Puisqu'ils coûtaient cher, ils indiquaient le statut social de leur propriétaire. Les femmes des classes sociales supérieures en recevaient en guise de cadeaux de mariage (s'agirait-il d'un présent de Saunders ?). Les livres d'heures étaient décorés et peints à la main avec des enluminures, ce qui impliquait une forme de travail collectif avec des scribes, peintres et artisans relieurs. Ruskin appréciait tout particulièrement ces ouvrages illustrés, que Siddal a consultés à plusieurs reprises. Il avait pour habitude de découper les miniatures à partir de manuscrits. Il retrace l'achat de son premier livre d'heures en 1851 : « a little fourteen century Hours of the Virgin not of refined work, but extremely grotesque and full of colour »[2]. Le terme de grotesque est approprié pour décrire le style de Siddal, dans la mesure où elle remet en question les idéaux classiques d'harmonie et de beauté. Ses compositions aplanies et anguleuses sont révélatrices d'une autre conception de l'œuvre d'art, qui s'applique à mettre en évidence le déséquilibre et l'irrégularité. La présence du livre d'heures dans une scène au style volontairement « primitif », c'est-à-dire qui s'inspire des enluminures, créé un effet de mise en abyme.

Les éléments du décor participent intégralement à l'élaboration de la composition, selon la poétique siddalienne. Lorsqu'il s'agit de scènes d'intérieur, la créatrice met en scène des

[1] Alicia Faxon, « The Influence of Christine de Pisan on Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal », *Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts*, éd. Liana Cheney, Queenston, The Edwin Mellen Press, 1992, pp.96-9.
[2] Ruskin, *Works*, vol.35, p.490.

espaces confinés qui enserrent ses personnages. Les scènes d'extérieur, elles, révèlent le spectacle d'une nature magique, alternativement bénéfique ou maléfique. Nous avons vu que son choix d'images qui réfutent les normes traditionnelles de représentation ont pour but d'innover au plan formel. En ce sens, la présence d'objets qui habitent ses œuvres est tout aussi évocatrice que celle des figures. Si leur signification peut se révéler obscure, ils expriment la matérialité de l'œuvre siddalienne, et la fascination de la créatrice pour les surfaces et textures. Selon l'esthétique préraphaélite, l'image possède une physionomie singulière censée attirer l'œil du spectateur. Les objets, qui structurent des liens entre les différents éléments de la composition, peuvent contribuer à créer de la lisibilité au sein de l'espace pictural, oscillant entre fermeture et ouverture. Pour les scènes d'extérieur, les objets permettent de remplir le vide et d'occuper l'espace, guidant l'œil du spectateur. Dans son écriture, ils permettent d'asseoir le cadre de la narration. Ils constituent une approche singulière pour appréhender l'image de manière symbolique, une façon de voir et un rapport poétique au monde. Chacun d'entre eux a une place et un rôle bien définis. Nous nous concentrerons ainsi sur quelques exemples dans sa double activité de créatrice, peinte comme écrite.

- **la fenêtre**

Elizabeth Siddal est influencée par les méthodes de composition du Quattrocento. *De Pictura* de Leon Battista Alberti (1404 – 1472) nous est ainsi utile pour mieux comprendre la façon dont la créatrice construit l'espace pictural. Dans son traité, le théoricien humaniste recommande aux artistes de concevoir le cadre d'un tableau comme une fenêtre ouverte sur le monde. Des peintres tels que Van Eyck avaient effectivement introduit des vues sur l'extérieur comme sources de lumière, mais aussi pour ajouter de la profondeur à la composition. Les intérieurs de Siddal semblent exigus, mais ses fenêtres constituent des seuils ouverts sur le monde extérieur.

Cela est particulièrement approprié aux sujets religieux. Les Vierges à l'enfant du Manoir de Wightwick (P.39 – figs.A.17.1,2 ; P.40 – figs.A.17.3) montrent un intérieur rassurant, intime, avec les fenêtres en arrière-plan qui permettent de délimiter l'espace. Jésus est donc protégé de l'extérieur, l'étable étant son refuge. Le même sentiment de sécurité apparaît dans la photographie de *Holy Family* (P.43 – fig.A.17.9), à la différence que Marie et l'ange tournent leur regard en direction de la fenêtre. Mais *Madonna and Child* (P.44 – fig.A.17.11) de l'Ashmolean Museum montre un Christ plus âgé, face à un soupirail aux barreaux, qui tente d'attraper une fleur. La fenêtre représente donc son premier contact avec l'extérieur. Dans ce cas, il s'agit d'un espace contemplatif et méditatif. C'est ainsi que la religieuse de *St Agnes' Eve* (P.24 – figs.A.12.1 ; P.25 – fig.A.12.2) nous tourne presque complètement le dos, tant elle est

absorbée dans son observation des collines enneigées. La fenêtre symbolise donc un espace de possibles et de liberté. Fréquemment disposée sur le côté droit ou gauche de l'œuvre, elle permet à Elizabeth Siddal de nous donner un aperçu du paysage, sans s'encombrer de dispositifs techniques à plus grande échelle. L'ouverture de *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1) révèle toute une ville médiévale qui s'éveille, baignée par l'aube. Certains dessins sont parfois troués de multiples lucarnes qui complexifient la composition : c'est le cas de *Madonna and Child* (P.44 – fig.A.17.11), de *Lady Clare* (P.35 – fig.A.15.2) et de *Sir Galahad and the Holy Grail* (P.31 à 32).

L'espace extérieur est toutefois difficilement accessible, ainsi que le montrent la taille des fenêtres et la concentration d'éléments dans des intérieurs étouffants. Pour *The Macbeths* (P.7 – fig.A.4), Siddal réduit les dispositifs théâtraux à une ouverture entrecoupée de barreaux, qui correspond bien au dilemme auquel sont en proie les personnages. Les figures à leurs fenêtres que sont The Lady of Shalott (P.8) et St Agnes (P.24 à 26) expriment la solitude et l'ennui : elles ont beau tourner leur regard vers l'extérieur, elles doivent rester confinées à l'intérieur. Dans ces deux cas, la fenêtre symbolise le désir et la transgression. Il s'en dégage une forme d'atmosphère silencieuse. Ces scènes d'intérieur qui se concentrent sur le quotidien des personnages ne sont pas sans rappeler celles que l'on retrouve dans la peinture flamande, avec ses nombreuses images de femmes à la fenêtre, et manifestent une poésie de la vie simple et de l'austérité.

L'ouverture de l'espace que constitue la fenêtre se perçoit dans « O mother » (p.510) : « O mother open the window wide ». La narratrice requiert ainsi la présence de la lumière dans sa chambre : « and let the daylight in ». C'est la fin du jour. Il en est de même pour *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1) : la fenêtre laisse poindre l'aube, une heure avant le lever du soleil, moment où le fantôme s'en ira. Un contraste s'établit entre l'intérieur, dont la pénombre semble funeste, et l'extérieur, qui promet un peu de clarté, physique comme mentale : « The Hills grow darker to my sight / and thoughts begin to swim ». La fenêtre est cet espace liminaire entre intérieur inquiétant et extérieur libérateur, puisque le reste du poème se situe dehors, au coucher du soleil, heure propice à la mise en place du sort pour que la narratrice repose en paix. Dans « O grieve not » (p.505), la narratrice parvient à atteindre les portes du paradis d'où s'écoule la lumière divine : « the gates of heaven will open wide / and take me in at last ».

- **la barque**

Objet qui fait son apparition dans des images tirées des légendes arthuriennes et des scènes de la vie quotidienne dans l'univers siddalien, la barque symbolise le voyage. Elle est dessinée de manière fort simple dans les esquisses que sont *The Passing of Arthur* (P.33 –

fig.A.14.6) et *Two Men in a Boat and a Woman Punting* (P.54 – fig.A.19.1). Au moyen de quelques traits, Siddal élabore la proue pointue et une poupe plus arrondie. Elle accorde plus de précision à ce motif sur d'autres croquis. Dans *The Rowing Boat* (P.55 – fig.A.19.2), on aperçoit le fond plat et le revêtement de la proue, tandis que l'aquarelle de Galahad et des anges (P.32 – fig.A.14.4) figure un bateau qui, bien que disproportionné, se distingue par sa profondeur et ses planches de bois pour s'asseoir. Les rames y sont posées à l'arrière, et le casque du chevalier à l'avant. Nulle tentative de recréer les remous de l'eau avec précision. Sur *The Passing of Arthur* et *Two Men in a Boat*, quelques coups de crayon suggèrent les vagues, créées par la coque du bateau. On aperçoit un petit poisson nageant au premier plan de *The Rowing Boat*, dont la diagonale de la barque domine la composition. Les reflets de l'onde dans *Sir Galahad and the Holy Grail* sont évoqués par des mélanges de tons bleu et or.

Dans les images tirées des légendes arthuriennes, la barque recèle une signification sinistre : elle symbolise le passage vers l'autre monde, à l'instar de celle de Charon sur le Styx, où le contact avec s'établit les esprits. C'est en effet le mode de transport qu'empruntent les défunts pour accéder à l'au-delà. En cela, la barque d'Arthur rappelle la forme d'un cercueil, et les postures des fées sont celles de pleureuses : « And call'd him by his name, complaining loud, / And dropping bitter tears against his brow / Stripped with dark blood ». Avec *Sir Galahad and the Holy Grail*, on remarque que les anges marchent sur l'onde, sur laquelle flottent des cadavres de chevaliers à la surface. La perception du Graal est donc teintée de terreur. Siddal produit une vision originale de l'apparition de la relique sur l'eau, tirée directement du poème de Tennyson, source qu'utilisent rarement ses contemporains car particulièrement sombre.

- **le crucifix**

S'il est difficile de qualifier l'affiliation religieuse de Siddal, le symbole du crucifix fait de fréquentes apparitions dans son œuvre. Bien que placée au second plan, la croix domine évidemment la scène de mort du Christ (P.47 – fig.A.17.14). Celle-ci structure la composition à l'aide d'horizontales et de diagonales. Elle aide la créatrice à placer ses personnages. Elle représente le sacrifice de Jésus pour la survie des Chrétiens. On ne voit pas le dessus mais on le devine grâce aux traits de plume appuyés employés pour la dessiner. Ce renouvellement d'un sujet iconographique traditionnel met en scène Jésus comme un Christ de douleur, un être sensible. Il montre un intérêt pour les mystères de l'âme humaine tout à fait en concordance avec les thèmes chers aux romantiques et aux victoriens.

La présence discrète du Christ se fait sentir à travers le crucifix qui ponctue l'œuvre siddalienne. Ce dernier semble faire partie du mobilier. Sur l'ébauche à la plume et l'aquarelle

de *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1 ; P.3 – fig.A.2.4), il est placé à l'arrière-plan, au-dessus du lit. La chambre de Margaret est donc censée être un lieu intime, de prière, pourtant perturbé par l'apparition du fantôme. C'est aussi une façon de mettre sur le même plan la rédemption du Christ et celle de l'héroïne. L'un des dessins de *St Cecilia* (P.29 – fig.A.13.4) figure le crucifix au-dessus d'une icône quadrilobée de la Vierge. En ce qui concerne *St Agnes' Eve* (P.24 – fig.A.12.1 ; P.25 – fig.A.12.3), le crucifix apparaît dans une petite chapelle isolée sur un autel. Siddal semble accorder à ce motif une attention particulière. En effet, St Agnes, la sainte patronne de la chasteté, avait refusé de se marier en invoquant le Christ pour époux afin de lui dédier sa vie. Le crucifix représente donc sa dévotion. Enfin, la croix de la barque dans *Sir Galahad the Holy Grail* (P.32 – fig.A.14.4) fait référence au chemin long et tortueux que doit parcourir Galahad pour pouvoir apercevoir le Graal. Elle fait office de mât et guide le héros dans sa quête.

Le crucifix est parfois placé devant la fenêtre. C'est le cas pour deux dessins sur le thème des légendes arthuriennes : *Sir Galahad at the Chapel of the Holy Grail* (P.31 –fig.A.14.3) et *Sir Galahad* (P.31 – fig.A.14.2). Placé dans un coin en haut à droite de la composition, le crucifix est inséré dans une fenêtre en forme d'œil-de-bœuf ovale. Ce motif est répété en miniature dans *Sir Galahad*. Le symbole christique se fond ainsi dans le décor. Dans l'une des esquisses de *St Cecilia* (P.29 – fig.A.13.5), le crucifix se trouve derrière les personnages et l'orgue. À l'origine, Cécile est une martyre chrétienne qui vivait à Rome au troisième siècle avant Jésus-Christ. Ses parents la forcent à se marier à Valérien, un païen d'origine noble. Lors de la nuit de noces, elle annonce à son mari que son ange gardien le punirait s'il abusait d'elle, mais que rien ne lui arriverait s'il respectait son vœu de chasteté. Lorsqu'il demande à voir l'ange, Sainte Cécile réplique qu'il doit se convertir au christianisme et se faire baptiser par le Pape Urbain 1er. Valérien aperçoit alors l'ange qui couronne son épouse avec une guirlande de roses et de lys. Le couple est ensuite exécuté ; Sainte Cécile est arrêtée, jugée et décapitée en public. Malgré les trois coups d'épée, elle vit encore trois jours avant de mourir.

Un autre usage du crucifix, plus énigmatique, se retrouve dans *The Lady of Shalott* (P.8 – figs.A.5.1,2). Sur les deux dessins, on le voit surmonté de la figure christique, apposé sur un petit cabinet de bois avec la porte ouverte. Le crucifix est à l'intersection des diagonales qui joignent le regard de la Dame d'une part, et du diablotin qui orne le tabouret sur laquelle elle est assise. Il est placé contre la fenêtre qui donne à voir le paysage extérieur, de sorte que l'objet se trouve dans la ligne de mire de la Dame au moment où elle détourne l'œil de son ouvrage. S'il traduit la piété de la Dame, il évoque aussi sa fin tragique. Dans le poème de Tennyson, la Dame est condamnée pour être tombée amoureuse. Elle est jugée comme impure et maudite

parce qu'elle se détourne de sa tâche. Mais Siddal la représente de manière chaste, dans un intérieur austère. La présence du crucifix symbolise à la fois son devoir manqué et son statut de victime. Sous la plume de Siddal, la Dame d'Astolat s'apparente à une martyre injustement punie par le sort. Le poème ne mentionne d'ailleurs jamais le motif de son châtiment. Siddal met en scène l'échec de la religion dans le processus de Salut de l'héroïne. Le crucifix, qui s'interpose entre la Dame et le monde extérieur, représente son enfermement. Le sentiment religieux est incapable d'empêcher la fin tragique du personnage principal.

- **les instruments de musique**

Le thème de l'harmonie musicale imprègne les tableaux des années 1860 de Rossetti. Siddal, elle, place des instruments de musique à des points stratégiques de son œuvre. Avant tout divine, la musique est synonyme de spiritualité : elle est destinée à l'adoration et à l'élévation. Les instruments de la série des *Angels with Cymbals* (P.50 à 51) sont dépeints au moyen d'un simple cercle ou d'un ovale. Sur l'une des esquisses à la plume (P.53 –fig.A.18.8), cet usage est à rapprocher de la présence d'oiseaux et de soleils : la musique appartient donc bien au domaine des cieux. *Angel with Pipes* (P.51 – fig.A.18.5) représente les instruments avec plus de précision : l'ange tient un aulos à anche double, chacune des mains autour sur l'un des tuyaux, ce qui lui permet de s'accompagner ou de jouer une mélodie à deux voix. L'influence de l'iconographie médiévale est tangible : c'est à partir du treizième siècle que l'on voit de plus en plus d'anges musiciens dans l'art occidental, du peintre florentin Giotto di Bondone (v.1266 – 1337) par exemple. De plus, c'est l'époque où se répand l'utilisation d'instruments à cordes (harpe, luth, tympanon), à vents (flûte, orgue), et les percussions (cymbales).

L'orgue portatif occupe une place significative dans la composition de la série *St Cecilia* (P.27 à 29) : il est situé au centre de la composition, séparant ainsi les deux personnages. On perçoit l'intérêt matériel que Siddal porte à cet objet ancien, représenté de façon plus ou moins détaillée selon les esquisses. Il est composé d'un coffre surplombé d'une rangée de tuyaux, d'un clavier et d'un soufflet. L'ange et la sainte, la main posée sur le clavier, jouent ensemble de l'instrument. Sainte Cécile est active, contrairement à ce qu'indique le texte-source : « Near gilded organ-pipes, her hair / Wound with white roses, slept St. Cecily ». Le jeu de l'orgue provoque en elle des sensations extrêmes : sur trois dessins, la raideur de son corps et sa tête rejetée en arrière évoquent une sorte de transe (P.28 – fig.A.13.3 ; P.29 – fig.A.13.4,5). Par ailleurs, le dessin du Victoria and Albert Museum (P.27 – fig.A.13.1) la montre concentrée, agenouillée face à un lutrin, en train de composer sur une partition. Cette fois-ci, c'est l'ange qui joue de la musique : il tient un psaltérion, sorte de harpe triangulaire montée de cordes.

Sainte Cécile semble reproduire sur le papier les notes jouées par l'ange. On peut voir en ce dernier sa muse qui lui inspire le souffle créateur.

Enfin, les instruments de musique font leur incursion dans le domaine profane, également pour évoquer le plaisir des sens qu'ils procurent. Siddal les utilise dans deux scènes de genre : *Lovers Listening to Music* (P.11 à 12) et *The Rowing Boat* (P.55 – fig.A.19.2). Les jeunes filles jouent de la cithare pour divertir les amoureux dans l'une, le personnage féminin joue de l'orgue pendant que son compagnon rame dans l'autre. La cithare est dessinée avec précision, les deux jeunes filles ayant délaissé la baguette pour toucher les cordes des doigts, tandis que l'orgue est esquissé de manière schématique. Dans les deux cas, les instruments de musique sont ancrés de manière un peu inhabituelle (il est rare de voir un orgue sur une barque) dans le quotidien des personnages. C'est là une façon de créer une ambiance, une atmosphère.

CHAPITRE 3.
LA PRAXIS SIDDALIENNE, VERS UNE MÉTHODE ARTISANALE

Dès les débuts de la Confrérie, le style préraphaélite est critiqué pour son mépris de la prouesse technique : « Their faith seems to consist in an absolute contempt for perspective and the known laws of light and shade, an aversion to beauty in every shape (…) seeking out, every excess of sharpness and deformity »[1]. L'écrivain Walford Graham Robertson fait part de son étonnement lorsqu'il découvre les oeuvres de Rossetti : « Any intelligent art student could out-paint Rossetti, nearly any member of a life class could draw better, and yet what they would produce would be of no import, while his slightest scribble is full of suggestion »[2]. À l'exposition de Russell Place, les dessins de Siddal suscitent le même type de réactions, partagées entre une critique de son style volontairement naïf et une attirance pour celui-ci. Compte tenu de l'enseignement peu habituel que lui fournit Rossetti, il est logique que la pratique de Siddal paraisse singulière aux yeux de ses contemporains, même si elle reprend plusieurs des procédés techniques chers aux préraphaélites. La peintre-poëte se joue des conventions et des contraintes esthétiques prisées par la majorité des artistes de son époque, afin d'affirmer la puissance de la liberté créatrice. Cela dit, Siddal bénéficie également des bouleversements qui animent le système des beaux-arts victorien, en imbriquant des méthodes de travail contemporaines à un savoir-faire plus ancien, hérité du Moyen-Âge et de la Renaissance.

Tous ces éléments concourent à consolider l'identité d'une artiste aux talents divers, désireuse d'expérimenter de nouvelles techniques et de nouveaux sujets. Il ne s'agira donc pas d'émettre de jugement de valeur sur la qualité de l'œuvre siddalienne, ainsi que cela a été fait par ses contemporains et par des auteurs plus récents. Il convient au contraire d'examiner la « praxis » siddalienne, à savoir l'activité physique qui guide les mécanismes et matériaux mis en œuvre pour aboutir au résultat escompté. Les compositions denses de Siddal sont caractérisées par un ensemble de symboles à décoder, mais doivent être aussi appréciées pour leurs qualités décoratives. Le dessin constitue le point de départ de toutes ses réalisations. Les préraphaélites accordent une importance primordiale au dessin, qu'ils considèrent comme faisant partie intégrante du processus créatif.

[1] « The Exhibition of the Royal Academy (second notice) », *The Times*, 7.5.1851.
[2] Robertson, *Time Was*, p.58.

En cela, ils s'inscrivent dans une technique de l'usage de la ligne, dont la tradition remonte à Blake et à Turner. La préférence de Blake va justement à l'aquarelle et au dessin, qui lui permettent d'innover au niveau formel en adoptant des méthodes expérimentales. Pour lui, la ligne indique les capacités intellectuelles de l'artiste[1]. Quant à Turner, il apprend le dessin d'architecture sous l'égide de Thomas Malton Junior (1748 – 1804). Turner est élu professeur de perspective à la Royal Academy en 1807. Selon Ruskin, c'est cette pratique du dessin qui est à même de révéler la pureté de sa vision dans ses paysages. Turner remplit des dizaines de carnets de croquis lors de ses voyages en Europe qu'il agrémente de notes manuscrites, notamment lorsqu'il copie les tableaux des maîtres anciens. Pour certaines vues topographiques, il adopte un point de vue étendu, de telle sorte que le sujet ne semble pas restreint aux limites du cadre.

Les préraphaélites admirent également les deux maîtres que sont Blake et Turner pour leur usage de la couleur. Blake désignait ses œuvres gravées sous le nom d'« enluminures », car il avait inventé un procédé rendant hommage à la tradition médiévale. Sa palette s'en retrouve restreinte, mais, comme les préraphaélites, il privilégie la couleur pure réalisée à partir de pigments broyés, ce qui en accentue les nuances[2]. Turner, lui, joue avec les effets de transparence et le lavis pour donner un effet vaporeux à ses peintures. Au cours de sa carrière, il utilise de moins en moins le dessin pour placer les éléments de la composition et se met à peindre directement sur le papier. Siddal adopte une technique quelque peu différente lorsqu'elle décide d'appliquer la couleur à son support, même si on peut rapprocher sa pratique de celle de Blake. Mais contrairement au peintre-poète, elle ne dénigre pas l'usage de la peinture à l'huile. Aussi, même si bien de ses œuvres sont perdues, il ne faut pas non plus négliger cette maîtrise de l'huile, qu'elle semble employer plus souvent qu'on ne le pense généralement,

[1] Comme le démontre Yves Bonnefoy dans le chapitre qu'il a rédigé pour le catalogue de l'exposition William Blake de 2009 au Petit Palais : « Dans ces nouveaux livres d'images et de parole mêlées le trait ne cesse de gagner en indépendance, en hardiesse, il impose des rythmes, il ranche dans l'apparence, il lui imprime souvent des horizontales, des verticales qui ne disent que la pensée : le regard qui allait aux choses dehors a cédé à un regard du dedans, un filet où ce sont d'étranges visions qui sont prises. C'est comme si, entraînant les mots des poèmes, la main qui traçait le trait, qui en fait cette ligne omniprésente et dominatrice, plongeait bien plus bas qu'eux dans d'ignorées profondeurs de la vie psychique, mettant à découvert une extraordinaire *cosa mentale*. ». Voir « Un prophète de l'écriture », *William Blake. Le Génie visionnaire du romantisme anglais*, dir. Michael Phillips, Paris, Petit Palais, 2009, p.26.

[2] Michael Phillips, « William Blake graveur visionnaire », *William Blake. Le Génie visionnaire*, p.48.

comme le montrent les croquis de Rossetti (P.77 à 81). En fait, Siddal passe aisément d'un médium à l'autre, en utilisant une variété de supports.

A/ Repousser les limites du cadre

Le cadre de l'œuvre siddalienne, qu'elle soit picturale ou poétique, exprime un paradoxe. D'une part, il s'agit d'un monde clos, renfermé sur lui-même, qui met souvent en scène un espace intérieur réduit ; d'autre part, certains dessins montrent un emboîtement de surfaces qui conduit l'œil du spectateur à osciller entre plusieurs éléments de la composition. De par ses nombreuses références et allusions, l'œuvre siddalienne se construit dans le sillon d'un héritage culturel dépassant les limites physiques des dessins et des poèmes. Par ailleurs, l'indétermination des personnages et des décors, qui ne sont pas clairement situés – contrairement à ses confrères masculins, Siddal fait peu cas de la véracité historique de ses compositions, elle ne rend pas compte avec minutie des costumes ou des paysages – rendent les scènes représentées intemporelles. Elles pourraient avoir lieu à n'importe quel moment ou époque. L'œuvre est donc conçue comme un espace pictural imaginaire.

Même si Siddal n'illustre pas ses poèmes, ceux-ci dialoguent constamment avec ses dessins, que ce soit dans le fond, ou dans la forme. Traités avec la même minutie, ils prennent leur sens les uns à côté des autres. L'attention accordée à leurs propriétés matérielles (facture, textures, sonorités) montre que Siddal considère une œuvre à la fois comme un produit narratif et comme un produit décoratif.

a. De l'esquisse à la série

Siddal travaille d'après une succession d'études préparatoires en exécutant les parties de la composition séparément. Si elle copie des manuscrits enluminés et réalise des portraits esquissés de son compagnon, elle n'élabore visiblement pas ses scènes sur le motif à partir d'observations minutieuses de la réalité, surtout lorsqu'il s'agit des scènes d'extérieur. Plusieurs dessins sont laissés à l'état de simples ébauches : c'est le cas de *The Blessed Damozel* (P.6 – fig.A.3.4), où les traits de crayon appuyés représentent une clôture en treillis plutôt que la barrière d'or du poème d'origine. Siddal peut faire preuve d'une grande économie de moyens afin de suggérer une émotion par des lignes irrégulières, brisées, comme on le voit dans *Kneeling Woman* (P.56 – fig.A.20.1) qui se concentre sur la posture du personnage. Elle traduit

physiquement la manière dont elle lutte avec son désespoir. Son visage est caché et baissé, elle se tire les cheveux. Ce minimalisme permet à la créatrice de faire ressortir le caractère gestuel de sa pratique avec d'autant plus d'intensité.

Les motifs de Siddal sont, certes, tirés de la littérature. Mais elle remanie aussi à loisir ses compositions, en laissant libre cours à son imaginaire. En outre, elle rend compte des émotions au travers des visages et des mains de ses figures. Sur les deux ébauches de *Galahad*, le héros est tourné vers les anges, agenouillé. Mais l'expression du geste diffère d'un dessin à l'autre. Sur l'un (P.31 – fig.A.14.2), il tend ses mains jointes vers le crucifix, dans une attitude de dévotion, en faisant un volte-face vers l'ange qui le surprend dans sa prière. Les traits de ce dernier manifestent sa préoccupation, ses mains expriment la supplication, comme s'il venait lui faire part du fardeau incombant au héros, à savoir, trouver le Graal. C'est une mission dont le parcours est semé d'embûches. Un malaise se dégage de la relation entre les deux personnages, ce que montrent yeux et sourcils exécutés avec quelques coups de crayon, qui traduisent simultanément la douleur et l'embarras. Sur l'autre dessin (P.30 – fig.A.14.1), Galahad est en présence de deux anges, mais il est complètement tourné vers eux. Les anges sont placés légèrement au-dessus du héros, ils volent vers lui pour lui annoncer quel sera son destin. La posture de Galahad traduit plutôt la crainte : il est comme pétrifié face à cette apparition, et la position de ses bras pourrait être un moyen de se protéger de l'aura qui émane des anges.

Dans sa production écrite, Siddal pratique l'art du fragment ou du brouillon. Plusieurs poèmes ont ainsi été retrouvés sous une forme incomplète, rédigés rapidement sur des morceaux de papier, peut-être sur le coup de l'inspiration. Parfois lisibles, parfois moins, leur orthographe est variable et la ponctuation aléatoire. Ils sont composés de quelques strophes, ou d'une suite de vers libres de longueur variable, ne présentant aucune structure définie. « My goodbyes go » (p.515) exprime le désir de trouver la rédemption dans la mort. La brièveté et la simplicité des phrases fait écho au caractère succinct de la vie, ce que montrent les enjambements des vers « Life thou art fading / from the will the / way before me I shall wake again ». L'usage des anaphores « Now I see you dying » et « Shadows of » indique que le défunt devenu fantôme ne laissera pas la narratrice en paix, une trope récurrente de la poétique siddalienne. Selon Serena Trowbridge, il pourrait s'agir d'un brouillon du poème « Life and night » (p.506)[1].

Il existe plusieurs variantes des poèmes, qui ont été reconstitués selon l'ordre qui semble le plus cohérent. Il reste cependant difficile de savoir quel était le projet d'origine. Le manuscrit

[1] Trowbridge, *My Ladys Soul,* p.99.

du Getty Museum comporte une version alternative de la première strophe de « A longing year » (p.508) : « How days have grown into a year / Sad hours that bring the day. / Since I could take my first dear Love / And kiss him the old way / Still the green leaves touch me on the cheek / Dear Christ this month of May ». Siddal a donc corrigé la structure même de la strophe, qu'elle a écrite sur une feuille de papier séparée. L'effet sur le lecteur est différent dans la version du manuscrit Bryson, dans lequel elle s'interroge : « Yet who can take their first dear love / and kiss him the old way? ». Le jeu sur les pronoms est plus évident dans cette version, puisqu'elle enchevêtre les premières et troisièmes personnes du singulier et du pluriel, afin d'accentuer la complexité du poème. Parfois, Siddal modifie des mots ou des termes entiers : à la ligne 5 du brouillon d'origine de « Never weep » (p.510), elle inscrit « For » au lieu de « And » sur le poème final. « Pass on » a été remplacé par « Pass off » au vers 10. En outre, certains manuscrits portent plusieurs ratures. Le terme « away » du poème « O god forgive » (p.505) est rayé ; elle s'est résolue à écrire « never » juste au-dessus. Pour « Ope not thy lips » (p.511), « give thee grace » (v.8) est également barré pour être modifié en « bid thee stay ».

Ainsi est-il patent que la répétition sur le motif n'est pas tant un exercice technique mais une partie intégrante du processus créatif. La reprise d'un sujet permet à l'artiste de modifier la structure de la composition, de l'étudier de manière plus approfondie ou d'en intensifier l'émotion. Cela lui permet de garder une trace d'une œuvre en constante évolution. La recherche artistique de Siddal est donc fluide, elle possède des frontières mouvantes ; il est bien difficile de qualifier une aquarelle ou un poème de produit fini, d'autant plus que leurs dates d'exécution sont incertaines. On peut donc percevoir son œuvre comme une sorte de laboratoire créatif.

Ce dialogue entre les différentes pièces d'une œuvre multiple se perçoit dans la série des *St Cecilia* : l'intérieur confiné est, à peu de choses près, le même pour les trois dessins du Manoir de Wightwick (P.28 – figs.A.13.2,3 ; P.29 – fig.A.13.4). Une fois de plus, c'est la relation entre les personnages qui change. Alors que la sainte est représentée dans une attitude de transe provoquée par le son de l'orgue, l'ébauche la moins saturée (P.28 – fig.A.13.2, s'agit-il de la première version ?) fait montre d'une Cecilia plus impérieuse, placée légèrement au-dessus de l'ange, qui baisse la tête. Quoi qu'il en soit, la créatrice a accordé suffisamment d'attention à ce motif pour qu'il influence son compagnon, en particulier le dessin non localisé montrant la sainte avec la tête en arrière, les cheveux lâchés (P.29 – fig.A.13.5). C'est ce qu'affirme William Michael Rossetti : « I have no doubt it preceded Rossetti's design, and therefore this detail of invention properly belongs to Miss Siddal »[1]. Sur la gravure de Rossetti

[1] Rossetti, « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal », p.295.

destinée à l'édition Moxon des poèmes de Tennyson (P.100 – fig.C.1.14), on aperçoit en effet le visage de la sainte renversé et ses mains sur l'orgue, dans une composition qui ressemble à deux des dessins de Siddal. Dans la mesure où la créatrice avait été à l'origine choisie pour faire partie des illustrateurs de l'édition Moxon, il n'est pas vain de supposer que la série des *St Cecilia* a été conçue dans un but commercial, pour être reproduite et gravée. Cela lui permettrait ainsi de toucher un public plus large et de diffuser son œuvre. En ce sens, le projet d'illustration constituerait une véritable opportunité, et non un vulgaire moyen de subsistance, comme le qualifie Hunt plus tard dans sa carrière : « miserable pot-boilers »[1]. L'exécution de copies à outrance était effectivement critiquée, surtout lorsque c'était dans le but unique d'en tirer profit. Paula Gillet montre le statut ambivalent que peut avoir la réplique d'une œuvre originale, qui entre en contradiction avec le statut de l'artiste : « The sale by an artist of copies of his earlier works was a generally accepted practice that was engaged in with great frequency during the 1850s and the 1860s, when demand was heavy and easily copied small works were held in special favor »[2].

Siddal établit des liens au sein de son œuvre, ce qui rend chaque pièce unique et multiple à la fois. Outre les séries sur lesquelles elle dessine en répétant inlassablement le motif en s'inspirant de la poésie, nous avons vu qu'elle cherche également à transmettre un sens du récit qu'il est aisé de remettre dans l'ordre si l'on s'en tient au texte-source. Avec les illustrations des ballades recueillies par Walter Scott, elle passe d'une image à une autre en modifiant les attitudes des personnages ou les éléments du décor. Pour *The Maid of Lochroyan*, très peu de temps s'est écoulé entre les deux images (P.17 – figs.A.9.3,4). Même si la composition du paysage est considérablement simplifiée sur l'un des dessins et réalisée avec plus d'expressivité, le décor est sensiblement le même : on aperçoit la porte de la forteresse sur la droite et le visage du héros à travers les barreaux. C'est l'attitude de l'héroïne qui évolue. Il est d'ailleurs intéressant de noter que lorsqu'elle reste digne, sa détermination est traduite au moyen de coups de crayon appuyés, tandis que le trait est plus doux lorsqu'elle est saisie par le désespoir. Même si les autres illustrations ont été perdues, un procédé similaire semble avoir

[1] Lettre à Edward Lear, 22.8.1878, citée par Peggy A. Fogelman, « The Moxon Tennyson and Pre-Raphaelite Illustrations », *Ladies of Shalott: A Victorian Masterpiece and Its Contexts*, dir. George P. Landow, Rhode Island, Library of Congress, 1985, p.17. Rossetti facture ses dessins pour l'édition Moxon £30 chacun, soit cinq livres de plus que les autres artistes participant au projet. Il réalise à cet effet *St Cecilia*, *King Arthur and the Weeping Queens*, *The Lady of Shalott*, *Mariana in the South* et deux esquisses inachevées de *Sir Galahad*, et une pour *The Two Voices*, soit une majorité de sujets auxquels Siddal est occupée au même moment.

[2] Paula Gillet, *The Victorian Painter's World*, Gloucester, Alan Sutton, 1990, p.49.

été employé pour *The Gay Goshawk* (P.16 – fig.A.9.2), dans la mesure où cette œuvre fait partie du projet de recueil de ballades édité par Allingham. Ces deux séries, que la littérature critique a peu examinées, démontrent que l'intérêt de Siddal pour l'expression de la narration sur le papier s'insère dans un processus de renouvellement continu de son œuvre.

b. Formes et formats

Si le processus de l'œuvre siddalienne se caractérise par une réutilisation des motifs d'une image à une autre, chacune d'entre elle se construit en termes de polarités. Celles-ci s'organisent par le placement des formes au sein de la composition, qui en informe le sens. Prenons par exemple *Lady Clare* (P.35 – fig.A.15.2) : le dessin est construit à partir d'un jeu du tracé des courbes et des lignes qui expriment toute une série de disparités. Cela est encore plus marqué dans l'aquarelle. La cambrure de l'héroïne qui fait ressortir un cou légèrement disproportionné qui apparaît derrière le tracé anguleux des drapés de la nourrice. Siddal oppose un personnage noble à une femme de statut social prétendument inférieur, une jeune fille à sa mère adoptive, la vertu au déshonneur, la vérité et le secret, l'intérieur et l'extérieur, pour rendre sensible le moment de la révélation. Ce thème de la dissimulation, du sens caché de l'œuvre est très fréquent dans la pratique de la créatrice : Lady Clare est à la fois noble et ne l'est pas. La porte ouverte (P.36 – fig.A.15.3) laisse entrevoir des escaliers où descendent des personnages : le spectateur n'a qu'un accès limité à ce qu'il se passe au dehors. Il doit non seulement consacrer du temps à regarder l'aquarelle pour remarquer ce détail, mais aussi se demander ce qu'il se passe derrière la porte, comme si une autre scène était en train de se produire.

De plus, l'imagination du spectateur est sollicitée parce que quelque chose se produit en dehors des limites du cadre. En effet, Siddal joue sur les regards de ses personnages observant une scène qui n'est pas représentée : c'est le cas avec les dames de *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1), qui toisent l'horizon maritime dans l'espoir d'apercevoir le navire de leurs époux revenir. La religieuse de la série des *St Agnes* (P.24 à 26) elle, aspire à voir celui qui deviendra son bien-aimé, tout comme la Dame de Shalott qui tombe amoureuse de Lancelot au premier regard (P.8).

Le cadrage serré de certaines œuvres entraîne une condensation de l'espace pictural : presque aucune partie du support n'est laissée en réserve. *Flying Angels* (P.52 – fig.A.18.6) est ainsi saturé de coups de crayon, représentant des créatures volantes qui désignent l'espace céleste. C'est aussi le cas pour les aquarelles où Siddal peint sur l'intégralité du papier. En plus de son lit, la chambre de Margaret dans *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1) est remplie d'objets de toutes sortes : barrière, lutrin sur lequel est posé le livre d'heures, coupe, sablier, plantes….

Cela contribue à souligner le climat oppressant de la scène. Même effet de remplissage de l'intérieur du cadre dans *The Haunted Wood* (P.13 – fig.A.8.1) : outre les deux personnages, les arbres emplissent la totalité de la composition. Quant aux dessins plus aboutis que sont *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.A.7.1) et *Pippa Passes* (P.1 – fig.A.1), Siddal conserve une bordure de papier qui lui permet de redoubler l'effet de cadrage de la scène et d'y apposer son monogramme.

En fait, elle aborde sa pratique de manière artisanale, en s'inspirant des illustrations de manuscrits et d'enluminures dont elle a pris connaissance au cours de sa carrière. Selon Deborah Cherry, l'œuvre siddalienne des années 1855 – 1857 annonce une nouvelle direction pour l'art des préraphaélites, qui influence non seulement Rossetti, mais aussi Burne-Jones et Morris[1]. Alicia Faxon a également fait le lien entre la diffusion de manuscrits médiévaux originaux ainsi que de fac-similés à l'époque victorienne et la production artistique du cercle préraphaélite. Elle évoque non seulement les deux volumes des illustrations de Jean Froissart, mais aussi le *Roman de la Rose* pour la recherche sur les costumes historiques[2]. Siddal utilise en effet ces sources pour des raisons d'ordre stylistique : elle en reproduit l'organisation de l'espace pictural en superposition de formes colorées. De même, Faxon fait le parallèle entre l'usage des décasyllabes dans les ballades de Christine de Pisan et l'écriture de Siddal[3]. « To touch the glove » se déploie sur trois strophes majoritairement composées de vers de dix syllabes, ce qui confère de la régularité au rythme du poème. Avec sa reprise inlassable du motif et l'attention scrupuleuse accordée aux détails, on peut supposer que Siddal consacrait un certain temps à l'élaboration de ses compositions, pour lesquelles elle passe du dessin à la couleur, du brouillon au poème complet. Chaque détail compte pour la compréhension de l'œuvre, réalisée avec méticulosité.

À l'inverse, d'autres esquisses se distinguent par leur économie de moyens. Leurs formes sont tracées avec quelques coups de crayons qui suffisent à exprimer l'intensité de l'action ou d'une émotion. Siddal privilégie le petit format en utilisant toutes ses possibilités : études et peintures mesurent environ vingt centimètres de longueur ou de largeur, certaines ne dépassant pas les dix centimètres. Du point de vue du spectateur, cela créé un rapport intimiste et privilégié avec l'œuvre : par exemple, la série des *Angels with Cymbals* (P.50 à 51) ne représente qu'un

[1] Deborah Cherry, « Elizabeth Siddal », *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, p.183.
[2] Faxon, « The P.R.B. as Knights of the Round Table », *Pre-Raphaelitism and Medievalism*, pp.57-60.
[3] *Ibid.*, p.100.

seul ange drapé tenant ses instruments. Cela nous amène à nous concentrer sur les courbes de la composition, qui accentuent son dynamisme. Les esquisses montrant deux personnages en l'absence de décor – *La Belle Dame sans Merci* (P.22 à 23), *Jephthah's Daughter* (P.37 à 38) et *Mother and Child* (P.10 – fig.A.6.3) – nous incitent, elles, à examiner leurs relations.

Qu'il soit vertical ou horizontal, Siddal réutilise le petit format pour l'étude de mêmes sujets, comme on le voit avec *Galahad* (P.31 – fig.A.14.2) et *Two Angels Appearing to Sir Galahad* (P.30 – fig.A.14.1). Le format vertical est souvent employé pour des scènes où les personnages se tiennent debout, tandis que le format horizontal est privilégié lorsqu'il s'agit de montrer un paysage. Lorsqu'elle pratique l'aquarelle, Siddal emploie un format carré, ce qui lui permet d'équilibrer ses compositions. Certains dessins peuvent se lire dans plusieurs sens : dans *A Woman and a Spectre* (P.14 – fig.A.8.2), ni l'esprit ni le corps inerte de la femme n'est laissé en paix, les deux expriment la souffrance. Les deux entités ne font qu'une, tout en étant disjointes. Les contraintes matérielles que connaît Siddal la conduisent à réutiliser le même support. Une ébauche de l'*Annonciation* (P.46 – fig.A.17.12) figure ainsi une étude de plans d'architecture au verso, tandis que la même feuille de papier a été employée pour *The Nativity* (P.39 – fig.A.17.2) et *Two Angels Appearing to Sir Galahad* (P.30 – fig.A.14.1).

Enfin, l'autoportrait d'Elizabeth Siddal résulte du choix d'un format particulier : celui du tondo (P.9 – fig.A.6.1). Cette œuvre peinte sur un support rond de vingt-trois centimètres de diamètre révèle l'influence des pratiques de la Renaissance sur la production artistique siddalienne. Le fond se distingue par sa couleur verte, qui fait ressortir le modelé du visage. La forme circulaire évoque la perfection. La sobriété de l'attitude de la créatrice rappelle le portrait flamand, ainsi que l'art de la miniature, qui requiert une grande minutie. Dans l'ensemble, la pratique du format réduit permet à Siddal d'éviter les difficultés techniques d'un travail à grande échelle. Elle peut aussi être perçue comme une stratégie commerciale, dans la mesure où le dessin et l'aquarelle représentent des œuvres plus abordables, dont sont friands les clients des classes moyennes.

B/ <u>L'alliance de la plume et du pinceau</u>

Les techniques employées par les préraphaélites sont variées. Ils passent aisément de l'esquisse en noir et blanc à la version en couleurs. Ils expriment un véritable intérêt matériel et sensoriel pour chaque médium, sans établir de normes ni de hiérarchie. Un dessin peut être ainsi considéré comme une œuvre à part entière, au même titre qu'une peinture à l'huile, alors qu'à l'époque victorienne, les tableaux de chevalet – et, de manière générale, les travaux en

couleur – sont considérés comme des réalisations plus « nobles ». Chez Siddal, on retrouve ce goût pour le travail manuel et cette volonté d'utiliser chaque médium à sa juste mesure. Bien que sa pratique ait été qualifiée de « primitive », tournée vers un passé lointain, elle n'en emploie pas moins des matériaux modernes.

À l'époque victorienne, le papier produit de façon industrielle est de bien meilleure qualité : le processus est plus rapide et moins cher. Pour sa réalisation, on exploite la plante d'esparto, importée d'Afrique, et non plus des morceaux de tissus[1]. Comme le souligne cet article de l'*Art Journal* paru en 1864 : « as the papers manufactured became of every variety of substances and surfaces, from the smoothness of an ivory tablet to the roughness of a brick and plaster wall »[2]. La préférence de Siddal va souvent aux papiers de couleur : papier crème, papier vert. À l'instar de ses camarades préraphaélites, elle dessine aussi sur du papier vélin et sur du papier texturé, au crayon ou à la plume.

Inventé par Nicolas Jacques Conté (1755 – 1805) en 1795, le crayon conté avait pour but, à l'origine, de reproduire l'effet rendu par les crayons de graphite employés en Angleterre. Ces morceaux étaient composés de poudre de graphite et d'argile, maintenus dans un étui afin que les crayons puissent être taillés à loisir. En 1849, on abandonne l'étui de bois pour produire des pointes rondes de différentes teintes (noir, blanc, bistre et sanguine)[3]. En 1831, la plume montée sur stylo remplace la plume d'oie montée sur roseau[4]. L'aquarelle peut s'acheter soit en tubes, soit en godets.

La couleur connaît, elle aussi, plusieurs innovations. En 1834, il existe déjà une grande variété de teintes disponibles : blanc de plomb, vert émeraude, jaune cadmium, bleu outremer, magenta, violet de cobalt[5]. Les pigments sont réalisés à partir de matériaux organiques provenant de plantes, de minéraux ou de métaux. L'année 1841 marque l'invention des premiers tubes de peintures par l'américain John Goffe Rand (1801 – 1873), ce qui facilite la pratique en plein air (auparavant, les couleurs étant contenues dans des vessies de porc, elles étaient difficilement transportables). Dans les années 1850, les premiers violets de synthèse sont commercialisés, suite à un incident que Charlotte Ribeyrol relate dans *The Colours of the Past*

[1] Grace Brockington, « From Popular Press to Book Beautiful », *Literary Circles*, p.58.
[2] « The Society of Painters in Water Colours », *The Art Journal*, 1.6.1864, p.169.
[3] Fiona Mann, « The Techniques and Materials of George Price Boyce, Dante Gabriel Rossetti and Edward Burne-Jones », *Pre-Raphaelites: Drawings and Watercolours*, p..39.
[4] Christopher Newall, « The Art of Drawing », *Beauty's Awakening: Drawings from the Pre-Raphaelites and Their Contemporary from the Lanigan Collection*, éd. Denis Lanigan, Ottawa, National Gallery of Canada, 2016, p.22.
[5] *Ibid.*, p.16.

in Victorian England. William Perkin, un jeune apprenti chimiste, tente de trouver un remède contre le paludisme dont souffrent les soldats anglais en Inde. Il renverse la solution sur sa blouse, qu'il a du mal à nettoyer, et décide d'en faire un colorant, la mauvéine, qu'il fera breveter[1].

On peut se procurer tout ce matériel en boutique. Pour le papier, les artistes se rendent chez Winsor et Newton, à deux pas du British Museum. Les fournisseurs sont concentrés dans le centre de Londres : sur Regent Street chez Lechertier Barbe ou Long Acre, et chez Charles Robertson & Co, fondé en 1819. On peut aussi y louer des mannequins, faire réparer ses tableaux et envoyer ceux-ci à des ateliers et pour des expositions. L'entreprise est réputée pour la bonne qualité de ses produits, même si ceux-ci sont onéreux. En ayant examiné les archives de Robertson, Fiona Mann indique qu'en décembre 1852, Rossetti achète au marchand un crayon conté d'une valeur d'un shilling et huit pence[2]. En fait, les préraphaélites adoptent tantôt des innovations dans le domaine de la peinture et des arts graphiques, tantôt des pratiques plus anciennes, conformément à leur volonté de redonner vie aux techniques du passé héritées du Moyen-Âge et de la Renaissance. Ainsi, ils optent parfois pour les couleurs en vessie qu'ils contribuent à fabriquer[3], parfois pour les tubes[4]. Ils privilégient les matériaux de bonne qualité. Soucieux de préserver la « couleur pure », ils restent attachés au processus de confection de leurs matériaux et de leurs outils, en proposant des méthodes de travail innovantes[5].

a. Le dessin, la base de toute démarche

L'œuvre d'Elizabeth Siddal a été en grande partie perdue ou détruite. Il en subsiste essentiellement dessins, croquis, esquisses et ébauches sur papier. Le matériel requis ne nécessitant ni capitaux importants ni grand espace, c'est visiblement le medium qui lui permet d'avoir le plus de liberté, ce que préconise d'ailleurs Ruskin : « By drawing they obtained a power of the eye and a power of the mind wholly different from that known to any other

[1] Charlotte Ribeyrol, *The Colours of the Past in Victorian England*, Berne, Peter Lang, 2016, pp.2-7.
[2] Mann, *Pre-Raphaelites: Drawings and Watercolours*, p.39.
[3] Alison Smith, « Method and Medium », *Pre-Raphaelites: Victorian Art and Design*, dirs. Tim Barringer, Elizabeth Prettejohn et Alison Smith, New Haven, Yale University Press, 2013, p.19.
[4] Mann, *Pre-Raphaelites: Drawings and Watercolours*, p.37.
[5] William Holman Hunt, « The Present System of Obtaining Materials in Use by Artist Painter, As Compared with that of the Old Masters », *The Journal of the Society of Arts*, 23.4.1880, p.487.

discipline »[1]. Lors de ses conférences et de ses cours au Working Men's College, Ruskin cherche à démontrer que la pratique du dessin devrait être incluse dans n'importe quel programme éducatif. Elle doit concerner et s'adresser au plus grand nombre possible, car elle édifie une méthode pour percevoir le monde. Le dessin requiert des capacités d'observation et d'imagination. C'est un moyen d'atteindre une forme de vérité à la fois matérielle et spirituelle : « a truth of impression as well as of form »[2].

L'esquisse pouvant être réalisée rapidement, Siddal peut en produire plusieurs en un laps de temps réduit. C'est ainsi que, sur certaines études au crayon ou au fusain (*Kneeling Woman*, P.56 – fig.A.20.1 ; *Jephthah's Daughter*, P.37 – figs.A.16.1,2,3,4), la vivacité d'exécution se perçoit à travers un trait vigoureux, parfois flou, aux lignes brisées, ce qui donne à la composition un style énergique et spontané. Dans sa recherche continue sur le motif, Siddal n'hésite pas à repasser sur les contours, à ajouter des coups de crayon autour des personnages ou à esquisser des éléments de décor pour combler le vide de l'espace laissé en réserve. Ses croquis portent des marques, signes et motifs plus visibles que sur les peintures. Le dessin est le meilleur outil pour comprendre le processus créateur de l'artiste. C'est la première approche qu'elle emploie pour exprimer son idée. Dans la série de la *Belle Dame sans Merci*, Siddal explore diverses possibilités de composition en variant les postures des personnages, même si la relation entre eux demeure au cœur de ses expérimentations sur la forme. Les clichés du portfolio photographique nous permettent de bien observer cette évolution (P.21 – fig.A.11.2 ; P.23 – figs.A.11.5,6). Le chevalier et la fée se tiennent très proches. Il passe les mains dans sa chevelure. Mais d'une esquisse à l'autre, ils sont tantôt agenouillés, tantôt debout. La composition du dessin du Delaware Art Museum est plutôt chargée (P.21 – fig.A.11.1). Elle a visiblement été effectuée avec un crayon gras, ce qui donne à Siddal l'occasion de jouer avec plusieurs niveaux d'estompe pour créer du volume et procurer de la profondeur à la scène. À l'inverse, le dessin du Yale Center of British Art (P.22 – fig.A.11.4) présente un contour bien plus net pour les personnages, ce qui permet de les faire ressortir par rapport à l'arrière-plan, esquissé de manière plus sommaire.

En tant que quasi-autodidacte avec peu de ressources et membre du cercle préraphaélite, Siddal n'adopte pas une méthode académique pour dessiner reposant sur l'étude stricte de l'anatomie, des proportions, ou sur l'illusion de la perspective. Et pourtant, elle traite bien de sujets nobles tirés de la Bible ou de la littérature. En se concentrant sur la représentation du

[1] Ruskin, « VI. The Study of Art: Address to St Martin's School of Art », *Works*, vol.16, pp.439-40.
[2] *Ibid.*, vol.3, p.104.

corps humain, elle s'éloigne des préceptes de Ruskin pour qui l'artiste débutant ne doit pas dessiner les figures[1]. Pour elle, le dessin ne constitue pas seulement un moyen de produire une image, mais aussi un passage entre l'écriture de la poésie et un art graphique qui repose sur tout un répertoire de motifs picturaux. Ce qui importe à Siddal est l'effet sur le spectateur et la transmission d'une émotion. Par conséquent, ses contours sont simplifiés et stylisés, réduits à leur expression la plus crue.

En ce sens, sa pratique se rapproche de celle de Rossetti, qui manifeste son aversion pour l'enseignement traditionnel de la pratique artistique. Dans une lettre à sa mère, Rossetti, alors étudiant à l'école préparatoire de Sass, rend compte du long parcours d'exercices auquel il est soumis : « he must make drawings of the anatomy-figure and of the squeleton, in any of which if he fails he ceases to be a student ». L'artiste décide alors de compléter son apprentissage par ses propres moyens : « I intend to commence drawing at home from those casts which I possess, and thus endeavour to get into the habit of working without assistance of any kind »[2]. En fait, la technique de dessin qui inspire les préraphaélites provient d'un recueil de gravures de Carlo Lasinio 1759 – 1838), publié en 1808. Lasinio y avait reproduit les fresques du Campo Santo, un cimetière monumental de Pise. Au quinzième siècle, le cimetière avait été décoré par les frères Gozzoli. L'accès à l'art italien de cette période étant limité aux conservateurs et aux esthètes, un tel recueil de reproductions gravées s'avérait d'une grande valeur. Comme l'affirme Rossetti : « They are not engravings doing justice to the works represented (…) But they give an idea of the motives feeling, and treatment of the paintings of Gozzoli (…) and other medieaval masters »[3]. Une autre source d'influence dans le traitement du dessin pour les membres du cercle préraphaélite provient de l'œuvre des nazaréens, dont Brown fit la connaissance lors de son séjour à Rome en 1845[4]. Ce mouvement fut fondé au début du dix-neuvième siècle par des peintres d'origine germanique qui souhaitaient revitaliser l'art par la foi chrétienne.

Chez les préraphaélites, l'importance du dessin se constate grâce à la fondation de groupes d'artistes qui se dédient entièrement à ce médium. La Cyclographic Society voit le jour en mars 1848. Ses membres visitent les ateliers des uns et des autres et se réunissent tous les samedis. Ils doivent produire un croquis par mois, soumis aux critiques des autres dans un but d'entraide et d'émulation mutuelle. Les artistes se soutiennent financièrement : ils partagent le

[1] Ruskin, *Works*, vol.15, p.18.
[2] Fredeman, *Formative Years*, 15.8.1843.
[3] Rossetti, *Family Letters*, vol.1, p.129.
[4] Brown, *Diary*, p.6.

coût des modèles. En 1854, Rossetti rejoint le Folio Sketching Club, selon les mêmes principes, avec un thème et une technique (plume et encre) imposés. Siddal ne fait certes pas partie de ces cercles. Mais plusieurs des croquis de la créatrice ressemblent, au plan stylistique, à ceux de ses confrères de l'époque, notamment à *Genevieve* (P.105 – fig.C.2.6) de Rossetti : « certainly the best thing that I have done », déclare-t-il dans sa correspondance[1].

Prenons, par exemple, la version du V&A de *St Cecilia* de Siddal (P.27 – fig.A.13.1) : le contour est continu, les formes sont angulaires et aplanies, les figures longilignes. Ce dessin montre qu'il arrive à Siddal d'adopter le style « outline » privilégié par les préraphaélites à leurs débuts. Colin Cruise analyse cette pratique dans son ouvrage *Pre-Raphaelite Drawing*. L'auteur explique que Siddal ne s'accommode pas des techniques traditionnelles ou académiques de dessin et de représentation. Pour ce faire, Siddal utilise des crayons bien taillés. Son papier est régulier et peu texturé, il possède un grain intermédiaire (probablement 200g/m^2), qui convient à la plupart des matériaux. Elle réduit le dessin au tracé, son répertoire visuel s'en retrouve simplifié. Le spectateur est invité à considérer l'œuvre différemment, car c'est lui qui doit interpréter les liens entre les éléments de la composition et les émotions que cette dernière est censée transmettre[2].

L'encre est un matériau plus aléatoire, qui requiert une plus grande maîtrise, mais qui permet une plus grande variété d'effets. C'est aussi le medium qu'elle utilise pour écrire. À ce titre, les résultats sont déroutants : on observe un changement de calligraphie au cours de sa carrière. Siddal passe d'une écriture fine et droite à des griffonnages à la police large, inscrits en diagonale sur le papier. Pour certains poèmes, ils sont hésitants, voire presque illisibles, notamment sur les fragments. Le manuscrit de « A golden flash of » (p.514) par exemple, contient de nombreuses tâches d'encre, qui rendent l'écriture difficile à déchiffrer. Selon William Michael Rossetti, ces poèmes auraient été rédigés sous l'influence du laudanum[3].

Le rendu de l'encre dépend de l'interaction avec le papier. Lorsque Siddal emploie l'encre pour de simples esquisses, le trait y est rapide et énergique (*Angels with Cymbals*, P.50 – fig.A.18.3). Comme c'est une matière fluide, elle est appropriée pour rendre compte des mouvements fugitifs de l'eau : sur *Two Men in a Boat and a Woman Punting* (P.54 – fig.A.19.1), Siddal représente l'élément liquide au moyen de lignes courbes et brisées qui indiquent à la fois les reflets et les vagues. L'encre délimite également la ligne d'horizon en haut à gauche de la composition, si bien qu'un petit espace est laissé pour l'arrière-plan, le lac constituant la partie

[1] Fredeman, *Formative Years*, 20.8.1848.
[2] Colin Cruise, *Pre-Raphaelite Drawing*, Londres, Thames and Hudson, 2012, p.47.
[3] Rossetti, *Reminiscences*, p.99.

principale du décor. Siddal affirme un goût prononcé pour les encres brunes : la sépia, extraite de la sèche, qu'on utilise depuis le dix-huitième siècle, et le bistre, pigment issu de la suie de bois, fabriqué à partir du hêtre ou du bouleau au dix-neuvième siècle. Ces matériaux, dont les tonalités varient du safran au brun foncé, peuvent être employés pour traduire différentes surfaces et textures. Sur les esquisses de *St Agnes* (P.25 à 26), les traits d'encre plus denses mettent en valeur le personnage principal, tandis que le fond et les cavités sont traités au lavis, plus ou moins dilué pour obtenir différentes intensités. Il est aussi probable que Siddal se serve de plumes de différentes épaisseurs.

La plupart du temps, Siddal n'applique pas l'encre seule, mais en l'associant à d'autres media. C'est le cas de *Study for the Nativity* (P.40 – fig.A.17.4), où le fond est recouvert de coups de crayon. L'alliance entre l'encre et le graphite est fréquente dans la production artistique de la créatrice : elle commence par l'esquisse au crayon, puis repasse à la plume sur les éléments de la composition qu'elle souhaite accentuer. Plus originale encore est l'une des études de *Clerk Saunders* (P.3 – fig.A.2.2), qui se distingue par un camaïeu d'encres noires et brunes. Siddal incorpore à ce mélange de la gomme arabique, qui va lier les pigments et les lavis entre eux. Afin de mieux les fixer, elle appose un vernis sur le papier vélin. Réalisé à partir de peau de veau, le papier vélin offre un côté légèrement plus blanc et plus doux qui convient aux techniques de dessin et de représentation.

Ces méthodes de travail conduisent Siddal à exécuter le rendu des surfaces et des textures avec une grande précision. Dans *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.A.7.1,2), des petites marques indiquent les bordures de fleurs et les collines, tandis que les arbres sont dépeints au moyen de fines hachures. Les plans sont bien séparés et le paysage qui disparaît à l'horizon donne l'illusion de la profondeur. Ce sont les personnages, dont la position forme un triangle, qui sont dessinés avec les traits les plus épais. Le dessin méticuleux et anguleux de *Pippa Passes* (P.1 – fig.A.1) structure la composition, réalisée à partir de lignes droites (verticales et obliques) qui épousent le mouvement de marche de l'héroïne. Rien dans cette œuvre n'est laissé au hasard : que ce soient les pavés de la rue, les oies sur le côté gauche ou les fines traces indiquant le chevalier et le château à l'arrière-plan (l'oie semble un motif cher à Siddal, on la retrouve en arrière-plan de *Lovers Listening to Music*, d'une taille similaire au personnage qui la pourchasse). Et pourtant, la scène, grâce à sa ligne claire, paraît étonnamment aérée. *The Woeful Victory* (P.19 – fig.A.10.2), peut-être le dessin le plus accompli de Siddal, produit un effet différent sur le spectateur : enclavé dans un cadre que la créatrice a esquissé, cette œuvre au crayon et à l'encre est saturée de détails. Presque toute la surface du papier est recouverte et les éléments de la composition sont presque tous traités avec la même intensité, si bien qu'il est

difficile de les distinguer. On décèle dans ce dessin la maîtrise que Siddal a pu acquérir au cours de sa formation à l'École d'Arts Appliqués de Sheffield.

La technique de ces dessins évoque la gravure. Plusieurs études se sont appliquées à examiner la méthode de travail de Rossetti, qui emploie le céruse (pigment synthétique blanc à base de plomb) pour parfaire ses motifs, avant de gratter sur la surface recouverte du papier au recto et au verso, puis de souligner les contours les plus foncés. Ce mode opératoire n'est pas sans rappeler le mécanisme consistant à inciser une matrice à l'aide d'un outil tel que le burin ou la pointe sèche. Siddal se formant auprès de Rossetti, il est fort probable qu'elle opère de manière similaire ; d'ailleurs, elle dessine également le personnage de *Clerk Saunders* au verso de l'une de ses études (P.3 – fig.A.2.2). Or l'on sait que la créatrice est impliquée dans plusieurs projets qui consistent à graver son œuvre sur bois, avec Rossetti, Allingham et Tennyson. Elle produit donc des illustrations destinées à être reproduites à plus grands tirages. L'illustration est en effet un moyen pour les artistes de toucher un public plus large, sans être soumis à la pression de les exposer en public. Compte tenu de la nature confidentielle de l'œuvre du couple Rossetti, on comprend pourquoi la gravure les intéresse. Siddal réalise donc des croquis dans l'autre sens du modèle d'origine, afin qu'ils soient transférés sur le bloc de bois. Il nous subsiste *Clerk Saunders*, qu'elle achève à la mi-mai 1854 (P.3 – figs.A.2.3,4) et *St Agnes Eve* (P.25 – figs.A.12.3 ; P.26 – figs.A.12.4,5) ainsi que *The Maid of Lochroyan* (P.17 – fig.A.9.5), même s'il est probable qu'elle ait réalisé de nombreuses esquisses de ce type.

Au dix-huitième siècle, les gravures servaient principalement à reproduire des tableaux de chevalet pour les diffuser à une large échelle. Mais, au début du dix-neuvième, elles apparaissent fréquemment dans les livres et leur procédé devient de plus en plus sophistiqué. Elles peuvent recouvrir différentes techniques : la plus ancienne, la gravure sur bois, mais aussi l'eau-forte (sur cuivre), la pointe sèche (sur métal), la lithographie (sur pierre). La « manière noire », quant à elle, prédomine en Grande-Bretagne[1]. Souvent publiées sans texte, les gravures doivent illustrer une situation complexe sur une seule image, dans un espace réduit. Les choix sont néanmoins dictés par le marché et la rapidité de la production. Elles constituent une source de revenus non négligeable pour les artistes qui touchent les droits de reproduction de leurs dessins. L'artiste réalise une épreuve à l'envers sur du papier de traçage ou du calque. Le dessin est découpé par le graveur qui utilise un burin pour tailler le contour sur une plaque de bois de buis blanchi. L'artiste peut corriger son épreuve, le verso du papier étant ensuite appliqué par frottement sur la plaque noircie d'encre. Avant de passer la plaque à la presse, le graveur fait un

[1] Jobert, *La Réception de l'école anglaise en France*, p.137.

test en plaçant la feuille de papier sur la plaque pour en absorber l'encre. Le dessin d'origine étant détruit dans le processus, des artistes comme Rossetti le faisait photographier pour en garder une trace[1].

Pour l'édition illustrée de ses poèmes en 1857, Tennyson laisse à Moxon le soin de choisir des graveurs. Les frères Dalziel George (1815 – 1902) et Edward (1817 – 1905) s'occupent du quart des illustrations, notamment celles de Rossetti, dont ils ont du mal à reproduire les modèles d'origine avec fidélité. Le peintre se plaint dans une lettre à Allingham de la dissemblance entre le modèle de *St Cecilia* et la version gravée par les frères Dalziel (P.100 – fig.C.1.14)[2]. Il est intéressant de remarquer les différences d'exécution chez Siddal et Rossetti pour le même sujet. L'ange se penche pour embrasser une Sainte Cécile à l'abondante chevelure sur le dessin de Rossetti : l'artiste représente la scène avec une sensualité absente du poème d'origine. Les figures sont enserrées par une forteresse médiévale, derrière laquelle apparaissent tourelles, bateaux, et fanions. Siddal, quant à elle, dépeint les deux personnages de manière séparée, placés dans le coin d'une pièce simple. Le cadre de la scène est réduit à la fenêtre et à quelques éléments d'architecture. Sur l'un des croquis de Wightwick Manor (P.28 – fig.A.13.4), Siddal emploie le crayon pour le décor et l'encre bistre pour les personnages, qui les met en valeur. On peut supposer que les techniques mixtes employées par Siddal font partie d'un processus de création dont la finalité est la gravure, même si ses modèles ne seront pas retenus pour la version finale de l'édition Moxon.

b. D'ombre et de lumière

Lorsque Siddal travaille au monochrome, que ce soit à l'encre ou au crayon, elle divise l'espace pictural au moyen de motifs dessinés avec une variété d'intensités. Les nuances que ces procédés lui offrent l'amènent à délimiter formes et volumes, à créer de la profondeur, voire même une impression de mystère. Quand elle adopte le style de la ligne claire, les contrastes d'ombre et de lumière sont minimes. Sur *Lovers Listening to Music* (P.11 à 12), ils servent à différencier les personnages : l'homme est vêtu d'un costume sombre, tandis que la femme et l'angelot sont en blanc. Ils marquent également la différence de carnation entre le couple et les

[1] Gregory R. Suriano, *The Pre-Raphaelite Illustrators: The Published Graphic Art of the English Pre-Raphaelites and Their Associates*, Londres, British Library, 2000, pp.25-38.
[2] Fredeman, *Formative Years*, 18.12.1856 : « But these engravers! What ministers of wrath! Your drawing comes to them, like Agag, delicately, & is hewn in pieces (…) I took more pains with one block lately than I had with anything for a while. It came back home on paper the other day, with Dalziel performing his cannibal jig in the corner, and I have really felt like an invalid ever since. ».

deux musiciennes, ce qui explique les interprétations posthumes de l'œuvre : elles sont décrites comme étant d'origine « égyptienne » ou « indienne ». Enfin, les ombres portées sur le banc de pierre accentuent le modelé des personnages principaux. Les ombrages ont été réalisés par des pointillés et des fines marques à la plume pour rendre compte des différentes textures : drapés des vêtements, mèches de cheveux, écorce des arbres. Pour une artiste qui ne dessine pas en plein air, rappelons que cette façon de retranscrire le clair-obscur demeure subjective, au gré d'un éclairage rudimentaire à l'intérieur de l'atelier nécessitant des bougies une fois la nuit tombée.

Pour *Pippa Passes* (P.1 – A.fig.1), Siddal adopte une autre méthode : des hachures croisées qui vont souligner les zones sombres, les éléments les plus foncés, et créer du relief. Les dégradés de sépia sont plus prononcés, comme en témoigne l'ombre portée de Pippa sur la robe de l'une des prostituées. Pippa est blonde, tandis que les prostituées qui l'interpellent ont une chevelure brune, qui symbolise la sensualité. C'est l'un des dessins les plus accomplis de Siddal, où la luminosité est la plus accusée. L'étude de *Lady Clare* (P.35 – fig.A.15.2), quant à elle, révèle un espace plus sombre, ce qui convient à une scène d'intérieur. En plus des hachures croisées, Siddal réalise un lavis qui matérialise les cadres et panneaux de la porte, ainsi que l'alcôve de la fenêtre dont provient la source de lumière.

Dans l'œuvre siddalienne, l'utilisation des encres brunes, bistres et sépia rappelle la technique du calotype, à laquelle s'intéressent les préraphaélites. Inventé en 1840 par Henry Fox Talbot (1800 – 1877), le procédé, qui permet une impression sur papier et sa reproduction, se développe rapidement en Grande-Bretagne. À l'origine, le matériel requis pour pratiquer cet art se trouvait chez les mêmes commerçants qui fournissaient les artistes. L'influence de la photographie sur les arts graphiques pratiqués par les préraphaélites se perçoit dans la minutie avec laquelle les artistes exécutent leurs compositions, ainsi que dans leurs techniques de cadrage. D'après sa correspondance, on sait que Rossetti se rendait à des expositions de photographie. Le peintre se sert de ce procédé pour ses propres tableaux. Il fait lui-même reproduire ses œuvres et celles de son épouse (p.350-4). Les tirages du portfolio photographique sont saisissants : ils ont été réalisés sur un papier beige glacé à partir d'un négatif sur plaque de verre. Ils rendent bien compte des variations de clair-obscur, comme dans *Holy Family with Angel* (P.42 – fig.A.17.9), et des traits de plume épais, comme pour *Study of Angels* (P.53 – fig.A.18.8).

La prédilection de Siddal pour les techniques mixtes l'amène à structurer les nuances entre les apports d'ombre et de lumière dans son œuvre. Dans *Sister Helen* (P.5 – fig.A.3.2), les traits appuyés d'encre de Chine soulignent les grilles de l'âtre, ainsi que l'architecture de la

pièce : la voûte de la cheminée et les escaliers. Les encres brunes mettent en valeur les personnages, surtout Helen, au centre de la composition. Afin d'harmoniser le fonds, Siddal rehausse le lavis d'encre de craies blanches. Dans *Two Angels Appearing to Sir Galahad* (P.30 – fig.A.14.1), la créatrice mélange le graphite à la craie. Il en résulte un espace pictural dépouillé, avec très peu d'éléments de décor, mis à part les armes du héros posées à ses pieds. L'insistance sur la luminosité de la scène fait écho aux vers de Tennyson : « A gentle sound, an awful light! / There three angels bear the holy grail: / With folded feet, in stores of white, / On sleeping wings they sail. / Ah, blessed vision! blood of God! ».

Pour atténuer les effets de l'encre, Siddal peut soit utiliser celle-ci en la diluant, soit la poser directement sur le papier avant de la retravailler avec un pinceau gorgé d'eau. Une autre technique consiste à détremper le papier au préalable. En ce qui concerne le crayon ou le fusain, les manuels de l'époque préconisent l'utilisation des doigts : « using the fingers to blend the colours together » recommande Henry Murray[1]. Siddal peut aussi dissiper les pigments, avec une estompe. Celle-ci se trouve sous la forme de rouleau de papier cotonneux terminé en pointe. Elle peut être fabriquée par l'artiste elle-même au moyen d'un bout de papier attaché à une baguette de bois – ou c'est une gomme, qui vient frotter le trait sur le support. Rossetti procède de manière similaire pour ses effets de dégradés, une technique qu'il a apprise dans l'atelier de Brown. Brown lui enseigne comment dessiner au crayon, à l'encre et à la craie[2]. Hunt, quant à lui, retranscrit dans ses mémoires une conversation qu'il a eue avec un camarade de jeunesse. Ce dernier oppose ainsi le système académique à une méthode plus innovante pour structurer la composition au moyen des contours et du clair-obscur :

> The blocking-out system serves to make beginners understand the solidity of figures given by light and shade, modified by reflections and half tints, and to get over muddling about with dirty chalk (…) Very few fellows stick to it for long. I do sometimes use gray paper with white, but I like white paper just now. You see I sketch the lines with charcoal, and when I go over with chalk I rub the whole with wash leather, take out the lights with bread and work up the shadows till it's finished; but I do sometimes work altogether with the point (…)[3]

The Macbeths (P.7 – fig.A.4) constitue le monochrome le plus expérimental de Siddal dans le traitement des ombres. Pour ce faire, elle traite le motif en grisaille, c'est-à-dire en camaïeu de gris. Ce procédé accentue l'illusion du relief, tout en minimisant la distinction entre les coloris. Les hachures sont bien marquées, parfois à la craie sèche. Siddal a probablement

[1] Henry Murray, *The Art of Painting and Drawing in Coloured Crayons*, Londres, Winsor & Newton, 1856, p.46.
[2] Rossetti, *Family Letters*, vol.1, p.119.
[3] Hunt, *Pre-Raphaelitism*, vol.1, p.36.

commencé par employer ce matériau pour mettre en place les masses de lumière, comme il est d'usage pour un travail de ce type. Le crayon et l'encre auraient ensuite été appliqués pour les contours et les ombrages. Siddal n'hésite pas à gratter le support de *The Macbeths* pour ôter des couches de crayon et d'encre, ainsi que pour lui donner des effets de texture. Au dix-neuvième siècle, il existe des racloirs de tailles et de formes variées (triangulaires, à double tranchant) pour retirer du papier les zones d'ombres et de couleur. Les effets produits ne sont pas sans rappeler ceux du calame, employé par les scribes du Moyen-Âge pour leurs manuscrits.

Le motif du contraste entre l'obscurité et la lumière irriguent également la poésie de la créatrice. Selon le symbolisme religieux, la lumière est divine : « I am gazing upwards to the / sun Lord Lord » (« Life and night », p.506) ; « I see the starry / sun floods through / me the space of / heaven will all » (fragments, p.516). Elle peut être rapprochée de la passion amoureuse (« O god forgive », p.505). Un des fragments (p.514) met en scène la dissonance entre la lumière éclatante du soleil et la pénombre de la forêt : « A golden flash of / sunlight woke him (…) The wood was / flooded black / and heavy ». Cette opposition est renforcée par l'emploi des adjectifs, qui associent la lumière au feu (« sun ») et l'obscurité à l'eau (« flooded »). Le cadre naturel est souvent décrit en termes évoquant l'opacité : « darkest shadow », « gloom » (« Silent wood », p.512) ; « darkened wood » (« To touch the glove », p.513 ; « Shadows of the green fields / Shadows of the trees / Shadows of the tall stem flowers » (fragments, p.516). Siddal reprend cette thématique pour l'associer aux motifs du jour et de la nuit, du réveil et du sommeil, de la vie et de la mort (« Life and night »). Paradoxalement, la mort est synonyme de clarté et de lucidité, l'espace nocturne étant propice au rêve et aux états alternatifs de la conscience. La lumière n'est pas systématiquement considérée en termes positifs : « Life and youth and summer / weather to my heart / no joy can gather ». La créatrice substitue donc la traditionnelle comparaison entre la lumière bienfaitrice et le monde des ténèbres pour complexifier son propos : « Still it is but the memory / Of something I have seen / In the clammy summer weather / When the green leaves came between / The shadow of my dear loves face ». Le clair-obscur a pour objet d'intensifier le climat d'étrangeté de la scène.

c. Appliquer la couleur

Même si l'œuvre en couleur qui subsiste d'Elizabeth Siddal est relativement maigre, on peut supposer qu'elle pratiquait l'huile, et surtout l'aquarelle, assez fréquemment. Il semble qu'à partir de 1855, elle se détourne momentanément du graphite pour adopter une gamme chromatique plus riche, inspirée par sa découverte des manuscrits illustrés. Rappelons qu'elle possède sa propre boîte d'aquarelle, et qu'elle lui accorde une certaine importance, ainsi qu'elle

l'écrit dans sa correspondance : « I should like to have my water-colours sent down if possible » (p.518). Là encore, elle utilise des techniques mixtes qui vont structurer sa gamme chromatique et donner à ses œuvres un aspect décoratif. Sa carrière se déroule à une époque où la couleur change de statut, que ce soit au plan conceptuel comme matériel. Contrairement aux idées issues de la Renaissance, qui associent le dessin à l'esprit rationnel et la couleur à la matière organique, ces deux éléments sont considérés comme faisant partie intégrante de la praxis préraphaélite. C'est ainsi que le couple Rossetti a la même conception de la praxis picturale que William Blake, pour qui le contour (la dimension spirituelle de l'œuvre) et la couleur (sa dimension matérielle) sont inextricablement liés. C'est d'ailleurs le cercle étendu de la famille Rossetti qui contribue à réhabiliter Blake à l'époque victorienne. Gabriel possède un de ses manuscrits, acquis en 1847 (c'est ainsi qu'Elizabeth Siddal découvre l'œuvre de Blake).

Jusqu'au début du dix-neuvième siècle, les théories sur la nature de la couleur sont largement influencées par le traité d'optique d'Isaac Newton (1642 – 1727), publié en 1704. Newton démontre que la production de la couleur dépend de la lumière : il fait part de ses expériences sur la diffraction de la lumière blanche en un spectre de couleurs, décomposées au moyen de prismes de verre. Chaque nuance colorée correspond à un degré différent de réfraction, le rouge et le jaune constituant les rayons les plus larges, le bleu et le violet les rayons à l'angle le plus petit. Newton distingue sept couleurs primaires, qu'il ordonne selon la séquence suivante : rouge, orange, jaune, vert, bleu, indigo et violet.

Bien que ces idées soient reprises par plusieurs générations d'artistes britanniques, elles sont progressivement contestées. Biographe de Newton, le physicien écossais David Brewster (1781 – 1868) explique dans son manuel d'optique que les teintes comme le vert et l'orange peuvent être davantage décomposées au moyen du jaune, du rouge et du bleu, couleurs qui correspondent aux « primaires » qu'utilisent les peintres. En effet, le mélange de toutes les couleurs sur la palette du peintre ne produit pas du blanc, ce qui contredit la théorie newtonienne. Ce phénomène avait déjà été remarqué par Turner, qu'il avait expliqué dans une conférence à la Royal Academy de 1818 : « white in the prismatic order, in the rainbow, is the union of compound of light, as is daylight (…) the commixture of our material colours become the opposite, darkness »[1]. Turner pousse sa réflexion pour distinguer les couleurs « aériennes », qui, une fois additionnées, créent la lumière blanche, et les couleurs « matérielles », qui, lorsqu'elles sont mélangées, créent une nuance variant du marron au gris foncé.

[1] Cité par Helen Glanville, « Contemporary Colour Theory », *Pre-Raphaelite Painting Techniques 1848 – 1856*, éds. Stephen Hackney, Jacqueline Ridge et Joyce Townsend, Londres, Tate Publishing, 2004, p.30.

Mais celui qui s'oppose puissamment à la théorie newtonienne n'est autre que Johann Wolfgang Goethe (1749 – 1832), en réaction contre le rationalisme scientifique. Son ouvrage *Traité des couleurs* est traduit dans toute l'Europe, et notamment en anglais en 1840 par Charles Eastlake. Il y discerne trois catégories de couleurs : physiologiques, physiques et chimiques. Tout en reprenant les travaux d'Aristote et de De Vinci, Goethe accorde à l'ombre une valeur fondamentale dans la perception de la couleur, qu'il considère comme une lumière obscurcie. C'est ainsi qu'émergent les couleurs primaires, le jaune se rapprochant plus de la lumière, le bleu de l'ombre. La roue chromatique de Goethe est ainsi composée de six couleurs principales, les couleurs secondaires (violet, vert, orange) résultant des interactions entre les couleurs primaires. De plus, Goethe introduit une dimension subjective dans la perception des couleurs : le jaune et l'orange auraient un impact positif sur l'humeur, le jaune engendrant du bien-être et de la chaleur, l'orange de l'énergie. Le bleu, quant à lui, procurerait une sensation de fraîcheur et de tristesse.

Ces idées ont une influence considérable sur les mentalités du dix-neuvième siècle, sur Keats notamment, pour qui la couleur symbolise la communion avec la nature. En tant que fervents détracteurs du « dead colouring », les préraphaélites n'appliquent pas le vernis ou les couches de peinture ocre employées par leurs contemporains pour mettre en place les masses de couleur, d'ombre et de lumière. Ils recherchent la couleur pure en se réappropriant les recettes du passé, afin de faire revivre ce savoir-faire. D'où leur admiration pour les manuscrits anciens : puisqu'ils sont fermés, les couleurs ne peuvent pas s'affadir. Les préraphaélites ne sont pas les seuls à s'intéresser autant aux maîtres de la première Renaissance : en 1841, la National Gallery fait l'acquisition d'une *Vierge à l'enfant avec St Jean* du Pérugin, réalisée avec de la peinture à l'œuf. Le Pérugin (v.1448 – 1523) a juxtaposé de fines couches de couleurs pures, non mélangées, pour rendre les volumes et les drapés. Traduit par l'historienne de l'art Mary Merrifield en 1844, le peintre toscan Cennino Cennini (v.1360 – v.1440) décrivait les méthodes utilisées au quatorzième siècle dans son *Traité de peinture*, notamment la technique du fond blanc pour rendre les couleurs plus éclatantes. En 1854, paraît la traduction de *De la Loi du contraste simultané des couleurs* du chimiste Michel-Eugène Chevreul (1786 – 1889). Ses principes marquent le monde de l'art bien avant que des pointillistes comme George Seurat (1859 – 1891) et Paul Signac (1863 – 1935) ne s'en emparent. Selon Chevreul, la juxtaposition de couleurs complémentaires rend mutuellement ces teintes plus vives.

Certains artistes du cercle préraphaélites (Brown, Hunt) appliquent déjà, de manière intuitive, ces théories : plutôt que de peindre les éléments de la composition avec une seule couleur, plusieurs petites zones de couleurs sont placées les unes à côté des autres, jusqu'à

produire sur la rétine l'effet d'une nouvelle teinte, pour le spectateur qui se trouve à une certaine distance. En cela, la peinture préraphaélite diffère de celle pratiquée par les impressionnistes dont la forme se dissout sous les tâches de couleur[1]. On peut ainsi percevoir du vert sous la chair des personnages sans que le modelé n'y soit sacrifié, comme dans *The Light of the World* (P.62 – fig.B.2.2). Hunt a choisi un vernis dans la même gamme que les tons orangés de la toile, afin de les rendre plus homogènes. Les ombres ne sont pas noires, mais colorées, ainsi que l'explique Ruskin, qui incite ses adeptes à percevoir les objets en termes de couleurs, et non de luminosité : « the highly accomplished artist (…) perceives at once in the sunlighted grass the precise relation between the two colours that form its shade and light. To him it does not seem like shade and light, but bluish green barred with gold »[2]. Siddal, quant à elle, remplit ses formes au moyen de camaïeux de couleurs similaires : la robe de Marie sur *Madonna and Child* (P.45 – fig.A.17.11) est striée de bleu clair, de contours bleu foncé et de petites touches de vert, ce qui fait ressortir les masses de bleu vif. C'est cet élément de la composition qui attire notre attention, il se construit aussi par opposition avec les tons jaune-orangés des personnages et de leur auréole. Sur *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1), Siddal applique des couches de bleu-violet, de turquoise et de vert, qui indiquent le mouvement des vagues, tandis que le beige figure l'écume.

Dans leur quête de savoir-faire traditionnel, les préraphaélites déplorent la perte de techniques anciennes. Respectueux des matériaux et de leur nature, ils expriment une certaine méfiance pour les nouvelles couleurs de confection, jugées instables, vendues par des marchands qui cherchent à en tirer profit : par exemple, Robertson n'hésite pas à commercialiser du violet de garance pour aquarelle provenant en partie de chez George Field (v.1777 – 1854), mais mélangé à la même quantité de violet fabriqué par une autre entreprise[3]. Néanmoins, les couleurs manufacturées sont plus stables et plus durables que celles fabriquées à partir de pigments naturels. Elles sont fournies en poudre dans des tubes de verre ou dans des enveloppes en papier. Autre problème : les vessies de porc employées pour le transport peuvent faire voler la peinture en éclat quand elle est extraite du contenant. La peinture y sèche vite, à cause du fermoir en fer qui dégage de l'acide. Les seringues en métal constituent une alternative envisageable, mais elles requièrent un grand soin. Les tubes de peinture sont certes légers et

[1] Contrairement aux préraphaélites, les impressionnistes ne préparent pas leurs compositions au moyen d'études préparatoires. Ils travaillent à même la toile en appliquant la couleur au moyen de coups de pinceaux rapides.
[2] Ruskin, *Works*, vol.15, p.28.
[3] Cette donnée est fournie par Leslie Carlyle, « Contemporary Painting Materials », *Pre-Raphaelite Painting Techniques*, p.42.

facilement maniables, mais restent chers. En ce qui concerne l'aquarelle, les petits godets solides doivent être mouillés chaque jour à l'eau, tandis que les tubes permettent d'extraire un plus gros volume de peinture. Rossetti en fera l'acquisition en août 1852[1].

Les préraphaélites continuent à broyer leurs pigments avant usage, notamment le bleu outremer, le rose de garance et le carmin. Ils apprécient ces mêmes pigments pour leurs effets de transparence sur le support, en particulier la cendre d'outremer qui donne un bleu pâle apprécié pour sa durabilité. Moins cher et sensible à la lumière, mais connu pour ses propriétés colorantes plus faibles, le bleu de cobalt, inventé en 1802, constitue un substitut convenable à l'outremer ; il est fréquemment employé par Siddal et Rossetti. Les préraphaélites réalisent également leurs propres couleurs : ainsi ils mélangent l'outremer et la garance pour créer du violet, plutôt que d'acheter directement le violet de cobalt, commercialisé à cette époque. Ils ne sont pas à l'abri des risques que la manipulation de ces couleurs peut engendrer : le vert de cobalt est certes très brillant mais n'en demeure pas moins toxique, car il est composé de sels de cuivre et d'arsenic. Une autre complication concerne la permanence de ces couleurs. Le jaune de garance, par exemple, s'estompe au fil du temps. Quant au bleu de cobalt, il a tendance à noircir ou à devenir grisâtre. Une solution consiste à recouvrir le support avec de l'extrait de copal, une résine végétale durable pour les couches épaisses de peinture. Par ailleurs, les toiles peuvent aussi s'assombrir en attirant la poussière, ou perdre de leur intensité à cause de la pollution due au charbon.

Siddal et Rossetti sont moins préoccupés par la permanence de leurs couleurs que leurs confrères. Dans les années 1850, ils pratiquent surtout l'aquarelle. Dans un souci d'harmonisation de la composition, ils font en sorte que les coups de pinceaux soient à peine visibles sur le papier. Le couple porte plus d'intérêt au processus qu'au résultat : les deux artistes apprécient cette technique – plus maniable que l'huile, mieux adaptée au petit format et moins chère – pour ses effets immédiats de brillance. Ils appliquent la couleur comme des miniaturistes, par sections et sans vernis, pour faire ressortir la luminosité du support au moyen de couches à la fois transparentes et épaisses, comme sur les carreaux d'un vitrail ou d'une mosaïque. Pour ce faire, ils emploient des pinceaux rigides en poils de martre, et non d'écureuil ou de porc, ainsi qu'il était d'usage. À l'inverse, lorsqu'ils travaillent à l'huile, c'est avec des pinceaux d'aquarelle : « He was painting in oils with water-colour brushes, as thinly as in

[1] Voir Mann, *Pre-Raphaelites: Drawings and Watercolours*, p.37.

watercolour, on canvas which he had primed with white till the surface was smooth as cardboard and every tint remained transparent »[1].

Plusieurs recherches ont été menées, visant à examiner les méthodes de travail de Rossetti. Le peintre renforce son support en le personnalisant avant d'appliquer la couleur[2]. Compte tenu de son rôle dans la formation de Siddal, on peut supposer qu'elle adoptait également ces procédés. Le papier intermédiaire est d'abord recouvert de colle pour résister aux coups de pinceaux vigoureux. Puis celui-ci est plaqué contre un support vierge avant d'être tendu sur un châssis. Deux bandes de papier sont ajoutées sur les côtés après que l'artiste a dessiné les personnages principaux. Le motif est réalisé dans un monochrome de tons bleutés. Très peu diluées, les premières couches de peintures sont étalées quasiment à sec, pour définir les éléments principaux (textures et motifs). Ces couches sont ensuite raclées et hachurées. Les contours et les détails sont définis au moyen d'un pinceau très fin, ils peuvent être adoucis ou floutés à l'aide d'éponges. Le dos du pinceau est ensuite utilisé pour raviver les surfaces mouillées. La version du sujet en couleurs ne porte pas de modifications majeures par rapport au croquis d'origine. Au contraire, c'est sur le dessin que Siddal et Rossetti tentent d'abord de concentrer autant de détails que possible, ce qui leur permet de délimiter les masses de couleurs et les volumes par la suite. En effet, les préraphaélites ont pour habitude de ne pas transférer par report de proportions leur esquisse sur la version en couleurs.

Siddal et Rossetti affichent leur préférence pour le bleu outremer – un pigment très vif synthétisé en 1824, qui remplace le lapis et tire vers le violet – pour le rose de garance et pour le vert émeraude. Ils y incorporent leur propre préparation à base de gomme arabique et de peinture métallique pour renforcer les nuances. « Stippling », la technique alors en vogue, prisée notamment par Ruskin, consistait à placer de petites touches de couleurs pour créer la vibration des formes et des effets de dégradés. Mais Siddal opte pour le placement de blocs de couleurs – parfois non mélangées – les uns à côté des autres. Afin de donner à ses teintes cette texture opaque, Siddal applique une couche de blanc de plomb ou « bodycolour ». La composition de ce produit avait été améliorée par l'entreprise Winsor et Newton en 1834, pour éviter qu'il ne jaunisse (y est incorporé de petites quantités de bleu de Prusse à cet effet). Comme le montre Christopher Newall, l'usage du blanc de plomb fait pourtant débat à l'époque victorienne – avant d'être adopté par plusieurs générations de peintres – car ce matériau cache

[1] Bell Scott, *Autobiographical Notes*, vol.1, p.250.
[2] Cf le constat d'état de 1973 de la Tate, examiné plus en détail par Alison Smith, *Pre-Raphaelites: Victorian Art and Design*, p.21.

les défauts du papier[1]. Siddal termine ses aquarelles par des rehauts à la craie, ce qui donne l'effet d'une peinture dense et solide, presque comme de la gouache. En cela, sa façon de procéder est non seulement novatrice mais aussi risquée, car le rendu de la couleur, avec le temps, peut finir par ressembler à du pastel. Le résultat est saisissant : ses aquarelles paraissent presque opaques, tandis que certaines parties ont une sorte de brillance granuleuse.

Le choix des couleurs n'est évidemment pas décidé au hasard : la palette restreinte de Siddal se distingue par un emploi de couleurs froides (bleus, verts, violets) qui véhiculent une forte charge émotionnelle et symbolique. Il s'agit d'intensifier l'expérience du spectateur. Chez Siddal, le bleu appartient au domaine du sacré. C'est la couleur du tissu sur lequel repose le livre d'heures dans la chambre de May Margaret. Le bleu est aussi associé au féminin : non seulement la Vierge Marie (P.45 – fig.A.17.11) et la nonne de *St Agnes* (P.25 – fig.A.12.1), mais aussi May Margaret (P.2 – fig.A.2.2) et la Dame de *Lady Affixing a Pennant* (P.18 – fig.A.9.6) en portent. De plus en plus populaire à l'époque victorienne, il évoque la sérénité, l'introspection et l'infini. Sur les aquarelles, la teinte de ce vêtement fait ressortir la chevelure rousse des personnages. Culturellement, le bleu est perçu comme l'opposé du rouge, comme l'explique Michel Pastoureau : « le rouge, son contraire, son complice et son rival au fil des siècles dans toutes les pratiques occidentales de la couleur »[2]. Les sens qu'on a donnés à cette teinte sont diverses : elle peut signifier le courage et le danger, la vie et la mort. L'usage de la couleur rouge est suffisamment rare dans l'œuvre siddalienne pour être souligné. Dans *Lady Affixing a Pennant* il symbolise à la fois la passion amoureuse et la violence du tournoi qui s'annonce. La masse de l'oriflamme remplit l'espace entre les deux protagonistes : le rouge fait allusion à la fois à l'union et à la séparation potentielle. On retrouve ce contraste dans l'écriture de la créatrice : « Never weep » (p.510) occupe une place particulière, dans la mesure où la plupart des poèmes sont monochromatiques. La couleur sert alors à caractériser l'évolution de la relation entre la narratrice et son interlocuteur.

La pratique de Siddal se rapproche davantage de celle de ses confrères préraphaélites, dans sa manipulation des couleurs secondaires. La palette de ces artistes se distingue par une utilisation accrue du violet, une couleur, à l'origine peu appréciée, qui fait son entrée en peinture au dix-neuvième siècle. Initialement associé au pouvoir et au luxe, le violet finira par évoquer la douceur et le mystère. Siddal l'applique par petites touches, plus par souci d'harmonie que pour sa symbolique : pour rendre compte des drapés des vêtements dans *The Ladies Lament*

[1] Christopher Newall, *Victorian Watercolours*, Oxford, Phaidon, 1987, p.13.
[2] Pastoureau, *Bleu : histoire d'une couleur*, p.11.

(P.15 – fig.A.9.1), pour évoquer le crépuscule du paysage par la fenêtre de *Lady Affixing a Pennant* (P.18 – fig.A.9.6). Par ailleurs, les préraphaélites emploient différentes nuances de vert, commercialisées par Robertson : le vert malachite, le vert de cobalt et le vert de Hooker (obtenu grâce à un mélange de bleu de Prusse et de jaune du Cambodge). Siddal se sert de ces nouveaux pigments disponibles pour enrichir sa composition : sa préférence semble aller vers le vert émeraude pour colorer les habits de plusieurs personnages (Clerk Saunders, P.2 – fig.A.2.1 ; Lady Clare, P.36 – fig.A.15.3 ; l'une des femmes de *The Ladies Lament*, P.15 – fig.A.9.1). Le vert est, bien sûr, employé pour transcrire l'environnement naturel. Dans *The Ladies Lament*, il recouvre la roche de l'arrière-plan ; dans *Lady Affixing a Pennant* et *Madonna and Child with Angel* (P.43 – fig.A.17.9), cette teinte transparaît par la fenêtre pour signifier un paysage lointain de collines. Les végétaux sont mis à l'honneur dans *Lady Clare*, *Madonna with Child* (P.44 – fig.A.17.11) et *Angel Playing the Pipes* (P.51 – fig.A.18.5). Par là, Siddal est en phase avec les artistes de sa génération. Le vert, si longtemps décrié pour avoir évoqué la perfidie, devient la couleur de la nature et de l'espoir[1]. Cette teinte ressort souvent par effet de contraste avec un intérieur couleur ocre ou les habits d'un autre personnage (*Lady Clare*, *Madonna and Child with Angel*). Dans les poèmes, outre la représentation de la lumière, c'est la seule couleur vive qui apparaît à plusieurs reprises afin de qualifier les éléments du cadre naturel : les feuilles (« A longing year », p.508), l'herbe (« O mother », p.510 ; « Now Christ », p.511) les champs (« Now I see you dying », p.515). Le vert a ainsi la capacité à traduire des émotions positives.

C/ <u>D'une œuvre polyphonique à l'affirmation d'une incontestable subjectivité</u>

La praxis siddalienne se distingue par son caractère hétéroclite, dans la mesure où elle se joue des traditions artistiques antérieures, que ce soit pour les imiter ou pour les transformer. L'artiste a bel et bien connaissance de ces sources d'inspiration. Son œuvre s'inscrit au carrefour de mouvances culturelles bien précises de l'époque victorienne, qu'elle réadapte à loisir. Les sources d'influences et tropes qui structurent le rapport texte-image n'en expriment pas moins une façon de percevoir le monde, contingente avec l'identité de peintre-poëte revendiquée par Siddal. La créatrice développe une esthétique spécifique de la sensation, en livrant au spectateur-lecteur réceptif des images frappantes, ainsi qu'une poésie marquée par un sens intensifié du visuel.

[1] Pastoureau, *Vert, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2013, pp.172-87.

En outre, elle donne la parole à des personnages qui cherchent à s'exprimer par-delà leur souffrance, et à entrer en communication avec d'autres interlocuteurs. Pour ce faire, Siddal emploie une variété de voix, de registres et de discours qui confèrent à son œuvre un lyrisme mélancolique. Elle met en scène des personnages qui se transforment en raison des circonstances. Cette polyphonie est encore plus marquée dans sa production écrite, hantée par les thèmes de la mort et de l'échec. Certains poèmes sont construits comme une imprécation ou un dialogue. D'autres vont jusqu'à emprunter la voix d'un narrateur masculin, montrant la lucidité de Siddal quant aux relations hommes-femmes au sein du cercle préraphaélite, ou de manière plus générale, au sein de la sphère artistique. La thématique de l'altérité est fort présente, surtout dans la poésie ; elle dévoile les angoisses de la narratrice face au « je » de l'écriture.

À partir de ce constat, on peut déceler de nombreux commentaires cachés sur la tension entre l'attachement de l'artiste à son travail et son rapport au reste du monde. Siddal dévoile l'envers du décor de l'idéal chevaleresque et préraphaélite : elle met à mal le statut d'égérie de la femme pour réaffirmer une identité féminine subversive qui n'est ni sensuelle, ni vulnérable. La créatrice donne à voir des héroïnes en marge de la moralité, qui ne pèchent pas par désobéissance, mais bien par amour (« O god forgive », p.505) ou par curiosité (*The Lady of Shalott*, P.8). Dès lors, il convient de considérer leurs comportements comme transgressifs.

a. Une poétique multi-sensorielle : donner corps aux mots et aux images

La production artistique siddalienne nous conduit à éprouver une diversité de sensations. En variant les modes de perception, Siddal donne de la matière à son œuvre. Contrairement à la conception plus traditionnelle d'une dissociation entre perceptions – effet d'une activité mentale – et sensations – marque d'une réaction corporelle – la peintre-poëte n'établit pas de distinction claire entre l'expérience physiologique et le domaine psychique. À l'époque victorienne, on a pour habitude de considérer la vue comme un sens fiable, et le plus noble, tandis que l'exercice du toucher, de l'odorat et du goût sont rigoureusement contenus et régulés : « the eye gives the strongest and surest indication of mental motion », affirme l'écrivain Joseph Turnley dans son traité sur la vue[1]. Cet ouvrage reflète les mentalités de l'époque sur la façon de considérer les sens. Siddal déstabilise ces critères de connaissance rationnelle : pour elle, le rapport au monde s'effectue par un contact avec l'extérieur, mais aussi de l'intérieur. Cela est

[1] Joseph Turnley, *The Language of the Eye: The Importance and Dignity of the Eye as Indicative of General Character, Female Beauty and Manly Genius*, Londres, Partridge & Co, 1856, p.16.

d'autant plus frappant lorsqu'elle invoque des visions intangibles, ou même fallacieuses, alors qu'on appréhende généralement hallucinations et illusions avec méfiance[1]. Dans sa poésie, Siddal a en effet recours au sommeil, à la fantasmagorie, pour reconstituer des sensations, ou retrouver un souvenir enfoui aux tréfonds de sa mémoire.

C'est aussi à une expérience synesthésique que l'artiste invite le spectateur-lecteur ; les associations sensorielles – surtout celle de la vue à l'ouïe – dénotent un rapport au monde reposant sur des facultés subjectives sortant de l'ordinaire. Là où les poètes de la génération romantique et leurs héritiers se méfient du caractère trompeur de la vision, Siddal explore le rythme, l'harmonie et la forme de manière égalitaire dans sa pratique écrite et picturale. Par exemple, l'attention portée à la symbolique se retrouve dans ses textes, si bien que l'on peut, sans exagérer, parler de poésie visuelle. La créatrice s'emploie à renverser les théories esthétiques héritées du passé. Selon les anciens, la poésie est une « peinture parlante », tandis que la peinture est une « poésie muette ». Ce débat sur l'analogie entre texte et image sera d'ailleurs réactivé à la Renaissance. Cette évolution des idées concernant les résonnances entre littérature et arts plastiques a été analysée de manière approfondie par Joseph Jurt dans son ouvrage *Les Arts rivaux*. Pour Léonard De Vinci, même si la peinture est supérieure à la poésie, il existe de nombreuses passerelles entre ces deux pratiques artistiques. Toutefois, elles requièrent la mobilisation de sens différents (ouïe pour la poésie, vue pour la peinture). Cette dernière est construite à partir de l'observation scientifique, immédiate, du réel ; elle n'en demeure pas moins une « chose mentale » qui relève de l'intellect. Par conséquent, le peintre privilégie la vue en tant que sens supérieur pour accéder à la connaissance[2]. Kate Flint explique ainsi que les sens que sont la vue et l'ouïe sont les sens les plus valorisés en Occident. Dans l'inconscient collectif de la période victorienne, toute activité mentale subconsciente ou inconsciente est redoutée[3]. La poétique siddalienne, elle, vise à engendrer un décloisonnement entre texte et image à travers l'exploration d'impressions sensorielles variées et complémentaires.

Par exemple, la première strophe de « Never weep » (p.510) fait ressortir la dimension picturale du poème. Le chiasme qui entremêle le rouge et le bleu implique que ces couleurs, tout comme les sentiments provoqués par l'amour, sont transitoires : « Since love is seldom

[1] Voir Kate Flint, *The Victorians and the Visual Imagination*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2000, pp.263-268.
[2] Joseph Jurt*, Les Arts rivaux. Littérature et arts visuels d'Homère à Huysmans*, Paris, Garnier, 2018, pp.52-4.
[3] Flint, *The Victorians and the Visual Imagination,* p.271.

true, / But changes his fashion from blue to red, / From brightest red to blue, / And love was born to an early death ». L'aspect visuel se double d'une perception tactile, puisque le rouge, teinte chaude, fait penser aux ardeurs d'une relation charnelle – on remarque le superlatif « brightest » – tandis que le bleu est une teinte froide et se colore d'une nuance nostalgique. Le bleu évoque aussi la loyauté et l'amour chaste. Cet usage des couleurs rappelle un chant populaire qu'on avait pour habitude de déclamer à la St Valentin : « The rose is red, the violet's blue, / The honey's sweet, and so are you » (ces vers figurent dans le recueil *Gammer Gurton's Garland or Nursery Parnassus* de 1765)[1]. En ce sens, l'autrice démontre sa maîtrise des traditions écrites antérieures : elle parodie le procédé rhétorique du « carpe diem » couramment employé dans la poésie amoureuse, qui invite le lecteur à jouir des plaisirs présents, pour se prémunir contre la fuite du temps.

Siddal discrédite non seulement la passion ne reposant que sur le physique, mais aussi l'amour platonique, comme l'indique le contraste créé par la juxtaposition du conditionnel et d'un présent à valeur de vérité générale : « If the merest dream of love were true / Then, sweet, we should be in Heaven / And this is only earth my dear / Where true love is not given ». L'amour devient une force qui corrompt la pureté de la narratrice : « love that turned and struck me down / Among the blinding snow » (« Thy strong arms », p.513). Siddal a fréquemment recours à l'hypotypose dans sa pratique écrite, une figure de style qui consiste à projeter une représentation si vive qu'elle en devient tangible. « To touch the glove » (p.513) est un poème consacré à une femme perçue au travers d'une analogie entre trois sens différents : le toucher, la vue et l'ouïe (v.1-4). L'emploi du prétérit (« Lifted ») marque une césure avec les deux vers précédents où le contact physique, puis visuel, est mis en relief. Il permet d'énoncer les réactions que provoquent ces sensations : la joie est exprimée en termes musicaux, comme le souligne le polyptote « song » / « sing ».

L'épanchement amoureux, à l'origine de perceptions sensorielles intensifiées, est également mis à l'honneur dans *Lovers Listening to Music* (P.11 – figs.A.7.1,2 ; P.12 – figs.A.7.3). Le couple qui s'enlace est assis sur un banc, il assiste à un concert et contemple le paysage qui s'offre à ses yeux. La bouche entr'ouverte, le personnage masculin est saisi dans un moment de rêverie, tandis que sa compagne pose mains et tête sur son épaule. Par conséquent, la scène est le théâtre de la stimulation de plusieurs sens : la vue, avec le spectacle de la nature. L'ouïe est évoquée grâce aux sons mélodieux de la cithare sur laquelle jouent les

[1] Iona Archibald et Peter Opie, éds., *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1997, p.375.

deux musiciennes. Le toucher se matérialise grâce à l'étreinte tendre, ainsi qu'aux mains de l'angelot sur la pierre et la grille en métal. Mais l'œuvre qui dépeint le mieux la simultanéité des sens est assurément *The Lady of Shalott* (P.8 – figs.A.5.1,2), puisque c'est l'exercice du regard qui pousse la Dame à poser ses doigts sur le métier à tisser, et à entrecroiser les fils de trame colorés nécessaires à la réalisation du motif. Sensation tactile et sensation visuelle se répondent, comme lorsque l'artiste doit revenir à l'observation du modèle pour poursuivre sa tâche. *The Lady of Shalott* montre aussi l'instant où la vue et le toucher, quoiqu'intimement connectés, se désolidarisent l'un de l'autre. La Dame maîtrise suffisamment les travaux d'aiguille pour ne pas ressentir le besoin d'examiner constamment son ouvrage. Alors que son œil est attiré par l'extérieur, son activité manuelle semble receler une existence autonome : les fils s'échappent de la tapisserie, selon une interprétation fidèle du texte-source (« Out flew the web and floated wide »).

b. Voix, discours et tonalités poético-picturales

La multiplicité des discours et des tonalités de la poétique siddalienne se traduit dans l'emprunt à différents procédés artistiques. Siddal ne s'encombre guère des règles de ponctuation (points, virgules, majuscules…). Sa métrique varie d'un poème à l'autre. Elle alterne entre un registre courant, du vocabulaire familier (« ye », « bonny »), un langage soutenu et des expressions archaïques (« thee », « kirk »). Il est toutefois possible de dégager quelques traits communs de stylistique. D'abord, la plupart de ses quatrains sont constitués de deux phrases, qui rythment les strophes grâce aux enjambements. Le quatrain est clairement l'une de ses formes favorites, même si elle emploie également le sixain (« Never weep », p.510 ; « Now Christ », p.511 ; « A longing year », p.506). « Ope not thy lips » (p.511) et « Thy strong arms » (p.513) sont structurés de manière relativement similaire : la majorité des strophes sont composées de rimes croisées, avec quelques irrégularités qui viennent briser la monotonie du rythme habituel de la ballade. « Thy strong arms » et « O mother » (p.510) alternent entre le tétramètre (premiers et troisièmes vers des quatrains) et le trimètre iambiques (pour les deuxièmes et quatrièmes vers). Le choix de cette métrique permet d'insister sur l'imprécation de la narratrice : « Thy st**ron**g arms **around** me **love** ». Pourtant, il se dégage de ces premiers vers une impression de malaise, ce qui est manifeste dès le premier quatrain. L'accent est mis sur les termes suivants : « Yet **my** soul **is** not at **rest** ».

Dans « Many a mile » (p.510), l'emploi des trochées et des rimes suivies confère une musicalité au poème qui tourne en dérision le topos de la damoiselle en détresse attendant le retour de l'être aimé : « M**a**ny **a** mile **over** land **and** sea / **Un**sum**mo**ned **my** love **re**turned **to**

me ». Le personnage masculin est présenté comme un prince sorti tel quel d'un sonnet de Gabriel Rossetti : « To the great strong heart that love me so / Who came to save me from pain and wrong / and comfort me with a love so strong ». Mais c'est bien lui qui est à la source du malheur de la narratrice, et il en est conscient. Son retour est contredit par l'adjectif « unsummoned » : la narratrice n'en espère ni réconfort ni soulagement. Visiblement, il n'a pas tenu sa promesse puisqu'elle a attendu si longtemps et qu'il est arrivé trop tard. Elle ne peut plus être sauvée : « But words came slowly one by one / from frozen lips shut still and down ». L'emploi de la paranomase et de termes monosyllabiques au rythme haché reflètent la détresse psychique de la narratrice, renforcée par le passage inéluctable du temps. Les mots de la fin sont prononcés comme une mort symbolique qui s'accomplit, sans que toutefois la conclusion du récit ne soit claire. Siddal prête une grande attention à la mélodie de ses vers et au choix des mots, dont la forme est en adéquation avec la narration.

Cette oralité du langage siddalien se retrouve dans les monologues dramatiques. Le discours de « O mother » se distingue par sa fonction phatique et incantatoire. Siddal fait usage de la prosopopée. Ici, la figure absente de la mère intervient, dont le nom est invoqué en chaque début de strophe. La narratrice rassemble ses dernières volontés en donnant des instructions précises à sa mère. L'amour pour son enfant est plus fort que tout, c'est lui qu'elle veut protéger. Cela n'empêche pas la créatrice de mettre l'accent sur la solitude de ses personnages, notamment dans ses dessins. La seule femme sans enfants de *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1) est physiquement séparée du groupe, elle est la seule debout. L'isolement de Pippa d'avec les prostituées est plus qu'évidente (P.1 – fig.A.1), et les postures de la religieuse de *St Agnes* traduisent l'ennui (P.24 à 26).

La juxtaposition des points de vue, la représentation de la figure et de l'âme humaine sillonnent la poétique siddalienne : elles constituent le noyau de son processus créatif. Siddal se joue de la tradition de la fin'amor en se faisant l'imitatrice de la voix du poète masculin, pour mieux la parodier. « My ladys soul » (p.506) dévoile la part refoulée d'une passion de jeunesse qui s'est étiolée. En effet, le narrateur n'a plus de désir pour l'ancien objet de son adoration, même s'il continue de l'admirer : « Though I worship before her smile ». Cette passion était pour lui essentiellement physique, il ne s'intéresse pas aux qualités morales de son amante. En outre, sa beauté finira bien par se ternir avec l'âge : « When their starlike beauty dies ». Le premier vers du poème peut se lire de différentes manières : l'absence d'apostrophe peut indiquer un degré accru de possession de la femme par l'homme, ou bien le narrateur viserait à minimiser la perception d'une ancienne amante détachée de son âme et de son corps. Ce rapport paradoxal entre l'amour physique et l'amour spirituel peut faire écho aux thématiques traitées

par Gabriel Rossetti dans ses poèmes, qui mettent souvent en scène l'union de la chair et de l'esprit. Dans « The Blessed Damozel », le personnage féminin se voit séparé de son amant, puisqu'elle l'observe depuis le paradis. Cependant, le couple ne fait qu'un, malgré la disparition de la femme. Le poème forme une complainte qui repose sur les motifs de l'absence et du désir. Il exprime la mélancolie du narrateur provoquée par le deuil.

Siddal se désolidarise de l'élégie au plan thématique et structurel. « My ladys soul » dénonce le mirage de la relation hétérosexuelle et la trahison calculée du personnage masculin. Ce dernier prévoit d'abandonner son amante, c'est là un acte prémédité, ainsi que l'indique la dernière strophe. « To touch the glove » (p.513) adopte un point de vue similaire, pour livrer l'image d'une autre figure féminine fétichisée. Le narrateur déplore l'absence de l'être aimé. Le souvenir de la morte est évoqué à travers toute une série de métonymies qui finissent par se substituer à ce dernier. Accessoires et parties du corps féminin remplissent certes de joie le personnage masculin, mais ils révèlent la trivialité de son affection. En fait, le vide laissé par l'absence de la femme traduit l'emprise que celle-ci exerce sur le narrateur.

Seul poème de Siddal écrit à la troisième personne qui nous est parvenu sous sa forme complète, « Ruthless hands » (p.512) débute par un vers symptomatique de sa brutalité : « Ruthless hands have torn her / from one that loved her well ». Ce point de vue renforce l'impression de distance, et par conséquent, l'impression de la réification du personnage féminin. L'abondance des références bibliques et la thématique de la quête d'un apaisement dans l'au-delà peut conduite le lecteur à se demander s'il ne s'agirait pas d'une femme assassinée. « Ruthless » implique une action violente et soudaine. Selon Serena Trowbridge, le titre du poème procède d'une expression commune à l'époque victorienne : « It is a phrase often associated with murderers and madmen in nineteenth-century sensation fiction »[1]. Néanmoins, le personnage féminin se promet d'attendre son amant dans la mort, comme l'indique le modal « shall » qui exprime la volonté. Le couple sera ainsi réuni dans les cieux pour faire face à la justice divine : « He and she and angels three / before God face shall stand ».

Plusieurs choix s'offrent ainsi aux héroïnes siddaliennes pour faire face aux épreuves qu'elles traversent. La pratique écrite de Siddal se caractérise par un lexique et une syntaxe, certes accessibles, mais où se dissimulent des significations sous-jacentes. « Many a mile » (p.510) met en scène l'expression de l'indicible. L'héroïne tente de pardonner son amant, mais elle souffre d'amnésie, peut-être volontaire, qui traduit a contrario l'indifférence qu'elle ressent à son égard : « I remember not the words he said ». Transformée en revenante, elle se trouve

[1] Trowridge, *My Ladys Soul*, p.84.

dans un état critique, situé entre la vie et la mort, comme le souligne l'oxymore en fin de vers : « Bending me down to a **living death** ». Dans le vers final, la main de l'amant se dresse pour atteindre sa bien-aimée et la sauver, telle une force surnaturelle, mais il est probablement trop tard. La fin de « Many a mile » laisse la place à l'interprétation du lecteur, qui ignore si la narratrice a accueilli le retour de son amant de manière favorable. Jill Ehnenn nous éclaire quant à la représentation de la détresse émotionnelle endurée par la narratrice de ce poème :

> The reader then suspects that the speaker's lack of excitement about her lover's return is not due to modesty or passionlessness (which one might expect from a shy Victorian maiden) but because she has loved so laboriously, painfully, and unrequitedly for so long, that now she is simply exhausted and incapable of mustering the expected response[1].

L'amour est en effet une force si puissante qu'il est capable de mettre à mal l'intégrité de l'héroïne : « The love that turned and struck me down » (« Thy strong arms », p.513). Rongée par la culpabilité, elle semble exprimer sa crainte de ne pas avoir été une bonne amante et de ne pouvoir lui offrir qu'un cœur meurtri : « I cannot give you but a tired heart / And weary eyes of pain / A faded mouth that cannot smile / And may not laugh again ». Elle est pourtant consciente de la nocivité de cette relation, vécue comme une lutte. La dépendance affective constitue le thème central de « O god forgive » (p.505), mais la locutrice fait preuve de lucidité en s'apercevant combien elle en a été blessée. Afin de rendre compte de son désespoir, elle utilise un langage à connotation biblique : « Will tears of anguish never wash / the passion from my blood ». L'épuisement de la femme qui a trop aimé est un motif récurrent de l'écriture siddalienne. Par conséquent, elle finit par se résigner face à la décision divine, ce que souligne l'emploi du futur dans « O grieve not » (p.505, v.3-4).

Malgré leurs souffrances, les héroïnes de l'univers siddalien ne sont pas passives. Elles ne se dérobent pas non plus au regard voyeur d'un potentiel observateur. Elles tentent, au contraire, de consolider leurs voix et de préserver leur individualité au moyen d'armes stratégiques. L'une de ces tactiques, nous l'avons vu, est le mutisme. Dans « Silent wood » (p.513), la succession de deux groupes nominaux construits de manière similaire en tant que sujets du vers reflète l'engourdissement du corps de la femme : « Poor spell bound lips that uttered not a word ». Le vide émotionnel s'installe alors : « O frozen heart ». Pour la narratrice de « A longing year » (p.508), c'est une forme d'auto-protection qui lui permet d'atténuer la douleur : « A silence falls upon my heart / And hushes all its pain ».

[1] Jill Ehnenn, « 'Strong Traivelling': Re-visions of Women's Subjectivity and Female Labor in the Ballad-work of Elizabeth Siddal », *Victorian Poetry*, 2014, 50.2, p.256.

À défaut d'être pétrifiés, ces personnages féminins sont fréquemment représentés en train de s'assoupir. Cela fait écho aux images de jeunes filles endormies et vulnérables qui abondent dans la peinture du dix-neuvième siècle, ainsi que dans l'art préraphaélite. Si Burne-Jones consacre entre 1885 et 1890 tout un cycle au conte de la Belle au Bois Dormant, inspiré d'un poème de Morris (la série *The Briar Rose*, P.118 – fig.C.3.15), Rossetti dépeint sa femme allongée dans un fauteuil, les yeux mi-clos, à de nombreuses reprises (P.90 – figs.A.B.8.7,8). Mais selon Stefania Arcara, le sommeil constitue un état second qui permet aux héroïnes siddaliennes d'échapper à la réification par l'homme, en refusant d'être objets du regard masculin. Arcara explique que Siddal se réapproprie le motif de la Belle au Bois Dormant pour inverser sa signification, et pour critiquer le sentimentalisme de la tradition poétique romantique. Les personnages féminins s'adonnent à cet état second induit par le sommeil en se retirant du monde de manière consciente : dans *The Gay Goshawk*, la potion fait bel et bien effet, parvenant à tromper le couple seigneurial (P.16 – fig.A.9.2). Le sommeil devient non seulement un moment d'oubli et de confort, mais aussi une forme de résistance face à l'aliénation procurée par l'étreinte amoureuse. La strophe finale de « Thy strong arms » (p.513) donne à voir la narratrice qui s'assoupit, un acte qui, paradoxalement, lui donne assez de force pour congédier son amant. Arcara pousse son analyse pour affirmer que la mise en scène du sommeil symbolise une forme de libération qui permet à Siddal de retrouver son individualité en tant que créatrice :

> My suggestion is that altered states of consciousness were a realm of subjectivity that was central in Siddal's life and art. They constituted a potentially liberating space for imaginative experimentation and a temporary channel of expression subtly but radically subverting the conventions of Victorian femininity. (…) This is particularly evident in Siddal's verse, where, as will be shown, the passivity of female sleep or trance evades victimization, becoming instead the channel for the poetic articulation of desire[1].

Si « O god forgive » (p.505) et « Now Christ » (p.511) manifestent la foi en des figures christiques bienveillantes pour accompagner la narratrice dans l'au-delà, le recours à la spiritualité n'est pas toujours suffisant pour affronter les maux terrestres. Plusieurs poèmes expriment l'échec de la croyance religieuse ou de l'amour platonique à apporter le soulagement escompté. Dans « Life and night » (p.508), la locutrice ne recherche pas le réconfort dans la prière, mais plutôt dans l'environnement naturel. Celui-ci semble plus propice à l'élaboration des rites funéraires, comme dans « O mother » (p.510). Néanmoins, l'héroïne, qui se fait enterrer vivante, ne souhaite pas qu'on se souvienne d'elle pour ses mésaventures (le poème

[1] Stefania Arcara, « Sleep and Liberation: The Opiate World of Elizabeth Siddal », *Sleeping Beauties in Victorian Britain: Cultural, Literary and Artistic Explorations of a Myth*, p.105.

laisse planer le doute sur la possibilité d'un adultère ou fausse couche) car elle veut mourir en paix : « and my dying heart was gay ». La mort ou la fuite apparaissent alors comme une échappatoire salvatrice. Figure qui traverse la poétique siddalienne, l'oiseau sauvage qui chante, seul ou en nuée, symbolise la liberté malgré ses blessures.

L'expérience traumatique éprouvée par les personnages féminins peut parfois donner lieu à un ton beaucoup plus acerbe. Siddal emploie l'ironie pour dévaloriser les comportements masculins. « Never weep » (p.510) dénonce l'hypocrisie du jeu de séduction, comme le souligne le terme « fashion ». La narratrice insiste sur la notion de sincérité – « true » est répété quatre fois, il est écrit une fois au superlatif – mise à mal par cette relation. Les petits noms dont s'affublent traditionnellement des amants (« sweet », « my dear ») revêtent une portée cynique. La sanction est sans appel, puisque cette fois-ci c'est elle qui a décidé de l'abandonner : « And you will stand alone ». La vengeance de la narratrice opère de manière similaire dans « Ope not thy lips » (p.512). Elle menace de jeter un sort à son amant : « The blasts of heaven shall strike thee down / ere I will give thee grace ».

Le poème « My ladys soul » (p.506) fait un usage singulier de l'archaïsme « wile » : il implique que le personnage féminin utilise sa beauté pour manipuler son amant (v.4). L'expression « wild eyes » insinue qu'elle se dérobe au regard inquisiteur du narrateur. Même si on ne l'entend pas parler, elle semble communiquer grâce à son regard. L'adjectif « wild » en fait une créature indomptable, une femme fatale dont les yeux resteront ouverts même après la mort. Les choix qui s'offrent aux personnages féminins pour échapper à un destin tragique sont parfaitement résumés dans la conclusion de « True Love » (p.513). Ils n'en sont pas moins troublants, puisque l'héroïne retourne dans la tombe : « Watching or waking / Sleeping or dead ». Les images d'un état alternatif de la conscience provoqué par le contact avec un environnement étrange, sont des constantes de la pratique siddalienne, ce qu'exprime bien le rythme ternaire du vers « That I may not faint or die or swoon » de « Silent wood » (p.513).

c. Transcrire l'expérience féminine

Donner une voix à l'intime, à l'introspection, plutôt qu'au sens strict du récit, c'est là le parti pris de la production artistique et écrite de l'œuvre siddalienne. À travers le « je » du chant poétique et ses autoportraits déguisés, la peintre-poëte nous livre une multiplicité d'identités féminines. Les poèmes sont, pour la plupart, effectivement rédigés à la première personne, ce qui permet une focalisation plus marquée sur les émotions et l'intériorité de ses personnages. C'est aussi une façon de susciter un sentiment d'empathie chez le lecteur / spectateur. L'expérience féminine peut se traduire de manière collective. C'est le cas dans « O mother »

(p.510). La deuxième strophe insiste sur l'idée d'une transmission de type matriarcal : « take my young son / Since I was born of thee / and care for all little ways / and nurse it on your knee ». La mère a un rôle protecteur et rassurant, c'est la gardienne des morts et des vivants qui assure la continuité de sa lignée. *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1) présente trois stades de la jeunesse : un nourrisson, des enfants en bas âge et d'autres qui ont dépassé l'âge de raison. Quatre d'entre eux sont physiquement liés à leurs mères, pelotonnés dans leurs bras ou s'appuyant sur elles. Siddal explicite ce dialogue entre les générations en insistant sur le rôle de la mère, même lorsque cette dernière n'est pas dépeinte comme épanouie : dans toutes ses maternités (P.10 – fig.A.6.3), ou révisions modernes de Vierges à l'enfant (P.39 à 45). En ce sens, Siddal interroge la nature « innée » de l'instinct maternel. La transmission intergénérationnelle et le lien avec l'enfant se font systématiquement par la femme, jamais par l'homme. Lorsque celui-ci intervient, c'est pour mettre en œuvre son autorité absolue sur sa progéniture, malgré la confiance aveugle qu'elle lui porte (*Jephthah's Daughter*, P.37 à 38).

Siddal prend donc le contrepoint des images préraphaélites sensuelles, en érigeant un idéal de vertu féminine, sans pour autant délivrer un message précis. Son autoportrait représente un moyen de se désolidariser de l'icône rossettienne. Ses héroïnes ne sont pas sexualisées et ne s'offrent pas au regard masculin : en témoignent leurs vêtements qui cachent leurs courbes et ne laissent voir que la tête ou les mains. Si leur longue chevelure les rapproche des personnages de Rossetti, de Hunt ou de Burne-Jones, leurs corps sont anguleux – voire androgynes – et les traits du visage sont à peine esquissés, juste suffisamment pour évoquer l'émotion requise. Nul gros plan sur des yeux ou des bouches comme point focal du désir du spectateur, ni bijoux ni ornements. L'économie du regard des héroïnes siddaliennes participe pleinement à cette redéfinition d'une féminité endurante. Dans sa production picturale et écrite, la créatrice explore les codes inhérents à la pratique de ses collègues, notamment ce que Kathy Psomiades appelle « the Lancelot moment », à savoir la pétrification d'un observateur masculin par une femme insaisissable[1]. Si ces personnages peuvent fermer les yeux pour signifier leur tourment (*The Maid of Lochroyan*, P.17 – fig.A.9.3 ; *The Gay Goshawk*, P.16 – fig.A.9.2 ; *La Belle Dame sans Merci*, P.21 – figs.A.11.1,2 ; Lady Macbeth, P.7 – fig.A.4), la plupart des autres observent activement la scène en train de se jouer sous leurs yeux (Pippa, P.1 – fig.A.1 ; les Vierges à l'enfant, P.39 à 45 ; St Agnes, P.24 à 26 ; la Dame d'Astolat, P.8). De par sa double activité de modèle et de créatrice, Siddal émet un commentaire instructif sur une pratique artistique qui

[1] Kathy Psomiades, *Beauty's Body: Femininity and Representation in British Aestheticism*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p.40.

met en scène des images féminines destinées à un public résolument masculin. Elle revendique le droit de regarder au mépris de l'obligation d'être vue, et le fait valoir. Selon Deborah Cherry :

> The object of the gaze of others, Elizabeth Siddall was admired by men and women of the bourgeoisie for her beauty and codified in their drawings for her to-be-looked-at-ness. Her images addressed the desires of women and for women, women looking and the look of women. Elizabeth Siddall's art was inscribed at the very centre of an emergent regime of representation and spectatorship which was concerned with the cultural management of sexual difference[1].

En outre, les héroïnes siddaliennes se distinguent par leurs qualités morales : le sacrifice (*The Lady of Shalott*, P.8 ; *Jephthah's Daughter*, P.37 à 38), le courage et la ténacité (*The Woeful Victory*, P.19 à 20 ; *Clerk Saunders*, P.2 à 3 ; *The Ladies Lament*, P.15 – fig.A.9.1), la tendresse (*Lovers Listening to Music*, P.11 à 12 ; *Nativity*, P.39 à 42). L'œuvre de la créatrice ne traite d'ailleurs pas systématiquement d'une fin malheureuse. Mais la communion entre la femme et l'homme ne peut avoir lieu que loin des regards inquisiteurs (*Lady Affixing a Pennant*, P.18 – fig.A.9.6). Et sans être des femmes fatales qui emploient leurs charmes physiques pour arriver à leurs fins, les héroïnes siddaliennes peuvent être redoutables lorsqu'elles ont décidé de se venger ou qu'elles transgressent les interdits sociaux (*The Macbeths* P.7 ; *Sister Helen*, P.4 à 5 ; « Never Weep », p.510). Quoi qu'il en soit, leur identité se transforme au gré des épreuves qu'elles traversent. Siddal dépeint le moment où ces femmes sont face à elles-mêmes et doivent faire preuve de courage pour prendre une décision.

En dépit de leur force de caractère, les héroïnes siddaliennes n'en sont pas moins des personnages tenus à l'écart qui s'efforcent d'exister. Le prix est lourd à payer pour tenter d'affirmer la liberté de leur choix. Le contact avec le monde extérieur qui s'effectue par l'homme est presque toujours fatal aux femmes. Dans *The Woeful Victory* (P.19 – figs.A.10.1,2 ; P.20 – fig.A.10.3) par exemple, le destin de la dame est entre les mains des hommes. C'est la volonté masculine qui précipite sa ruine et lui impose à un mariage de raison : à peine le chevalier a-t-il relâché le cadavre qu'il empoigne la damoiselle, faisant d'elle sa captive. Dans ses poèmes, Siddal explore le thème de la relation amoureuse souvent mise à mal par l'inconstance de l'homme. De fait, les femmes souffrent, attendent et résistent, parfois en silence. Parce qu'elles transgressent les interdits sociaux par amour, elles sont mises au ban de la société : c'est le cas de la Dame d'Astolat (P.8) ou de la narratrice de « O mother » (p.510). Le retrait du monde peut découler d'une vocation, comme le montre *St Agnes* (P.24 à 25), mais plusieurs esquisses dépeignent la nonne avec une expression de lassitude provoquée par

[1] Deborah Cherry, *Painting Women: Victorian Women Artists*, Londres, Routledge, 1993, p.191.

l'isolement. Pippa (P.1 – fig.A.1) est certes considérée comme un modèle de vertu par rapport aux prostituées qui lui font face, mais elle est l'objet de railleries de la part de ces dernières.

Les sorcières que sont Helen (P.4 – fig.A.3.1 ; P.5 – figs.A.3.2,3) et les femmes de « O mother », quant à elles, font montre de leur savoir de rites païens et ésotériques. La narratrice de « O mother » (p.510) s'allie avec la nature pour parachever son sortilège protecteur. L'anaphore « And mother » annonce les étapes successives du protocole à suivre, avec la liste des ingrédients requis : une brindille d'arbre jeune, de l'herbe fraîchement tondue, des fruits rouges, une baguette de saule… Helen s'adonne aux forces occultes en faisant fondre une poupée de cire de sa confection, modelée d'après son amant, dans un feu destructeur : « 'Why did you melt your waxen man, Sister Helen? ». Le maléfice s'accomplit au prix de la vie de Sister Helen. Ces deux femmes élaborent leur rituel en secret, dans une alcôve pour Helen, dans la pénombre d'un cimetière pour la locutrice de « O mother » : « and hide me among the graves ».

Enfin, Siddal procède à une redéfinition de l'activité artistique en mettant en scène des créatrices. Entièrement consacrées à leur travail, la Dame d'Astolat (P.8) et Sainte Cécile (P.27 à 29) sont toutes deux placées dans un espace intérieur étroit mais simple. Cela suggère que l'activité artistique doit se pratiquer à l'écart du monde extérieur. Aussi la brodeuse est-elle confinée dans sa tour, sur une île, tandis que la musicienne érige un sanctuaire de ses souvenirs, un véritable « Palais de l'art » propice à la création : « I built my soul a lordly pleasure-house, / Wherein at ease for aye to dwell / My soul would live alone unto herself / In her high palace there ». Pourtant, l'endroit ne semble guère accueillant : « Full of long-sounding corridors it was / over-vaulted grateful gloom ». Malgré l'ange qui accompagne Sainte Cécile, les deux créatrices sont isolées et travaillent dans la clandestinité, une condition qui semble indispensable à la pratique de leur art. La source d'inspiration de la Dame d'Astolat provient des reflets sur le miroir, celle de Sainte Cécile de l'ange. Siddal est d'ailleurs la seule artiste du cercle préraphaélite à représenter correctement la technique du tissage sur le métier, avec son motif en cours d'exécution. Contrairement au texte d'origine (« She left the web, she left the loom »), elle continue de travailler au moment où elle aperçoit Lancelot. Les deux artisanes sont donc définies par leur production. Dès lors, comment ne pas comparer leur activité avec celle de la peintre-poëte, leurs instruments que sont l'orgue et le métier à tisser avec le chevalet, d'autant plus que Siddal travaille souvent seule, dans un atelier d'emprunt ?

Les poèmes de Tennyson mettent en exergue la valeur morale de l'art. Il serait ainsi souhaitable de limiter les interactions avec le monde extérieur pour être en mesure de créer, car celles-ci sont dangereuses pour l'artiste. Dans *The Lady of Shalott*, la brodeuse est distraite dans

son travail au point de ruiner sa carrière. Il est vrai aussi que la présence masculine apporte une connaissance à laquelle la Dame n'avait pas accès auparavant. Dans *St Cecilia*, la sainteté et le martyr font partie intégrante de la création. Selon William Michael Rossetti, la sainte est en train de mourir : « it certainly indicates the death of the saint (a point which does not appertain to the poem) »[1]. Par le biais de Tennyson, Siddal pose le rapport de l'artiste au monde en termes problématiques : doit-elle s'isoler dans sa tour d'ivoire pour mieux créer ? A-t-elle, au contraire, une responsabilité à l'égard de la société en s'inspirant de la réalité, au risque d'y perdre son intégrité ou sa vie ?

C'est exactement ce qu'exprime « My ladys soul » (p.506), du point de vue, pour une fois, masculin. Une autre façon de lire le poème consiste à y percevoir la relation vampirique entre l'artiste et sa modèle. Les deux premiers quatrains dépeignent la modèle comme un personnage passif sur lequel l'artiste projette ses fantasmes. Décrite en termes corporels, elle est réifiée, car appréciée uniquement pour son physique : « smile », « eyes ». Le narrateur l'a mise sur un piédestal car elle représente son idéal de féminité et d'érotisme, telle la dame vénérée par son preux chevalier. En dévoilant l'exploitation de la femme par l'image, Siddal formule un commentaire sur les peintures de belles mortes esthétisées par les préraphaélites, ainsi que sur les dessins de Rossetti où elle apparaît à moitié endormie. Elle porte ainsi un discours sur sa propre expérience en tant que modèle. Celui-ci exprime la difficulté de faire entendre sa voix au sein d'un groupe d'artistes principalement masculins, notamment lorsqu'il s'agit de faire valoir sa propre créativité. En ce sens, Siddal met en avant sa subjectivité pour retranscrire les traumatismes de l'expérience féminine, que ce soit en tant que modèle, créatrice ou épouse.

[1] Rossetti, « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal », p.295.

TROISIÈME PARTIE

UNE REVALORISATION PAR LE MATRIMOINE UN PROJET MUSÉAL ET SCIENTIFIQUE POUR ELIZABETH SIDDAL

> Now their separate characters are briefly these: the man's power is active, progressive, defensive. He is eminently the doer, the creator, the discoverer, the defender. His intellect is for speculation and invention; his energy for adventure, for war, and for conquest, wherever war is just, wherever conquest necessary. But the woman's power is for rule, not for battle, – and her intellect is not for invention or creation, but for sweet ordering, arrangement, and decision. She sees the quality of things, their claims, and their places. Her great function is Praise: she enters into no contest, but infallibly judges the crown of contest. By her office, and place, she is protected from all danger and temptation. The man, in his rough work in the open world, must encounter all peril and trial (…)[1]

Pour clôturer cette étude, qui déconstruit les mythes et les légendes attachés à la figure d'Elizabeth Siddal, il importe de l'insérer dans une réflexion muséologique et un canevas théorique de pratiques muséales adéquates. Deborah Cherry et Griselda Pollock, à la suite de l'exposition de 1984 à la Tate Gallery, ont réexaminé les documents d'archive du préraphaélisme et la manière dont ils ont façonné la perception de la créatrice tout au long du vingtième siècle. Pour les deux historiennes, ces mémoires et chroniques sont indissociables des discours de l'époque sur le genre, la classe et sur l'idéalisation de l'artiste[2]. Ce sont Cherry et Pollock qui ont souligné les différences d'orthographe des patronymes de la créatrice, en réécrivant son nom d'origine avec deux « l ». Le chapitre de *Vision and Difference*, « Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: The Representation of Elizabeth Siddal » a ainsi été fondamental pour toute la recherche ultérieure sur l'œuvre de la peintre-poëte. Les années 1980 marquent un retournement de situation dans la narration de la trajectoire de l'artiste, qui apparaît alors comme la martyre du préraphaélisme. Paradoxalement, la critique féministe a également participé à une forme de victimisation de la figure d'Elizabeth Siddal, en sous-entendant que les premières tentatives biographiques laissent très peu de place à sa profession d'artiste, ce qui n'est pas tout à fait exact.

---

[1] Ruskin, *Works*, vol.18, p.122.
[2] Cherry et Pollock, « Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: The Representation of Elizabeth Siddal », *Vision and Difference*, p.129.

Linda Nochlin et Griselda Pollock ont montré que la catégorisation des créatrices dans un genre à part trouve ses origines depuis la Renaissance et ce, dans la nature des structures institutionnelles du monde de l'art. Les autrices ont élaboré une nouvelle méthodologie pour aborder l'histoire de l'art occidental d'un point de vue féministe. Elles remettent en cause les concepts qui ont sous-tendu la discipline, comme le génie, le chef d'œuvre et le canon. De fait, elles refusent la conception formaliste de l'histoire et de l'œuvre d'art. La création n'est pas appréhendée comme le miroir d'une réalité interprétée par l'artiste seul, ou comme une pratique esthétique se suffisant à elle-même, mais comme une série de représentations régies par des codes sociaux spécifiques et complexes, parfois même contradictoires. Deborah Cherry s'appuie sur ces recherches pour analyser le rapport a priori antagoniste entre féminité et identité professionnelle. La place accordée aux femmes artistes dans le paysage culturel victorien se construit à partir de la notion de différence : « femininity was positioned as the very antithesis of the professional artist »[1]. Ce pan de la recherche a été marqué par la volonté de faire sortir les artistes femmes de l'oubli, afin de mettre leurs œuvres en valeur et de les faire connaître du grand public.

Au sein même du cercle préraphaélite ou, plus largement, dans le contexte culturel qui est le sien, Elizabeth Siddal promeut une idée singulière de la féminité. La créatrice poursuit en fait sa carrière à une époque où les femmes sont à la fois contraintes par le carcan social en vigueur et commencent tout juste à investir la sphère publique. L'ère victorienne se distingue par un cloisonnement encore plus marqué entre les domaines attribués aux femmes et ceux attribués aux hommes. En tant que femme de la classe moyenne qui s'efforce de s'élever par la pratique artistique, Elizabeth Siddal n'a évidemment pas le même statut qu'Annie Miller, (modèle issue de la classe ouvrière) ou que Evelyn Pickering (artistocrate instruite à la Slade School of Art). J'analyserai donc, plus en profondeur, les réseaux féminins gravitant autour de Siddal, en particulier ses relations avec des femmes du cercle préraphaélite qui sont, pour leur part, bien insérées dans des communautés proto-féministes.

En 1852, la peintre Anna Mary Howitt publie un court roman, *The Sisters in Art*, où elle met en scène des artistes qui décident de fonder un phalanstère féminin. Pour ce faire, Howitt s'inspire du groupe qu'elle forme avec Barbara Leigh Smith et Bessie Parkes, que Elizabeth Siddal fréquente. Howitt et Leigh s'intéressent aux théories ruskiniennes, et aux pratiques adoptées des préraphaélites. Ces mêmes créatrices sont en première ligne des campagnes visant à faire entrer les femmes à la Royal Academy. Il y aura lieu de se demander s'il existe

[1] Cherry, *Painting Women*, p.9.

véritablement une communauté préraphaélite féminine, cette question faisant écho à l'appellation rétrospective de « Pre-Raphaelite Sisters » par Jan Marsh. Ces interrogations permettront d'établir un parallèle avec la situation des artistes britanniques du milieu du dix-neuvième siècle, sachant que Londres se distingue, à cette époque, comme une grande capitale européenne où faire carrière. De nombreuses peintres étrangères viennent pourtant à Paris pour se former dans des ateliers privés et se rendre au Louvre pour aller y dessiner. Même si c'est plutôt en qualité de touriste, rappelons que Siddal elle-même visite la capitale française en 1855 et en 1860.

Il s'agira ensuite de retracer l'historiographie de l'œuvre siddalienne selon une perspective muséographique, pour se concentrer sur ses modalités d'acquisition. Je reviendrai sur la façon dont celle-ci est passée entre les mains de plusieurs collectionneurs, et comment elle a été mise aux enchères dans les maisons de vente telles que Christie's. Un autre élément majeur dans la préservation de cette œuvre est à prendre en compte : les cinq portfolios photographiques réalisés par les frères Rossetti. Ils permettent d'avoir accès à des pièces perdues ou figurant dans des collections particulières. Dans la mesure où la créatrice travaille les techniques de dessin et de représentation sur du papier, ce corpus représente un défi de taille pour les institutions culturelles : il est fragile et n'est quasiment jamais montré dans les collections permanentes (alors que c'est le cas des toiles pour lesquelles Siddal a posé). Il conviendra donc de se demander s'il constitue une part significative du matrimoine britannique. En ce sens, la numérisation des collections est décisive pour transmettre ce corpus aux générations futures.

Si l'œuvre d'Elizabeth Siddal ne fait que des apparitions discrètes sur les cimaises des musées de la fin du dix-neuvième siècle jusqu'aux années 1960, sa singularité est plus régulièrement mise en évidence par des publications et des expositions plus récentes. C'est dans ce cadre que l'expression « Pre-Raphaelite Sisterhood » trouve son origine. En octobre 1969, la conservatrice et journaliste Ernestine Carter rédige un article pour *The Sunday Times*, dans lequel elle souligne le rôle des érudites qui travaillent sur les acteurs du préraphaélisme et celui des collectionneuses qui achètent les œuvres réalisées par les femmes intégrées au mouvement[1]. Siddal est ainsi mise en avant au sein d'expositions dédiées aux membres de la Confrérie Préraphaélite, puis dans des expositions consacrées aux femmes peintres, quelle que soit l'époque considérée et l'origine spatiale des artistes. Ceci témoigne d'un regain d'intérêt

[1] Article mentionné par Jeremey Maas, « The Pre-Raphaelites: A Personal View », *Pre-Raphaelite Papers*, dir. Leslie Parris, Londres, Tate Publishing, 1984, p.229.

académique ayant pour enjeu la diffusion l'œuvre siddalienne, et de l'emploi de plusieurs grilles de lectures pour interpréter cette dernière. À ce jour, la créatrice n'a été concernée que par deux expositions monographiques (1991 et 2018). Manifestant sa volonté d'explorer les relations au sein du cercle étendu des Rossetti, l'exposition de la Tate Britain (2023) revendiquait être la première à montrer l'œuvre siddalienne de manière aussi exhaustive depuis plus de trente ans. Pour l'ensemble de ces événements, non seulement la narration à travers les cartels et panneaux, mais également les techniques d'exposition comme la scénographie, l'accrochage et l'éclairage seront analysées afin de comprendre comment s'effectue la médiation autour d'Elizabeth Siddal lorsqu'elle destinée à un public non connaisseur.

Cette partie s'achèvera par un projet d'exposition sur la figure d'Elizabeth Siddal en tant que modèle, artiste-peintre et poétesse, au regard de ses co-créateurs et de ses co-créatrices. J'ai ainsi imaginé un modèle idéal d'exposition, en supposant que les institutions qui conservent les peintures, dessins et manuscrits choisis accepteraient de les prêter au Musée de la Vie Romantique. Le but de cette exposition serait de familiariser et le public francophone avec l'œuvre siddalienne dans un espace intimiste, afin d'avoir un contact privilégié avec cette dernière. En prenant appui sur les documents d'archives du préraphaélisme (chroniques, mémoires, correspondance, critique d'art), l'inclusion de Siddal au sein d'un riche réseau artistique, ainsi que les formes d'expression de la créatrice et la façon dont elle représente la figure féminine, en seront les thématiques principales.

CHAPITRE 1.
« HIDDEN JUST BEHIND THOSE SCREENS »
ELIZABETH SIDDAL À LA LUMIÈRE DES ÉTUDES DE GENRE

Le récit de la biographie de la créatrice ne s'est pas élaboré sans un certain sensationnalisme, guidé par les fantasmes que suscite la vie privée de Siddal, d'où l'emploi familier de son surnom, « Lizzie », même dans des publications érudites. Elle apparaît comme l'exception du préraphaélisme, qui brave les interdits de l'époque pour pouvoir être en mesure d'exercer son art. La propension à cantonner la créatrice à son genre est ainsi régulièrement mise en avant pour étudier les personnages féminins qui peuplent ses dessins et ses poèmes. Il me semble donc essentiel d'inclure Siddal dans une histoire collective des femmes et du préraphaélisme. D'une part, on analysera la façon dont Siddal décide de s'insérer ou de s'écarter de certains réseaux féminins : quels sont les liens qu'elle tisse avec ses contemporaines ? Pourquoi se rapproche-t-elle de certaines et sur la base de quelles affinités ? Quel est le rapport de Siddal à l'émergence du féminisme ? D'autre part, on verra comment son œuvre fait écho aux obstacles et aux opportunités que rencontrent les femmes de son temps. Ces questionnements contribuent à écrire une autre histoire du préraphaélisme, dans laquelle les femmes, trop longtemps invisibilisées, font entendre leur voix. C'est bien là l'objectif du matrimoine culturel : mettre en évidence la mémoire et l'héritage des créatrices du passé, ainsi que les échanges entre ces dernières. Comme l'expliquent Marion Lagrange et Adriana Sotropa :

> il peut s'agir d'en faire un outil de réflexion questionnant le rôle de la femme en tant que pédagogue ou « patronne » mais aussi détentrice d'un savoir propre, d'un « matrimoine culturel », transmis à des femmes comme à des hommes. Enfin, pour reprendre l'esprit provocateur de Rozsika Parker et de Griselda Pollock, l'usage de maîtresse comme pendant de maître, engage à penser l'artiste femme en tant qu'incarnation symbolique d'une « élite artiste » et personnalité saillante d'une histoire de l'art, sans en reprendre pour autant la conception hiérarchisée.[1]

L'examen de la carrière d'Elizabeth Siddal nous offre un point de vue singulier sur la condition féminine au dix-neuvième siècle en Grande-Bretagne. Il convient de réinscrire cette figure au sein d'une histoire des femmes, en utilisant les concepts de genre et de classe qui seront déterminants pour comprendre sa position bancale au sein de la sphère culturelle. Depuis

[1] Marion Lagrange et Adriana Sotropa, dirs. *Élèves et maîtresses : apprendre et transmettre l'art (1849 – 1928)*, Université Bordeaux Montaigne, Presses Universitaires de Bordeaux, 2023, p.12.

les années 1980, les questions de genre et de sexualité ont fait leur incursion dans le champ des études victoriennes. Les espaces de sociabilité de cette période sont principalement régis par des normes qui procèdent d'une division genrée des activités quotidiennes et des domaines de compétences. Selon l'idéologie bourgeoise, la sphère publique (la politique, la rue, les lieux de loisirs), le travail et l'action sont associés aux hommes, tandis que la sphère privée (le foyer et la famille) est réservée aux femmes. On perçoit déjà bien cette différenciation des domaines réservés aux hommes et aux femmes dans le traité « Sesame and Lilies » de Ruskin, cité en exergue de cette partie.

En ce qui concerne le domaine de la recherche, il est d'usage de se référer à la doctrine des « separate spheres » pour analyser les différences de genre et la façon dont elles régissent les espaces de la vie quotidienne. Clarissa Campbell Orr explique : « This refers to the prescriptive ideals of important sections of Victorian society, whereby men were supposed to act in the 'public spere' of paid employment and political life, and women to keep within the the 'private' or domestic sphere of home and family »[1]. Selon ce schéma de pensée, les inégalités qui en ressortent sont considérées comme innées et évidentes. Ces a priori se traduisent dans la culture visuelle de l'époque : « The characterization of women's art (…) as an extension of their domestic and refining role in society reached its apogee in the nineteenth century (…) their activities to what was perceived as naturally feminine intensified (…) particularly in England and America »[2]. Nombreuses sont ainsi les figures féminines soumises qui peuplent les scènes d'intérieur, en peinture, ou dans la presse illustrée. Malgré le soutien qu'ils manifestent à leurs collègues féminines, plusieurs hommes du cercle préraphaélite n'échappent pas à ces préjugés, allant même jusqu'à défendre la nécessité de devoirs incombant aux femmes comme étant éminemment spécifique à leur condition.

Les travaux de Steven Marcus et de Michel Foucault ont remis en cause l'idée d'une époque régie par les codes moraux stricts de la classe dominante, à savoir, la bourgeoisie britannique. S'il est clair que les discours sur le sexe dissimulent des rapports de pouvoir, les recherches comme celles de Lynda Nead sur l'image du corps dans la culture visuelle représentent un apport plus inclusif des perspectives que peuvent recouvrir l'expérience féminine. Ces analyses nous fournissent un point de vue nuancé sur l'idéologie des « sphères séparées ». Les débats autour de la « woman question » – le rôle des femmes, leur statut légal

[1] Clarissa Campbell Orr, éd. *Women in the Victorian Art World*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p.3.
[2] Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, New York, Thames and Hudson, 2002, p.40.

et leur place sur le marché du travail – irriguent le climat politico-social de la période victorienne. C'est précisément à ce moment qu'émergent les mouvements féministes et les luttes pour les droits des femmes en Grande-Bretagne.

En 1832, la toute première pétition en faveur du suffrage féminin est adressée au Parlement. Plus tard, la campagne proto-féministe se cristallise autour du Matrimonial Causes Act de 1857, c'est-à-dire autour du sujet des droits des femmes mariées (biens, revenus, divorce). Ces bouleversements ébranlent les structures sociales de l'époque. Des formations et des carrières permettant de faire partie de plusieurs corps de métiers, comme la médecine ou l'enseignement, s'ouvrent aux femmes. Dans *A Woman's Thoughts about Women*, Dinah Mulock Craik répertorie les domaines professionnels qui leur sont accessibles : la littérature, les beaux-arts, le spectacle vivant[1]. En effet, la sphère artistique est de plus en plus investie par les femmes, à tel point qu'elles deviennent un archétype de la culture visuelle et littéraire, la « dame artiste » acquérant progressivement un rang valorisé. La seconde moitié du dix-neuvième siècle représente un moment où émerge une histoire de l'art des femmes : elles commencent à être identifiées et reconnues. Il ne faut pas pour autant minimiser les contraintes auxquelles se heurtent ces créatrices, au plan sociétal comme institutionnel. Les femmes restent marginalisées par l'éducation, par certaines pratiques et établissements artistiques. Pour les mécènes et critiques d'art, leurs œuvres forment une catégorie à part. Il conviendra donc d'interroger ce que les institutions artistiques définissent comme « style féminin ».

Les « interventions en histoire de l'art féministe » ont été essentielles pour amorcer une relecture et une démystification de la figure d'Elizabeth Siddal[2]. Paru en 1971, l'article au titre délibérément provocateur de Linda Nochlin, « Why Have there Been no Great Women Artists? » montre qu'il ne suffit pas d'ajouter les noms de créatrices à l'histoire de l'art occidental, mais qu'il faut aussi interroger les conditions de production de leurs œuvres, et se demander quels ont été les obstacles à la création féminine d'une époque à une autre. Nochlin s'attaque aux fondements mêmes de la discipline qu'est l'histoire de l'art, en critiquant des notions telles que le « grand genre » et le « génie ». Selon cette perspective, la réussite artistique serait innée, asociale, et focalisée uniquement sur l'individu. Nochlin prouve au contraire que

[1] Dinah Mulock Craik, *A Woman's Thoughts about Women*, Londres, Hurst and Blackett, 1858, p.42.
[2] Pollock, « Feminist Interventions into Histories of Art », *Vision and Difference*, pp.2-23.

le contexte de production d'une œuvre est essentiel, et que cette dernière est le fruit d'une construction socio-culturelle[1].

Quant aux publications de Deborah Cherry, Rozsika Parker et Griselda Pollock, elles remettent en question le canon artistique pour examiner l'œuvre comme le résultat de pratiques culturelles axées sur la représentation. L'historiographie de l'art est considérée comme une série de discours hégémoniques, que sous-tendent des structures de domination et de conditionnement. Pollock et Cherry entendent « différencier » le canon, non pas pour ostraciser la création féminine, mais pour modifier notre perception de la production artistique. C'est pourquoi Parker et Pollock déclarent qu'elles ne rédigent pas une histoire des femmes artistes, mais qu'elles étudient plutôt les relations entre l'art, les femmes, et les idéologies[2]. Ces recherches nous permettent d'élargir la perspective afin de comparer la trajectoire de Siddal à celles d'autres créatrices de la période. À ce titre, le poème de Christina Rossetti, « In an Artist's Studio », me semble judicieux pour examiner le thème de la réification de la muse par l'artiste : « One face looks out from all his canvasses, / One selfsame figure sits walks or leans: / We found her hidden just behind those screens, / That mirror gave back all her loveliness (…) He feeds upon her face by day and night (…) Not as she is, but as she fills his dream ». En ce sens, « In an Artist's Studio », rédigé en 1856, fait écho à « My ladys soul » (p.506), ce qui montre que cette dialectique de la femme en tant qu'objet de la création et / ou en tant que sujet créateur préoccupe bel et bien peintresses, artisanes et écrivaines, et ce déjà à l'époque victorienne.

A/ <u>Sphère privée / sphère publique : l'exemple d'Elizabeth Siddal et de ses contemporaines</u>

En passant du métier de couturière à celui de modèle puis d'artiste, Siddal cherche à s'élever dans la hiérarchie sociale victorienne en se créant une nouvelle identité. Si le caractère modeste de son environnement familial est renforcé dans les chroniques préraphaélites, que la créatrice souhaite cependant donner une image respectable d'elle-même, conforme à l'éthique bourgeoise. Malgré tout, elle décide de s'insérer dans un groupe déjà marginal. En réalité, peu de choix s'offrent aux femmes du milieu de Siddal, pour lesquelles la possibilité de mobilité

[1] Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists? », *Women, Art and Power and Other Essays*, pp.145-78.
[2] Rozsika Parker et Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981), Londres, Pandora Press, 1995, p.xix.

sociale est quasi inexistante. Ses sœurs n'auront pas autant de chance, restant cantonnées à leur classe sociale d'origine : Anne se marie à un imprimeur, Lydia à un employé de chemin de fer. On comprend dès lors l'insistance de Siddal à vouloir devenir l'épouse de Rossetti, dans la mesure où cela lui apporterait une forme de stabilité financière et personnelle.

a. Déterminisme biologique

Le dossier médical d'Elizabeth Siddal confirme les idées reçues sur la croyance de l'infirmité auquel les femmes de l'époque victorienne sont soumises. La peintre-poëte est loin d'être la seule à endurer des maux dont il est difficile de déterminer l'origine, que celle-ci soit physiologique ou psychologique. Christina Rossetti, par exemple, à titre de comparaison avec Siddal, souffre de palpitations, de toux chronique et d'oppression thoracique dès son adolescence, si bien que la poétesse se décrit elle-même comme étant à moitié invalide[1]. Son médecin, Charles Hare, interprète ces symptômes comme un signe de démence. Jane Morris, quant à elle, se plaint de maux de dos et de perte d'appétit[2]. Comme Siddal, Morris a recourt à l'hydropathie pour se soigner : elle effectue plusieurs séjours en station thermale. Enfin, l'emploi que fait Siddal du laudanum pour soulager ses maux est loin d'en faire un cas rare. Les femmes l'utilisent notamment pour leurs crampes menstruelles. La poétesse Elizabeth Barrett-Browning, pour sa part, consommait du laudanum pour soigner sa paralysie partielle à la suite d'une hémorragie cérébrale. Elle avait tenté de se sevrer en raison de plusieurs fausses couches. Mais la résurgence de ses problèmes de santé rendit l'arrêt complet du traitement impossible.

Les symptômes dont souffrent ces créatrices sont régulièrement interprétés comme le signe d'une maladie ayant pour source un problème d'ordre gynécologique, bien que cela ne soit pas énoncé de manière explicite. On distingue en effet les femmes des hommes sur la base de propriétés biologiques considérées comme innées et immuables, déterminées par le sexe de naissance. La femme est vouée à devenir une entité physiologique contrainte par son système génital. On croit qu'elle est avant tout de faible constitution. Ce diagnostic prend tout son sens à une époque où on commence à identifier des psychopathologies typiquement « féminines », comme la tuberculose et l'hystérie. La tuberculose se propage de manière épidémique dans la première moitié du dix-neuvième siècle, notamment à cause de la révolution industrielle. L'environnement urbain, la pollution et les conditions de travail précaires expliquent en partie la circulation de la maladie. Mais les causes sont également psychologiques : Dan Latimer

[1] Antony H. Harrison, éd. *The Letters of Christina Rossetti*, vol.1, p.160.
[2] John Bryson, éd. *Dante Gabriel Rossetti and Jane Morris: Their Correspondence*, Oxford, Clarendon Press, 1976, p.108.

explique ainsi que les premières études sur la tuberculose montrent qu'une grande majorité de patients qui en sont atteints souffrent de troubles de l'humeur. Latimer ajoute que les effets de la tuberculose, tels que l'extrême pâleur et l'état de faiblesse permanent, deviennent des éléments de séduction chez les femmes de la classe moyenne[1].

La nervosité des phtisiques, confinées à l'intérieur, était attribuée à une activité intellectuelle intense, ou à un excès de sensibilité qui dévorait la patiente de l'intérieur : « This beauty that she produces is her death (…) Her physique, too, with its ethereal, white, translucent fragility is precisely the otherworldly 'muslin beauty' of Virginia Poe or Elizabeth Siddal »[2]. La façon dont les symptômes de Siddal ont été interprétés résulte en réalité du diagnostic rétrospectif fondé sur les allégations de William Michael Rossetti, que l'écrivain ne formule d'ailleurs pas avant 1903 : « Her consumptive malady, accompanied by wearing neuralgia, continued its fatal course »[3].

Dérivée du mot « uterus », l'hystérie désigne un type de pathologie nerveuse psychosomatique – dont l'origine serait héréditaire et sexuelle – aux symptômes somme toute assez vagues dans leur définition. Pour le docteur Charcot par exemple, si l'hystérie est une maladie mentale, les ovaires sont considérés comme une zone particulièrement sensible à l'activité hystérique de la patiente[4]. Il apparaît clairement que ce diagnostic est appliqué de façon plus marquée s'agissant de femmes particulièrement indépendantes et au caractère affirmé. La littérature critique du préraphaélisme continue à véhiculer cette image d'une Elizabeth Siddal atteinte d'hystérie : pour l'écrivain Rodolphe Megroz, elle est condamnée à l'« instabilité nerveuse »[5]. Dans sa biographie de Rossetti, Oswald Doughty dépeint Siddal comme une figure névrosée : « poor neurotic Lizzie with her copious self-pity, her love of mournful self-dramatisation ». Dans ce chapitre intitulé « Strife », une autre facette de Lizzie, plus sombre, intimement liée à son milieu social d'origine, est dévoilée : « More hysterical than ever, Lizzie revealed unsuspected combative qualities, relying upon violent and noisy demonstrations of disapproval, deeply tinted with the colour of her native Kennington Oval ». La femme douce aux manières policées se met à adopter un comportement excessif qui se manifeste par une exagération émotionnelle : « the higher mental and social qualities she had

[1] Dan Latimer, « Erotic Susceptibility and Tuberculosis: Literary Images of a Pathology », *Comparative Literature*, 1990, 105.5, pp.1019-21.
[2] *Ibid.*, p.1026.
[3] Rossetti, « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal », p.288.
[4] Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture*, p.150.
[5] Rodolphe Louis Megroz, *Dante Gabriel Rossetti: Painter Poet of Heaven in Earth* (1928), New York, Haskell House Publishers, 1971, p.59.

acquired in her associations with Gabriel and his friends unconsciously gave place to the more primitive culture ». Elle est alors en proie à de violentes crises qui font suite aux disputes avec son amant : « Lizzie would shriek and roll on the carpet (…) Their reconciliations were as sudden, as neurotic as their hysterical frenzies »[1].

C'est précisément l'époque où l'on commence à formuler des diagnostics en matière de santé mentale. Il n'est donc pas étonnant de voir les maux décrits plus hauts comme les symptômes de dérèglements à la fois psychologiques et physiologiques. En 1845, est promulgué le Lunatics Act, qui stipule que toutes les municipalités anglaises et galloises doivent prendre soin des patients atteints de maladie mentale, ce qui entraîne la multiplication de la construction d'hôpitaux psychiatriques dans ces régions. Selon Elaine Showalter, ces institutions sont occupées par une majorité de patientes au milieu du dix-neuvième siècle[2]. Il est clair qu'une corrélation s'établit entre les maladies mentales et les femmes, et que l'on se représente comme irrationnelles et émotives tandis que les hommes incarnent l'esprit et l'intellect.

Compte tenu de la façon dont sont traitées les patientes, le refus catégorique de Siddal de se faire interner est compréhensible. On peut subodorer que l'isolement de ces patientes n'autorisait pas la pratique artistique. En guise de référence, la détention de Camille Claudel à l'asile de Montdevergues coïncide avec la cessation complète de son métier, en dépit des demandes répétées de la sculptrice à sa famille de pouvoir récupérer quelques outils pour s'occuper. En revanche, l'hospitalisation en psychiatrie n'a pas empêché des artistes comme Richard Dadd ou Vincent Van Gogh de créer, leur matériel étant fourni par ceux qui administrent les soins. Le personnel de Broadmoor et de Bethlem incite Richard Dadd à s'exprimer ; il réalise à cette période l'un de ses chefs-d'œuvre, *The Fairy Feller's Master Stroke* (1855 – 1864). Le docteur Paul Gachet, peintre amateur qui s'occupe de Van Gogh à la fin de sa vie, se fait portraiturer par son patient, alors au sommet de sa maîtrise picturale. Van Gogh meurt certes dans un relatif oubli et dans la misère, mais sa maladie mentale a paradoxalement contribué à une forme de reconnaissance érudite de l'artiste-peintre, puis populaire au cours du vingtième siècle.

Il semble par ailleurs que la maladie soit réservée à une certaine classe sociale, à savoir les femmes bourgeoises respectables. Cet idéal de délicatesse s'oppose à la représentation des femmes de la classe ouvrière, dont le corps est perçu comme robuste et résistant. En effet, jusqu'à la séance de pose d'*Ophelia* à l'hiver 1852 (P.59 – fig.B.1.2), Elizabeth Siddal est

[1] Doughty, *A Victorian Romantic*, pp.193-5.
[2] Showalter, *The Female Malady*, p.3.

connue pour ses prouesses physiques en tant que modèle professionnel. Elle est capable de tenir durablement des postures contraignantes. Or ses problèmes de santé surviennent à une étape charnière de sa carrière, lorsqu'elle commence à s'affirmer en tant que créatrice et qu'il est question de fiançailles avec Gabriel Rossetti, en 1854 (par conséquent, lorsque s'opère sa transformation sociale, de modiste à artiste respectable). Les moments où Siddal se trouve dans un état critique coïncident avec ceux où Rossetti fait preuve de négligence à son égard, ou lorsqu'il s'intéresse à d'autres femmes. À partir de 1857, son état se dégrade considérablement au gré des disputes du couple. En outre, elle invoque régulièrement ses problèmes de santé pour se soustraire à des formalités sociales, comme des visites à la famille ou aux amis de Rossetti.

Depuis les années soixante-dix, ces considérations sur l'invalidité ont été réexaminées par la critique féministe, afin de montrer combien l'idéologie de l'époque a contribué à l'aliénation des femmes ou poussé ces dernières à manipuler leurs symptômes pour contester l'ordre établi. Maria Frawley affirme ainsi que la maladie constitue une échappatoire aux codes de conduite en vigueur pour les femmes victoriennes. Plus encore, l'infirmité fait partie d'un jeu social savamment orchestré[1] : elle serait pour Siddal une façon de se conformer aux normes bourgeoises, mais aussi de s'y soustraire. Le refuge dans la maladie constitue en effet l'une des seules attitudes marginales acceptables, comme s'il lui permettait de pallier ses déconvenues sociales et sentimentales.

Le rapport de Siddal à la maternité est ambivalent. La préoccupation de la créatrice pour la grossesse se retrouve dans ses dessins : *Clerk Saunders* (P. 2 – fig.A.2.1 ; P.3 – figs.A.2.2,3,4) illustre les derniers vers de la ballade, lorsque May Margaret demande à son amant quel est le sort réservé aux femmes mortes en couches, qu'elle désire protéger. Même si cela n'est jamais clairement énoncé dans le poème ou sur l'aquarelle de Siddal, on peut supposer que Margaret craint d'être enceinte suite à son premier rapport sexuel[2]. Les victoriens attendent des jeunes filles de la classe moyenne qu'elles soient en mesure d'enfanter, conformément au bon fonctionnement de leur appareil reproductif. Cela fait partie de leur devoir. La grossesse cristallise plusieurs angoisses liées au corps féminin. Les fausses couches étaient fréquentes.

[1] Maria Frawley, *Invalidism and Identity in Nineteenth-Century Britain*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, pp.4-5.

[2] Concernant les rumeurs selon lesquelles Siddal aurait subi un avortement, notons que des méthodes contraceptives existaient déjà à l'époque, comme des protections fabriquées à partir d'intestins animaux, l'immersion et la toilette, des piqûres de vinaigre ou de jus de citron. D'autres procédés consistaient à pratiquer un exercice régulier comme la course, la marche rapide, ou l'équitation. Compte tenu du danger de l'opération pour interrompre la grossesse, qui rendait souvent stérile ou provoquait la mort de la mère en raison d'infections diverses, cette hypothèse semble peu plausible.

L'accouchement était relativement douloureux. En outre, il n'était pas rare que la mère n'y survive pas. Cela pouvait survenir en raison de la fièvre puerpérale, une infection qui touchait les femmes, en particulier lorsque le placenta n'avait pas été expulsé. C'est de cette maladie que meurt la peintre préraphaélite Joanna Boyce-Wells, après la naissance de son troisième enfant. Dans une lettre de juillet 1861 adressée à son époux, Elizabeth Siddal exprime avec mélancolie sa compassion envers sa collègue : « It is indeed a dreadful thing about poor Mrs Wells. All people who are happy and useful seem to be taken away » (p.519).

b. Le foyer, un domaine féminin

En sus d'être réduites à leurs fonctions physiologiques, les femmes de la classe bourgeoise doivent se conformer à un idéal de domesticité. On les prépare dès l'enfance à devenir de parfaites maîtresses de maison. Alors que les petits garçons vont à l'école, les petites filles se voient prodiguer une éducation rudimentaire, à la maison, qui doit leur être utile pour la future vie de famille. Elles apprennent ainsi à lire, à écrire, à compter, à coudre, et suivent des cours d'instruction religieuse et morale. Toute une série de manuels de conduite destinés aux femmes paraissent à l'époque victorienne : ils leur inculquent quelles attitudes, quel langage et quelles allures adopter. L'un des ouvrages les plus vendus est *Mrs Beeton's Book of Household Management*. Il contient des recettes de cuisine, mais également des conseils pour diriger la maisonnée. Beeton dresse le portrait d'une matrone respectable et modèle, qui prend soin de son foyer d'une main de fer. Elle doit savoir maintenir une hygiène parfaite, s'occuper des comptes et de ses enfants, déléguer à ses domestiques et organiser des réceptions pour assurer la bonne réputation de son mari. Lorsqu'elles ne sont pas mariées, les jeunes filles doivent être accompagnées pour pouvoir se déplacer dans les lieux publics. C'est ainsi qu'Elizabeth Siddal part en France avec Mrs Kincaid, une cousine éloignée des Rossetti[1]. Il convient avant tout de se comporter comme une « lady » afin d'être acceptée au sein d'un groupe issu de la petite bourgeoisie.

Le poème de Coventry Patmore, « The Angel in the House », est fréquemment cité pour analyser la séparation sexuée des espaces de la vie quotidienne. Patmore y dresse un portrait magnifié de son épouse, en adhérant à l'idéologie des sphères séparées. Le titre du poème a fini par désigner l'image de la femme victorienne parfaite : « In mind and matters so discreet! (…) How candeed in discourse; how sweet (…) not to call true instinct's bent / And woman's very nature (…) serves for her familiar wear / The far fetch'd diamond finds its home ». Les femmes

[1] Fredeman, *Formative Years*, lettre à Brown, 19.9.1855.

sont cantonnées à l'espace domestique et privé, tandis que l'espace public est réservé aux hommes. Ces préjugés se renforcent à mesure que le foyer devient un sanctuaire de plus en plus éloigné (géographiquement et mentalement) du lieu de travail, de l'espace urbain et de l'extérieur. Les limites imposées aux domaines réservés aux femmes ont une influence significative sur leurs comportements et leurs pratiques sociales : ces idées préconçues contribuent à une définition bien précise de l'identité féminine bourgeoise. Une fois mariée, la femme perd toute identité légale : elle n'a plus aucun accès à ses biens propres, et devient entièrement dépendante de son époux.

La production artistique des créatrices de la période rend précisément compte cette idée d'un groupe social tenu à l'écart. Dans *The Lady of Shalott* (P.8 – figs.A.5.1,2), la Dame est maintenue prisonnière dans sa tour. Le seul contact qu'elle peut avoir avec le monde extérieur est rendu possible par les reflets de la fenêtre dans le miroir. Elle se consacre à la tapisserie, une activité manuelle jugée particulièrement appropriée aux femmes de la bourgeoisie puisqu'elle peut se pratiquer au sein du foyer. En détournant le regard de son ouvrage, la Dame scelle son destin mais elle choisit d'enfreindre les lois auxquelles elle est assujettie. L'œuvre siddalienne donne à voir une diversité de situations en matière des rapports entre les sexes. La créatrice oppose l'intérieur et l'extérieur grâce à la composition lisible de *Lady Affixing a Pennant* (P.18 – fig.A.9.6). L'homme est situé du côté de la porte, c'est-à-dire de l'action, de la bataille et de l'exploit. Son cheval et son écuyer l'attendent pour partir au combat. La dame, quant à elle, restera confinée dans leur demeure, espérant que son amant revienne. L'aquarelle dépeint, non sans mélancolie, l'importance du soutien mutuel au sein du couple. De même, *Lovers Listening to Music* (P.11 – figs.A.7.1,2 ; P.12 – figs.A.7.3) représente des amants unis par leur rapprochement physique : dans cette œuvre, c'est le personnage féminin qui s'appuie tendrement sur l'épaule de son compagnon. À l'inverse, *The Woeful Victory* (P.19 – figs.A.10.1,2 ; P.20 – fig.A.10.3) exprime une vision peu valorisante des relations hétérosexuelles : d'après les convenances, la femme doit se soumettre à l'homme vainqueur.

La posture des préraphaélites par rapport au mariage est ambivalente. Ils apprécient certaines femmes d'un statut inférieur, mais ils attendent d'elles qu'elles respectent une étiquette correspondant à leur propre milieu social. Qui plus est, ils s'emploient à transformer l'identité de leurs partenaires de telle sorte qu'elles deviennent leurs égales. Ils se positionnent ainsi en protecteurs décidés à sauver ces femmes de leur condition. Économiquement et matériellement dépendante de Gabriel Rossetti, Elizabeth Siddal considère le mariage comme un moyen de s'élever socialement et d'accéder à un statut lui permettant de s'extraire de sa condition bancale d'amante / modèle / élève.

Fille d'un maçon et d'une blanchisseuse, Annie Miller grandit dans le quartier de Chelsea dans une relative misère. Dès l'âge de dix ans, elle enchaîne les emplois pour gagner de l'argent, avant de travailler en tant que serveuse dans un pub. C'est ainsi que William Holman Hunt fait sa connaissance[1]. Dès lors qu'il commence à la considérer comme une partenaire potentielle, Hunt l'amène à suivre un vaste programme éducatif visant à dissimuler ses origines, à améliorer sa manière de se tenir et de s'exprimer. Il lui paye alors des leçons d'élocution, de conduite et de danse. Elle apprend également à lire et à écrire, quelques rudiments de mathématiques, d'histoire et de géographie. De même, Jane Burden provient d'un milieu modeste. Son père est maréchal-ferrant, sa mère est domestique. Tous deux sont analphabètes. Les Burden s'installent dans un quartier insalubre d'Oxford après leur mariage[2]. Jane est d'abord abordée par Gabriel Rossetti et Edward Burne-Jones au théâtre de Drury Lane. Ceux-ci l'invitent à poser pour les fresques de la bibliothèque de l'Oxford Union. William Morris la demande en mariage en 1858, mais entreprend de l'éduquer avant qu'elle ne devienne son épouse. Il s'agit de masquer son accent provincial, et de lui donner accès à une vaste culture littéraire pour laquelle elle développe ainsi un intérêt fort prononcé. Encouragée par son compagnon, Jane Morris devient une musicienne accomplie, et sait parler le français et l'italien.

Très désireuse de préserver son indépendance, Joanna Boyce exprime d'abord des réticences à épouser le portraitiste Henry Tanworth Wells (1828 – 1903). Elle finit par s'y résigner en envisageant le mariage comme un devoir moral. En 1858, elle écrit à sa meilleure amie : « letting you know how happy I am in my married life and how thankful I am to God for having overruled my wicked selfish purposes as he has »[3]. Comme pour un certain nombre de ses contemporaines, le foyer et les scènes de vie familiale deviennent alors l'un de ses sujets de prédilection. Très prisées des collectionneurs bourgeois, ces images aisées à déchiffrer, dans lesquelles ils peuvent se retrouver, ont une double lecture : à la fois didactique et sentimentale. Le motif récurrent des enfants dans la peinture victorienne reflète une évolution des mentalités quant à la perception de la jeunesse. Les artistes attribuent plus d'individualité à ces figures qui représentent l'innocence et l'insouciance, lesquelles sont dépeintes dans leurs activités quotidiennes. Dans *Peep-Bo!*, c'est le fils de Boyce, Sidney, qui apparaît sur les genoux de la nourrice. Si ce tableau d'une mère jouant à cache-cache avec son enfant est empreint de sensibilité, il n'en traduit pas moins la différence de classe entre les deux femmes. C'est la

[1] Diana Holman Hunt, *My Grandfather*, pp.66-8.
[2] Marsh, *Pre-Raphaelite Sisterhood*, pp.120-1.
[3] Sue Bradbury, éd. *The Boyce Papers: The Letters and Diaries of Joanna Boyce, Henry Wells and George P. Boyce*, Woodbridge, The Boydell Press, 2019, vol.1, p.688.

domestique qui s'occupe de nourrir, de laver et de coucher l'enfant – de son bien-être physique en somme – tandis que la mère se charge de son apprentissage spirituel et culturel.

c. Le monde du travail

Dans son essai « Victorian Values and Women in Public and Private », Anne Digby interroge ainsi la construction d'une identité féminine inhérente à la bourgeoisie. Elle y explique que la frontière entre la sphère privée et la sphère publique pouvait être franchie lorsque les travailleuses adoptaient un comportement jugé respectable. L'autrice emploie le concept de « social borderland »[1] : il s'agit d'une marge bouleversant les hiérarchies établies, qui intéresse précisément les préraphaélites. De plus en plus visibles dans l'espace public, certaines professions féminines sont fustigées pour leur réputation prétendument douteuse. Le caractère licencieux des métiers de la scène et de la mode est une idée largement répandue. De ce type d'emploi à la prostitution, il n'y a qu'un pas. En tant que chapelière, Elizabeth Siddal exerce un métier certes considéré plus convenable que celui de simple couturière. En travaillant comme modèle, elle passe d'un salaire de neuf shillings par semaine à un shilling par heure. Cet apport non négligeable a probablement poussé Siddal à changer de profession, probablement pour venir en aide aux besoins de sa famille. Mais ce fait se heurte à l'idée reçue selon laquelle l'espace privé de l'atelier autorise une relative liberté de mœurs. S'exposer au regard masculin peut donner lieu à une forme de pression sexuelle de la part de l'artiste. Même si elle refuse de poser nue, Siddal n'en risque pas moins sa réputation. La lettre de Barbara Smith à Bessie Parkes signifie le souci de dissimuler cet aspect de la carrière d'Elizabeth Siddal : « Private now my dear, I have got a strong interest in a young girl formely a model to Millais and Dante Rossetti (…) under a ban of having been a model (tho' only to two PRB's) ergo do not mention it to anyone »[2].

Les femmes du cercle préraphaélite rendent visibles des professions dites féminines dans leurs tableaux exposés en public. Les figures de gouvernantes, de domestiques, de couturières deviennent des motifs récurrents de leur production artistique. Si bien que l'écrivaine Harriet Martineau se plaint de leur omniprésence au détriment de la représentation d'autres métiers exercés par des femmes : « Wearied as some of us are with the incessant repetition of the dreary story of spirit-broken governesses and starving needlewomen, we rarely obtain a glimpse of the

[1] Anne Digby, « Victorian Values and Women in Public and Private », *Victorian Values*, éd. T. Christopher Smout, Édimbourg, The British Academy, 1990, pp.195-215.
[2] *Parkes Papers*, lettre de mai 1854.

full breadth of the area of female labour in Great Britain »[1]. Les domestiques incarnent pourtant la majorité silencieuse de la maisonnée : elles s'occupent de la cuisine, du ménage et des enfants. Elles peuvent également servir de chaperonnes aux jeunes filles de bonne famille. Leur nombre nous renseigne sur le statut social et le revenu du foyer. Elles sont censées adopter les codes de conduite de la classe moyenne, tout en n'en faisant pas partie elles-mêmes. Pour des créatrices ayant des difficultés à accéder aux institutions artistiques, elles se révèlent d'inestimables modèles, qui posent gratuitement. Cela ne signifie pas pour autant que la présence de domestiques dans leurs œuvres soient totalement acceptées par le public. Lors de l'exposition de *Peep-Bo!*, Joanna Boyce défie la critique de l'*Athenaeum* qui décrit la nourrice en ces termes : « No doubt the servant-girl's face is excellent a portrait (…) we do feel objection to sheer ugliness as not desirable in Art. Her hands are large beyond natural requirements to the habits of labour »[2]. Trop robuste, trop visible, le physique de la nourrice est clairement perçu comme l'élément perturbateur de la composition.

Ce discours sur la domesticité met en évidence une conception sociale fondée sur la différence de classe. D'abord assistante dans l'atelier de John Everett Millais – elle réalise notamment une réplique de *Christ in the House of His Parents* – Rebecca Solomon (1832 – 1886) s'emploie à dépeindre des scènes de genre qui mettent en scène la condition féminine. Comme l'indique le titre de son tableau *A Young Teacher* (P.120 – fig.C.4.3), c'est la fillette qui assure l'éducation de la nourrice, ainsi que de sa plus jeune sœur. Elle leur fait la lecture en pointant son doigt sur les lignes d'un livre illustré. Les éléments de la composition traduisent l'opulence d'un intérieur bourgeois : la tablette en bois peint, la bibliothèque remplie de livres reliés de cuir et la gravure accrochée au mur. La nourrice est vêtue d'un châle à rayures aux couleurs chatoyantes teintées d'exotisme, qui mettent en évidence les préjugés des occidentaux envers les femmes racisées. Un critique prend ainsi la modèle, Fanny Eaton (1835 – 1924), pour une indienne : « *A Young Teacher* (…) is a picture (…) full of effective, but not exaggerated contrasts. A young English girl (…) is giving a reading lesson to the seated Hindoo nurse (…) the wondering ayah, with her semi-intelligent, semi-physical type of countenance »[3]. Ce personnage est perçu comme inférieur, mentalement et physiquement, face aux deux petites filles blanches. Dans l'Empire colonial britannique, on appelle « ayahs » les domestiques hindoues chargées de s'occuper des enfants. En fait, Fanny Eaton serait la fille d'une esclave affranchie d'origine africaine. Née en Jamaïque, Eaton s'installe à Londres avec sa mère dans

[1] Harriet Martineau, « Female Industry », *The Edinburg Review*, avril 1859, 109, p.294.
[2] *The Athenaeum*, 11.5.1861, p.635.
[3] *The Critic*, 23.11.1861, p.524.

les années 1840 et commence à travailler en tant que domestique. Après son mariage en 1857, elle se met à poser pour les artistes du cercle préraphaélite (Simeon Solomon, le frère de Rebecca, mais aussi Joanna Boyce, Ford Madox Brown et Gabriel Rossetti)[1]. Les modèles noires et métisses mises à l'honneur dans la peinture victorienne prennent donc une part active à la vie culturelle britannique. Oscillant entre stéréotypes et portraits plus personnalisés, leur représentation nous renseigne sur les inégalités de classe et de genre au sein d'une société très codifiée.

L'intérêt pour les femmes issues des classes laborieuses s'exprime également dans les tableaux dépeignant la misère humaine. L'industrie textile constitue le secteur aux conditions de travail les plus déplorables : paie à l'article et non à l'heure, salaires bas, longues plages horaires avec très peu de pauses pendant la journée, conditions d'hygiène douteuses. Dans les années 1840, la figure de la couturière est de plus en plus présente au sein des arts visuels. Elle incarne un autre type de femme déchue, victime du paupérisme urbain et exploitée par le système capitaliste, contre lesquels le spectateur doit s'insurger. Le titre de *For Only One Short Hour* (P.120 – fig.C.4.4), le tableau d'Anna Blunden (1829 – 1915), est tiré de « The Song of the Shirt » écrit par Thomas Hood en 1843 : « For only one short hour / To feel as I used to feel, / Before I knew the woes of want / And the walk that costs a meal! ». Le poème est un hommage rendu à une couturière devenue veuve, criblée de dettes, envoyée dans un hospice pour pauvres : « With fingers weary and worn, / With eyelids heavy and red, / A woman sat in unwomanly rags, / Plying her needle and thread – / Stitch! Stitch! Stitch! / In poverty, hunger and dirt (…) And work – work – work, / Till the stars shine through the roof / It's O! To be a slave ».

Blunden montre une femme pâle à l'air las, les mains jointes. Pendant une courte pause, elle tourne son regard vers les cieux, rêvant d'une vie meilleure. Elle est assise dans la mansarde d'un hospice. Sur sa table d'ouvrage, se trouvent une chemise, des ciseaux posés sur une boîte de couture, une bobine et un dé à coudre. On aperçoit le paysage londonien par la fenêtre, couvert par les toits des usines. Le jour vient de se lever, ce qui suggère que la couturière a travaillé toute la nuit. Contrairement à la plupart des hommes qui se sont employés à mettre en scène le poème de Thomas Hood (Richard Redgrave, George Frederick Watts), Anna Blunden livre l'image d'une travailleuse respectable, ce qui en fait un tableau acceptable pour une artiste-peintre. Plutôt que de s'apitoyer sur son sort, la couturière cherche une forme de soutien dans

[1] Brian Eaton, « Fanny Eaton: An Attempt to Discover the Woman behind the Images », *Pre-Raphaelite Sisters: Art, Poetry and Female Agency*, p.395-405.

la prière. Elle se distingue par une allure soignée (vêtements, coiffure) et par les signes d'un ouvrage minutieux. C'est une représentation rassurante de la pauvreté, susceptible d'intéresser un public bourgeois. La reproduction gravée de l'œuvre dans l'*Illustrated London News* en 1854, dans le but de financer un monument funéraire dédié à Thomas Hood, témoigne de son succès.

d. Siddal, une féministe avant la lettre ?

Le terme de féminisme se répand dans le vocabulaire anglo-saxon au cours de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, mais il est employé pour la première fois à l'écrit, au sens politique, dans une critique du roman *The Grasshoppers* de Cecily Sidgwick, publiée anonymement dans *The Athenaeum*, en 1895. Pamela Gerrish Nunn et Deborah Cherry ont été les premières chercheuses qui se sont intéressées aux rapports entre féminisme et arts visuels à l'époque victorienne. Dans le chapitre « Female Artists and the Politics of Feminism » tiré de l'ouvrage *Women in the Victorian Art World* édité par Clarissa Campbell Orr, Cherry revient longuement sur le combat des femmes pour rentrer à la Royal Academy, mais elle décrit également les associations culturelles féministes qui ont été créées pendant la seconde moitié du dix-neuvième siècle[1]. Elizabeth Siddal fréquente plusieurs réseaux de créatrices issues de milieux bourgeois, impliquées dans des mouvements visant à améliorer la condition féminine au sein de la sphère publique. Élevées, pour la plupart, au sein de familles dissidentes et progressistes, ces militantes s'expriment sur le statut légal des femmes face au mariage, sur le droit de vote, ainsi que sur l'accès à l'éducation et à l'emploi. Si ces créatrices expriment de manière précoce, à travers leur écrits (correspondance, essais, fictions), leurs désirs de fonder une communauté soudée dans un but émancipateur, force est de constater que ce groupe constitue une exception du paysage socio-culturel britannique, et ne peut voir le jour que dans un contexte bien particulier.

Dans le milieu des années 1850, ces femmes se réunissent chez Barbara Leigh Smith, pour former ensuite « le cercle de Langham Place ». Leigh Smith est à l'origine des débats sur les droits des femmes mariées. En 1854, elle publie un pamphlet intitulé *A Brief Summary in Plain Language of the Most Important Laws Concerning Women*. En 1858, alors que le Parlement vient tout juste de voter la loi sur le divorce, elle lance une campagne concernant la propriété des épouses. Ces dernières devraient, selon elle, pouvoir jouir de leurs biens propres

[1] Cherry, « Female Artists and the Politics of Feminism », *Women in the Victorian Art World*, pp.49-58.

sans dépendre de leur compagnon. La pétition adressée au Parlement recueille 26 000 signatures, dont celles d'Anna Jameson, de Mary Howitt (1799 – 1888), la mère d'Anna Mary, de la journaliste féministe Harriet Martineau (1802 – 1876), d'Elizabeth Barrett-Browning et de la romancière Elizabeth Gaskell (1810 – 1865). Pour Jan Marsh, il est possible que Smith ait demandé à Siddal de faire partie des signataires[1]. Assurément, la pétition, bien qu'elle soit un échec, attire l'attention des autorités britanniques. Elle permettra aux Married Women Property Acts d'être votés entre 1870 et 1882.

Créé en 1858, le *English Woman's Journal*, dont les bureaux se trouvent d'abord à Cavendish Square puis au 19 Langham Place, devient l'organe principal de diffusion de ces revendications. Le mensuel prône l'égalité des sexes dans l'accès à l'éducation et à l'emploi. Il s'indigne également contre l'exploitation des femmes dans l'industrie et la prostitution. Barbara Leigh Smith en est la principale actionnaire, Emily Davies (1830 – 1921) l'éditrice, tandis que Bessie Parkes et Matilda Mary Hays (1820 – 1897) assurent les rôles de rédactrices en chef. Le plus souvent rédigé par Parkes, l'édito exprime l'avis de l'écrivaine sur un thème d'actualité. *The English Woman's Journal* met d'autres autrices à l'honneur, comme les poétesses Adelaide Proctor (1825 – 1864) et Isa Craig (1831 – 1903), qui collaborent régulièrement à sa rédaction[2].

Par ailleurs, Leigh Smith et Davies sont à l'origine de la fondation de Girton College en 1869, la première université pour femmes de Cambridge (le premier établissement de ce type avait été fondé à Londres en 1848). En plus d'être une des donatrices principales de Girton College, Leigh Smith fait partie de son comité de direction jusqu'en 1877. Ce dernier détermine les orientations stratégiques de l'établissement et joue le rôle de médiateur entre les étudiantes et le personnel. Leigh Smith se charge de l'ameublement et de la décoration de l'université, notamment avec ses propres œuvres d'art, dont elle lègue l'entière collection peu avant sa mort. Parmi ces tableaux, se trouve son portrait (P.121 – fig.C.4.5), réalisé par son amie Emily Mary Osborn (1828 – 1925). Le lien de proximité entre ces militantes passe justement par l'exécution de portraits qu'elles s'offrent en gage de reconnaissance mutuelle. Ils peuvent résulter de la décision d'une commanditaire, souhaitant diffuser son image. Barbara Leigh Smith est représentée comme une artiste, non comme une érudite : elle apparaît comme une travailleuse en action face à son chevalet, ses outils à la main. Même si le jeu sur les textures de sa robe traduit sa richesse, son physique n'est pas idéalisé. Ses cheveux sont relevés et les traits austères

[1] Marsh, *Pre-Raphaelite Sisterhood*, p.87.
[2] Pour plus d'informations, voir Pam Hirsch, *Barbara Leigh Smith Bodichon: Feminist, Artist and Rebel*, Londres, Chatto & Windus, 1998, pp.138-9.

de son visage ressortent sur le fond noir. Osborn renouvelle ainsi les codes du portrait mondain. Elle s'est appliquée à rendre compte des capacités intellectuelles et morales de sa modèle.

Si les femmes du cercle de Langham Place ne se disent pas ouvertement féministes, les luttes qu'elles mènent contre les discriminations de genre dans le domaine culturel ont eu un impact conséquent sur les premiers mouvements en faveur du suffrage féminin. Le 7 juillet 1866, une pétition lancée par Barbara Leigh Smith, signée par 1 499 femmes, est présentée à la Chambre des Communes du Parlement. Soutenues par John Stuart Mill, ces femmes réclament leur émancipation et l'égalité des droits en matière de représentation politique. Les membres de la deuxième vague du mouvement préraphaélite se prononcent sur ces mutations qui agitent la sphère publique. Leurs réactions, loin d'être uniformes, reflètent une diversité d'opinions sur la question du droit de vote des femmes.

Dans son journal, William Michael Rossetti relate que Ford Madox Brown s'oppose au suffrage universel. Quant à l'auteur lui-même, bien qu'il soit convié à participer au Central Committee for Female Suffrage de 1872, il éprouve des doutes sur à la réussite de l'entreprise[1]. En outre, la correspondance de Jane Morris démontre son intérêt pour la politique. Son discours va à l'encontre de l'image de muse silencieuse à laquelle elle a été réduite : « I want both sexes to have equal rigts when the women are better educated companions and housekeepers »[2]. Morris épouse la cause de la National Society of Women's Suffrage, dont le but est de réunir les associations de Londres, Manchester et Edimbourg sous la même bannière. Elle soutient la candidature de Jane Cobden au conseil municipal de la circonscription de Bow et de Browmley, dans l'est londonien[3]. En revanche, Morris désapprouve le mode d'action des suffragettes dirigées par Emmeline Pankhurst (1858 – 1928), qui n'hésitent pas à adopter des méthodes radicales pour obtenir gain de cause. Dans cette lettre à son ami Cormell Price, Jane Morris gratifie les femmes de la famille (Emmeline, Christabel et Sylvia) d'un surnom péjoratif : « I detest the Spankhursts and all their works. I wish they had my back »[4].

La fin du dix-neuvième siècle est ainsi marquée par l'intensification des débats autour de la condition féminine. Les artistes qui expriment leur engagement politique sont d'abord surtout issues de la classe moyenne, voire de l'aristocratie. Elles viennent de milieux urbains. En 1889, le pamphlet « An Appeal Against Female Suffrage » devient le porte-voix principal du

[1] William Michael Rossetti, *The Diary of William Michael Rossetti 1870 – 1873*, éd. Odette Bornand, Oxford, Clarendon, 1877, pp.5, 151.
[2] Jane Morris, *The Collected Letters of Jane Morris*, éds. Jan Marsh et Franck C. Sharp, Woodbridge, The Boydell Press, 2012, lettre du 26.2.1907.
[3] *Ibid.*, 1.1.1889.
[4] *Ibid.*, 12.3.1907.

mouvement d'opposition au droit de vote des femmes. Il est notamment signé par Laura Alma-Tadema (1852 – 1909), une exposante influente de la Royal Academy. Plusieurs militantes réagissent en publiant la « Declaration in Favour of Women's Suffrage », défendue par Lucy Madox Brown et Evelyn Pickering.

La perméabilité entre la politique et les arts visuels se retrouve au cœur même des revendications promus par les cercles de gauche. Très active dans la Socialist League, May Morris s'oppose avec ferveur au matérialisme économique et s'engage en faveur des droits des ouvrières. À la tête du département de broderie de l'entreprise familiale depuis 1885, May Morris souhaite, comme son père, abolir la frontière entre les beaux-arts et l'artisanat, en réalisant des objets utiles au quotidien mais aussi remarquables pour leur élégance. Elle remet en question l'industrialisation massive de l'époque pour privilégier le fait main, les matériaux ordinaires et les coutumes locales. Morris & Co devient un tremplin pour les femmes de la classe moyenne qui cherchent à mettre à profit leurs talents d'ébéniste, de joaillère ou de céramiste. Leurs œuvres dépeignent des modèles stylisés, à l'iconographie végétale. Ces méthodes de travail, qui favorisent la solidarité féminine car créées à plusieurs mains, auront une influence durable sur le territoire britannique, notamment lors des dernières années de luttes pour obtenir le droit de vote. Sylvia Pankhurst (1882 – 1960) s'inspire de l'esthétique Arts & Crafts lors de sa formation à la Manchester School of Art puis au Royal College of Art de Londres. Elle conçoit badges, bijoux et écharpes portées par ses consœurs suffragettes. Le motif de son ange de la liberté, annonçant sa venue avec triomphe, sera repris par de futures associations féministes.

B/ <u>État des lieux de la création féminine autour de 1850</u>

> It is also in nineteenth century art history that we must look for the origin of the categories 'women artist' and 'female school'. The wholesale rewriting of the history of art as separate and distinct lineages for men and women laid the groundwork for twentieth-century accounts in which, once separated, women and their art could easily be omitted altogether. Ruskin's was the dominant voice of the period, but it was Anna Jameson who was the first writer to define herself as a specialist in the history of art. Jameson also believed in the existence of a specific and separate female art, equal to that of men, but different from it[1]

Comme l'explique Whitney Chadwick dans *Women, Art and Society*, les créatrices du dix-neuvième siècle sont sujettes à toute une série de préjugés véhiculant des conceptions

[1] Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, p.41.

essentialistes. En fait, les victoriens ne s'opposent pas radicalement à la création féminine. Celle-ci est plutôt orientée vers des sujets et techniques qui accréditent une forme doctrine selon laquelle les sphères respectives des hommes et des femmes devraient être séparées. Mécène et dessinatrice accomplie, la reine commence sa formation artistique sous l'égide d'Edwin Landseer (1802 – 1873). Elle réalise de nombreux portraits et croque ses activités quotidiennes sur des carnets qui rendent compte de ses déplacements dans la campagne anglaise.

Spectatrices et créatrices font partie intégrante de la culture visuelle. Elles investissent de plus en plus la sphère artistique en tant qu'actives participantes : 278 peintres sont recensées en 1841, 548 en 1851, 843 en 1861 et 1069 en 1871[1]. Même si la profession demeure marquée par l'incertitude, la figure de la « dame artiste » offre un statut respectable dans les milieux aristocratiques et bourgeois, ainsi qu'en témoignent des personnages de fiction, l'une des plus célèbres étant Helen Graham qui vend ses œuvres pour subvenir à ses besoins et ceux de son fils (*The Tenant of Wildfell Hall*, 1848). Dans *Women Artists in All Ages and All Countries*, l'écrivaine américaine Elizabeth Ellet (1818 – 1877) remarque le nombre croissant de femmes qui effectuent ce choix de carrière : « Many advantages (…) have encouraged the advancement of women as artists beyond any point reached in preceding years. We may thus find an increasing number of young women who, bent on making themselves independent (…) spare no pains to qualify themselves »[2]. Les créatrices britanniques qui attirent l'attention d'Elizabeth Ellet sont majoritairement peintres. Elles jouissent d'une grande popularité sur la scène artistique : Fanny Corbeaux (1812 – 1883), Barbara Leigh Smith, Anna Mary Howitt, « Miss » Mutrie (sans qu'on ne sache s'il s'agit d'Annie ou Martha), Jane Benham (1829 – ?), pour n'en mentionner quelques-unes.

C'est précisément à cette époque qu'une histoire de la création féminine commence à se dessiner dans les pays anglophones. Paru en 1876, *English Female Artists* d'Ellen Clayton cherche à retracer vies et carrières de créatrices qui ont marqué la scène britannique, tout en les inscrivant dans une histoire occidentale globale. Dans son second volume, figurent 108 biographies d'artistes contemporaines, entrecoupées de chapitres classés selon les genres picturaux. Les auteurs masculins ne restent pas à l'écart de ce mouvement[3]. Dans son

[1] Pamela Gerrish Nunn, *Victorian Women Artists*, Londres, The Women's Press, 1987, p.3. Ces données sont à prendre avec précaution, dans la mesure où elles ne rendent pas compte de la pratique en amateure, ni des créatrices qui ne prennent pas la peine d'inscrire leur profession sur les documents officiels.
[2] Elizabeth Ellet, *Women Artists in All Ages and All Countries*, Londres, Bentley, 1859, p.209.
[3] Ellen Clayton, *English Female Artists*, vol.2.

autobiographie, William Powell Frith (1819 – 1909) dédie un chapitre aux « lady artists »[1], dans lequel il chante les louanges de Rosa Bonheur (1822 – 1899), d'Emily Mary Osborn, des sœurs Mutrie, Annie (1826 – 1893) et Martha (1834 – 1885), d'Henrietta Ward (1832 – 1924), de Louise Jopling (1843 – 1933) de Louisa Starr (1845 – 1909), d'Elizabeth Thompson (1846 – 1933), d'Helen Allingham, de Laura Alma-Tadema, de Margaret Dicksee (1858 – 1903) et d'Henrietta Rae (1859 – 1928). C'est parmi ces mêmes noms qu'on retrouve la parution de biographies et de mémoires rédigées sur le canevas, très à la mode des « Life and letters », qui émerge dans les années 1880 : Henrietta Ward, Elizabeth Thompson, Louise Jopling et Louisa Starr passent ainsi à la postérité en assurant la transmission de leur œuvre.

Les carrières de femmes sont beaucoup plus intermittentes que celles de leurs homologues masculins, ponctuées par des interruptions engendrées par le mariage, la grossesse (Joanna Boyce), la maternité, la maladie (Anna Mary Howitt) ou la mort précoce (Elizabeth Siddal). Louisa Starr s'exprime sur la difficulté à concilier vie privée et carrière professionnelle : « We women are heavily handicaped in Art, as in all else, by the fact of our womanhood and its duties, and I hold that when a woman has a profession, she means in most cases that she has two professions »[2]. Cela ne signifie pas pour autant que ces créatrices ne disposent d'aucune marge de manœuvre : « Shaped in and by the social formation of sexual difference women forged feminine professional identities and differentiated ways of working »[3]. Les créatrices travaillent en dépit des contraintes qu'elles subissent. Elles peuvent d'ailleurs s'accommoder de ces mécanismes d'exclusion pour mieux s'en émanciper.

a. Les femmes, des artistes comme les autres ?

La question de l'individualité artistique se pose différemment pour les femmes. Les préraphaélites exploitent le potentiel graphique de la signature qui se mue en monogramme stylisé. Elle peut même faire partie intégrante du décor, comme l'inscription PRB qui figure sur le banc où sont assis les personnages principaux de *Isabella* de Millais (P.103 – fig.C.2.4). Siddal signe les œuvres qu'elle considère comme achevées, que ce soit en noir et blanc (*Lovers Listening to Music*, P.11 – fig.A.7.1 ; *Pippa Passes*, P. 1 – fig.A.1) ou en couleurs (*Self-Portrait*, P.9 – fig.A.6.1 ; *The Ladies Lament*, P.15 – fig.A.9.1 ; *Clerk Saunders*, P.2 – fig.A.2.1 ; *Lady*

[1] William Powell Frith, *My Autobiography and Reminiscences*, Londres, Bentley & Son, 1887, chapitre 52.
[2] Louisa Starr, « The Spirit of Purity in Art », *Transactions of International Council of Women* (1899), éd. Ishbel Hamilton-Gordon, Londres, Thomas Fisher Unwin, 1900, p.86.
[3] Cherry, *Painting Women*, p.9.

Clare, P.36 – fig.A.15.3). Elle commence par écrire son nom de jeune fille en toutes lettres, « E.E. Siddal » (*The Lady of Shalott*, P.8 – fig.A.5.1), avant de signer avec un acronyme discret formé par ses initiales, en bas de la composition. La présence de la date que Siddal ajoute à côté de son monogramme d'artiste montre l'importance qu'elle accorde à l'auctorialité de son œuvre et atteste du sérieux de sa pratique. Siddal se réapproprie son patronyme modifié par ses homologues masculins en le refaçonnant à sa guise. Néanmoins, nombreux sont les dessins de sa main qui n'ont pas été signés, et d'autres ont été détruits par Rossetti. Le retour à une pratique collective issue du Moyen-Âge, très prisée des préraphaélites, peut se révéler problématique pour des femmes qui œuvrent dans le domaine des arts décoratifs. Par exemple, aucune œuvre que Jane Morris a contribué à réaliser ne porte son nom. Certaines créatrices mettent en place une tactique alternative afin d'éviter d'être anonymisées. De 1858 à 1862, Rosa Brett (1829 – 1882) utilise le pseudonyme « Rosarius ». La critique pense qu'il s'agit d'un homme : « It might be difficult to get more interesting thistles than those of no. 2080 painted by Rosarius, whoever he may be »[1].

Notoriété et reconnaissance passent notamment par l'apprentissage, dispensé par les institutions culturelles officielles. Les artistes de l'époque victorienne doivent faire preuve d'assurance et d'audace pour se faire connaître. Les préraphaélites, eux, peuvent compter sur tout un réseau de critiques, de journalistes et de mécènes qui véhiculent leurs principes. Ces acteurs du monde de l'art jouent en effet un rôle essentiel pour produire un discours sur les figures d'artistes dignes d'entrer dans la mémoire collective. De leur vivant, leur réputation est assurée par la critique. Après leur mort, les biographes et les historiens s'en saisissent. Le récit de l'artiste incompris en proie à ses doutes, qui lutte face à l'oppression avant de triompher en connaissant le succès – de manière posthume ou non – devient l'un des poncifs des biographies et des romans du dix-neuvième siècle. L'art apparaît donc comme le fruit d'une expérience individuelle. C'est la personnalité de l'artiste qui prime sur sa pratique. Son œuvre entend renvoyer à l'idée d'un génie créateur, qui détiendrait un pouvoir atemporel et inné. Dans une certaine mesure, les femmes dotées d'un talent précoce n'échappent pas à ces considérations. Ellen Clayton décrit ainsi la trajectoire de Fanny Corbeaux : « Very early in life, Fanny displayed a marked love for drawing. When she was but fifteen, the childish fancy was suddenly turned into a matter of stern necessity (…) The young girl bravely faced the difficulties of an arduous profession, and set to work in right earnest »[2].

[1] *The Art Journal*, 1.7.1861, p.195.
[2] Ellen Clayton, *English Female Artists*, vol.2, p.68.

La littérature critique de l'époque géorgienne et victorienne utilise régulièrement les métaphores de la gestation et de l'enfantement pour décrire le processus créatif. Dans *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, Sandra Gilbert et Susan Gubar démontrent que la créativité est associée à la force virile, notamment à travers la façon dont l'auteur revendique la paternité de son œuvre :

> In patriarchal Western culture, therefore, the text's author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power (…) More, his pen's power, like his penis's power, is not just the ability to generate life but the power to create a posterity to which he lays claim (…) Not only does the writer respond to his muse's quasi-sexual excitation with an outpouring of aesthetic energy (…) but as the author of an enduring text the writer engages the attention of the future in exactly the same way that a king (or a father) 'owns' the homage to the present (…) that such a notion of ownership is embedded in the metaphor of paternity leads to another implication of this complex metaphor. For if the author / father is owner of his text and of his reader's attention, he is also, of course, the owner / possessor of the subjects of his text, that is to say of those figures, scenes and events[1]

Par conséquent, ce modèle prétendument non prédéterminé de la réussite artistique se pose en termes masculins, occidentaux et bourgeois. En fait, la présence des femmes dans les milieux artistiques est connue et d'ailleurs consignée dans l'histoire, au moins jusqu'au dix-neuvième siècle. Elles sont regroupées dans catégorie certes homogène mais à part, en vertu de leur genre. Ce qui montre qu'une certaine conception de la création exclut les femmes artistes. John Ruskin dénigre ainsi le travail d'Anna Blunden, avant d'en tirer des lois générales sur la création féminine : « You will probably paint, ultimately, in a way calculated to be a great use and give great pleasure – although you will never be a great painter – but no woman has ever been a great painter yet – and I don't see why you should be vexed because you are not the first exception »[2]. Pour Parker et Pollock, la féminité est donc une construction culturelle qui se présente en creux comme l'absence de qualités associées au masculin. Suiveuse ou élève, jamais considérée comme la cheffe d'une école, anomalie ou exception dans le paysage culturel occidental, la femme artiste est le pendant négatif du grand artiste. Dans leur ouvrage de 1981 réédité en 2020, Parker et Pollock reprennent le titre d'une exposition de 1972, « Old Mistresses: Women Artists of the Past » (Walters Art Museum, Baltimore) qui s'appliquait à réévaluer la production artistique féminine du Moyen-Âge jusqu'au dix-huitième siècle. Or « Old Mistresses » n'est pas l'équivalent de l'expression de « Old Masters », qui renvoie à un

[1] Sandra Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, Londres, New Haven, Yale University Press, 1979, pp.6-7.
[2] Ruskin, *Sublime and Instructive*, lettre d'août 1850, p.115.

certain degré de prestige et de célébrité en faisant référence aux artistes actifs jusqu'en 1800[1]. Ces représentations qui pèsent sur les femmes des classes moyennes au dix-neuvième siècle ont eu un impact considérable dans leur rapport à la création. La production artistique féminine est décryptée comme une extension des travaux domestiques, d'où la frontière floue entre ce qui relève de l'amateurisme et ce qui procède d'un réel professionnalisme.

Dans *Nameless and Friendless* (P.122 – fig.A.4.7), Emily Mary Osborn met en scène la figure de la dame artiste impliquée dans une transaction commerciale pour s'assurer un moyen de subsistance. Le titre suggère que l'avenir professionnel et économique du personnage principal est pour le moins incertain. Il est tiré d'un des proverbes de la Bible, qui accompagnait le catalogue de l'exposition du Salon de 1857 à la Royal Academy : « the rich man's wealth is his strong city, the ruin of the poor is their poverty ». D'après Deborah Cherry, il s'agirait de l'unique toile connue représentant une peintre en train de vendre le fruit de son travail[2]. Au centre de la composition, la créatrice porte des vêtements noirs qui suggèrent le deuil, mais pas celui de son mari, car elle ne porte pas de bague. Elle est accompagnée d'un petit garçon qui transporte son carton à dessins : s'agit-il de son frère ou de son fils ? Son parapluie qui goutte et les tâches de boue sur l'ourlet de sa robe semble indiquer qu'elle a fait un long trajet, à pied, pour se rendre dans la boutique du marchand de tableaux. Elle lui montre une petite huile encadrée et attend le prix qu'il va lui annoncer, alors qu'il juge l'œuvre avec condescendance. Sa tête est baissée, elle manipule avec nervosité une ficelle. La transaction devient l'attraction principale de la galerie. Par la fenêtre, un passant scrute la scène. Une élégante s'apprête franchir le seuil de la boutique. À gauche, les deux amateurs d'art, qui font mine de s'intéresser à un croquis d'une ballerine aux jambes dénudées observent en fait la négociation en cours. Osborn cherche ainsi à faire prendre conscience au spectateur des différences de classe et de genre sur le marché du travail. Par conséquent, ce n'est pas la nature commerciale de l'échange qui est susceptible de compromettre la réputation de l'artiste, mais bien l'omniprésence masculine au sein du système des beaux-arts et son droit de regard sur la production de ses participants.

À une époque où les hommes de la bourgeoisie britannique visent la construction d'une identité professionnelle, les femmes doivent se présenter d'une manière respectable lorsqu'il

[1] Parker et Pollock, *Old Mistresses*, p.6. En français, on traduira plus volontiers « Old Masters » comme « Grands Maîtres ». On remarque donc qu'en anglais, l'expression féminine possède non seulement une connotation sexuelle, mais qu'elle met également l'accent sur la vieillesse en termes négatifs.
[2] Cherry, *Painting Women*, p.86.

s'agit de faire leur entrée dans la sphère publique. Cette éthique construite par le puritanisme – ponctualité, probité, assiduité, labeur – leur permet d'affirmer le sérieux de leur pratique et de faire contrepoint à leur présence sur le marché de l'art, ce qui est considéré comme peu adapté à leur condition. Elles doivent rester humbles sans chercher trop activement à connaître le succès. La représentation de la créatrice discrète et modeste passe par toute une série de codes visuels : les vêtements, la coiffure et le maintien. Elizabeth Siddal n'est pas la seule à se portraiturer avec une robe noire, les cheveux relevés (P.9 – fig.A.6.1). Plusieurs femmes du cercle préraphaélites qui se font photographier ainsi pour leur carte de visite, comme Rosa Brett et Anna Blunden.

Les créatrices de l'époque victorienne peuvent ainsi difficilement opter pour le modèle de l'artiste anticonformiste revendiqué par les hommes du cercle préraphaélite. La Confrérie se revendique comme visant à créer un parfum de scandale. Ses membres se servent des critiques négatives et de la mauvaise publicité faite à leurs œuvres pour asseoir leur promotion. Cette communauté, très fermée et élitiste dans son fonctionnement, privilégie des figures masculines qui se font remarquer par leur tempérament désinvolte et fougueux. Gabriel Rossetti se bâtit une réputation d'homme arrogant, charmant et paresseux, témoignant d'un certain laisser-aller dans son travail, dans l'organisation de son emploi du temps et dans son comportement : « I never do anything I don't like » a-t-il pour habitude de répéter[1]. En outre, lorsqu'il s'agit de vendre son œuvre, Siddal doit s'effacer derrière Ruskin ou Rossetti : ce sont les hommes qui établissent les termes des transactions financières.

Une carrière artistique est ainsi jugée comme trop extrême et exigeante pour une femme qui manifeste des aptitudes sortant de l'ordinaire. Dans *Christina Rossetti in a Tantrum* (P.107 – fig.A.2.9), Gabriel Rossetti dépeint sa sœur dans un moment d'égarement suite à la mauvaise réception de *Goblin Market and Other Poems* (1862) par la presse. C'est pourtant ce recueil qui permet à Christina Rossetti de s'imposer comme une poétesse majeure de son époque, dont la célébrité surpasse celle de son frère. En ce qui concerne Elizabeth Siddal, une activité trop intense présenterait des dangers pour sa santé mentale et physique : « You inventive people pay

[1] Retranscrit par William Allingham, *Diary*, p.161.
Wendy Graham remarque que les aphorismes provocants sur l'art qui parsèment l'œuvre d'Oscar Wilde – notamment dans *The Picture of Dorian Gray* – sont largement inspirés des déclarations formulées par Gabriel Rossetti et Walter Pater (1839 – 1894). Désireux de faire carrière dans la critique d'art, Wilde éprouve un vif intérêt pour la poésie et la peinture préraphaélite. Il devient l'un des porte-paroles de l'Aesthetic Movement à la fin du dix-neuvième siècle. Voir *Critics, Coteries and Pre-Raphaelite Celebrity*, New York, Columbia University Press, 2017, p.105.

very dearly for your powers »[1]. En mai 1855, alors qu'elle est en convalescence chez le Dr Acland à Oxford, John Ruskin lui recommande de cesser sa pratique artistique, et d'ailleurs d'être complètement rétablie avant de se remettre au travail : « I don't expect you to be able to work at all for about four months yet »[2]. Siddal, elle, semble plutôt considérer la création comme un remède à ses maux, ainsi qu'elle l'affirme dans sa lettre envoyée à Rossetti.

Par ailleurs, la constitution fragile de la créatrice contribue à renforcer le mystère dont elle est auréolée : « saw Miss Siddall looking thinner and more deathlike and more beautiful and more ragged than ever, a real artist » déclare Ford Madox Brown[3]. De même, Barbara Leigh Smith révèle dans sa correspondance comment Siddal prend des libertés avec un statut social auquel elle pourrait aspirer, tout en préservant son originalité : « she is a genius and very beautiful, and although she is not a lady her mind is poetic »[4]. Or les facultés telles que l'intuition, l'émotion et l'imagination, généralement imparties aux femmes, sont également revendiquées par les artistes de la génération romantique. L'assimilation au génie marginal et excentrique est donc possible pour une femme, à condition qu'elle adopte l'identité de martyre dotée d'une conscience extra-lucide, prête à souffrir et à se sacrifier pour son art. Selon Gilbert et Gubar, la créatrice doit s'affranchir des rôles de sainte ou de monstre auxquels elle a été vouée pour trouver sa place au sein de la sphère artistique : « all women writers must kill the angel's necessary opposite and double, the monster in the house, whose Medusa-face also kills female creativity »[5].

---

[1] Ruskin, *Works*, vol.36, p.208.
[2] *Ibid.*, p.204.
[3] Brown, *Diary*, 7.10.1854.
[4] *Parkes Papers*, Cambridge, Girton College, vol.5, lettre de Barbara Smith à Bessie Parkes de mai 1854, p.172. Siddal met délibérément ses origines et son passé de modèle sous silence pour façonner son identité d'artiste. Marie-Clémentine Valadon (1865 – 1938) agit de manière similaire. Arrivée à Paris à l'âge de trois ans, cette fille de blanchisseuse d'origine limousine commence à dessiner dès l'enfance. Elle se met à poser sous le nom de « Maria », entre autres, pour Auguste Renoir et Henri de Toulouse-Lautrec (c'est ce dernier qui l'appellera « Suzanne »). Ce contact avec la bohème montmartroise lui permet d'avoir accès à une formation artistique. Comme Siddal, Valadon ment sur son âge. Elle présente sa génitrice comme sa mère adoptive, et dit ne pas connaître l'identité du père de son fils, Maurice Utrillo. Lorsqu'elle accorde un entretien à un biographe nommé Tabarant (dont le prénom est incertain), elle espère dissocier son passé de modèle de son activité d'artiste. Voir Yelin Zhao, « Du Modèle à l'artiste », *Suzanne Valadon, un monde à soi*, dir. Chiara Parisi, Metz, Centre Pompidou, 2023 pp.67-73.
[5] Gilbert et Gubart, *The Madwoman in the Attic*, p.17. « La folle du grenier » désigne une trope de la littérature victorienne : l'archétype de l'épouse enfermée dans une pièce à double tour, parfois contre son gré, en raison de sa folie ou de son chagrin. Bertha Mason (*Jane Eyre*) et Mrs Havisham (*Great Expectations*) en sont les personnages les plus emblématiques.

b. L'art a-t-il un genre ?

« Délicat », « sensible », « joli » : c'est tout un lexique associé à des caractéristiques censément biologiques qui se construit pour qualifier la production artistique féminine à l'époque victorienne. Incapables de faire preuve de génie ou d'innover, les femmes sont reconnues pour leur sens de la grâce, du goût et de la sophistication. Ces préjugés essentialistes influencent la façon dont elles pratiquent les sujets, genres et techniques artistiques. Le domaine des arts décoratifs, qui requiert de la délicatesse et de la minutie, mais un effort intellectuel moindre, est ainsi considéré comme particulièrement adapté aux mains féminines. Au sein du foyer, l'exercice du dessin est vivement encouragé : il fait partie intégrante d'un programme éducatif pour les jeunes filles de bonne famille. À partir des années 1850, l'engouement pour les arts visuels se traduit par la parution toujours croissante de manuels destinés à l'usage des jeunes femmes. Le traité *Elegant Arts for Ladies* prône les productions ornementales et fonctionnelles, telles que la peinture sur porcelaine, la miniature ou la tapisserie. L'autrice Jane Loudon (1807 – 1858) agrémente ses enseignements de messages ayant valeur de maximes. Elle explique que la peinture florale d'après modèle, sur le motif, est un talent particulièrement seyant pour femmes de la bourgeoisie[1].

La représentation de l'environnement naturel est à ce titre en accord avec la « nature » féminine. Les victoriens éprouvent de la fascination pour le langage des fleurs, qui se traduit en termes féminins. Ruskin compare ainsi les femmes aux fleurs, notamment lorsqu'elles atteignent l'apogée de leur grâce dans la jeunesse, qui pourtant n'est qu'éphémère : « She grows as a flower does – she will wither without the sun; she will decay in her sheath, as a narcissus will, if you do not give her air enough (…) she must take her own fair form »[2]. Par ailleurs, la nature morte est perçue comme un genre mineur n'exigeant pas des compétences très élaborées. De fait, ce genre de peinture ne suscite que peu d'intérêt chez Ruskin lorsqu'elle est pratiquée par des femmes. Les toiles des sœurs Annie et Martha Mutrie (P.121 – fig.C.4.6) dépeignent des fleurs en gros plan, au cadrage serré, les feuilles permettant de faire ressortir les teintes des pétales. Malgré leur succès et leurs mentions dans les « Academy Notes » de Ruskin, l'auteur pense que leurs capacités sont limitées : « I cannot say more of the work of the two Misses Mutrie than I have said already. It is nearly as good as simple flower-painting can be; the only bettering it is capable of would be by more able composition, or by selection, for its subject of flowers growing naturally »[3].

---

[1] Jane Wells Loudon, *The Lady's Companion*, Londres, Longmans, 1845.
[2] Ruskin, *Works*, vol.18, p.131.
[3] *Ibid.*, vol.14, p.54.

De même, les critiques sont partagées lorsque Anna Mary Howitt expose son diptyque *The Sensitive Plant – The Lady* en 1855 à la National Institution. Conformément aux techniques préraphaélites, Howitt accorde de l'importance à la précision du détail dans sa manière de reproduire avec exactitude chaque espèce. La réception de l'œuvre n'est pourtant pas si élogieuse dans cet article paru dans l'*Athenaeum* : « her delicacy of observation has grown almost morbid »[1]. Lorsqu'un an plus tard, elle expose *Boadicea Brooding over Her Wrongs*, le tableau est d'abord refusé par le Salon de la Royal Academy avant d'être montré au Crystal Palace. *Boadicea* met en scène la reine des Iceni, un peuple celte de la région du Norfolk, qui se révolta contre l'occupation romaine pour défendre son indépendance. La critique se concentre alors sur la forêt qui constitue l'arrière-plan du sujet, alors qu'il s'agit d'une peinture d'histoire : « the wearisome green salad of the background – the mincemeat raw leaves (…) this is botany, not art »[2].

Le tableau attire l'attention de Ruskin, qui choisit d'adresser sa critique dans une lettre à l'attention de la créatrice. Plutôt que de s'attaquer au « Grand Genre », il lui intime de s'astreindre à peindre des natures mortes : « What do you know about Boadicea? Leave such subjects alone and paint me a pheasant's wing »[3]. La mauvaise réception de *Boadicea* marque la fin de la carrière de peintre professionnelle de Howitt, qui commence à détruire plusieurs de ses œuvres. Cet événement affecte durablement sa santé mentale : Howitt souffre de dépression et de crises d'épilepsie. Comme se le remémore sa mère dans ce passage tout en retenue de son autobiographie : « Our daughter had, both by her pen and pencil, taken place amongst the successful artists and writers of the day, when, in the spring of 1856, a severe private censure of one of her oil paintings so crushed her sensitive nature as to make her (…) withdraw from the ordinary arena of the fine arts »[4]. Quand Howitt reprend sa pratique picturale, elle dit agir sous l'effet d'influences extérieures : ses dessins spirites se distinguent par une palette de couleurs très vives, un trait fin et des formes stylisées.

En tant que mécène, Ruskin s'intéresse aux femmes artistes de différentes manières : il les conseille, les instruit et leur commande des œuvres. À plusieurs reprises, il tente de réorienter leur attention vers des sujets conformes à leur condition. C'est le cas pour Siddal, mais aussi pour Blunden : « As far as I know lady painters they always let their feelings run

[1] « National Institution of the Fine Arts », *The Athenaeum*, 21.3.1855, p.327.
[2] « The Sydenham Picture Gallery », *The Athenaeum*, 7.6.1856, p.718.
[3] Propos rapportés par Amice Lee (la nièce d'Anna Mary Howitt), *Laurels and Rosemary: The Life of William and Mary Howitt*, Oxford, Oxford University Press, 1955, p.217.
[4] Howitt, *Autobiography*, vol.2, p.117.

away with them, and get to painting angels and mourners, when they should be painting brickbats and stones »[1]. Il reconnaît les aptitudes de Blunden. Mais elle est aussi tributaire des idées selon lesquelles les femmes possèdent un talent inné qui doit toutefois être maîtrisé : « You have a good natural eye for colour, but you have not yet learned how to use it »[2]. Quelques années plus tard, Ruskin recommande à Blunden de se cantonner au paysage, alors que la peintre s'était précisément faite connaître grâce à des sujets narratifs, très en vogue sur le marché de l'art : « You must give up figures at once, you will never be able to sell one (…) In landscape, let someone else – any popular hack or an artist – choose your subjects »[3]. Blunden suit cependant les conseils du critique : à partir des années 1860, elle parcourt les côtes des Cornouailles pour réaliser de nombreuses marines qui rencontrent un certain succès lors des Salons de la Royal Academy (P.122 – fig.C.4.8). Le genre du paysage pose toutefois des difficultés spécifiques aux femmes de la classe moyenne, qui doivent sortir accompagnées. De plus, les robes aux manches étroites, le port du corset et de la crinoline limitent les mouvements du corps et rendent les longues promenades en plein air inconfortables. Des créatrices comme Anna Blunden choisissent donc de représenter des sites aisément accessibles depuis la capitale grâce au chemin de fer. D'autres préfèrent s'en tenir à des lieux proches du foyer familial ou du domicile de connaissances chez qui elles peuvent résider. *In the Artist's Garden* représente une vue du jardin de la maison où Rosa Brett a vécu avec ses parents de 1851 à 1861 à Detling, dans le Kent.

Les femmes ont tendance à se limiter à la pratique d'un seul genre pictural, tout en intériorisant les stéréotypes dont elles font l'objet. Lorsqu'elles décident de s'emparer des sujets d'histoire, mythologiques ou littéraires, elles ne sont guère prises au sérieux. C'est ainsi que, même si Louisa Beresford s'engage dans des projets de grande envergure, comme la réalisation de fresques d'inspiration biblique pour la Ford School, elle refuse de se considérer comme une artiste professionnelle. Elle ne commence à exposer publiquement qu'à partir des années 1870, c'est-à-dire après plusieurs décennies de carrière. En 1875, elle fait part à sa cousine, l'illustratrice Eleanor Vere Boyle (1825 – 1916), de ses réticences à figurer dans l'anthologie *English Female Artists* d'Ellen Clayton : « The school pictures are not good enough to deserve mention (…) these things, or anything I have ever done, cannot be classed as real good things, only as the work of one of one who would have been an artist if it had been her fate to earn her

[1] Ruskin, *Sublime and Instructive*, p.90.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*., p.140.

bread »[1]. L'incursion des femmes dans la peinture d'histoire est perçue, en outre, comme une forme de concurrence par leurs homologues masculins. Henrietta Rae, qui expose *Psyche at the Throne of Venus* au Salon de la Royal Academy de 1894, est critiquée pour son manque de maîtrise technique : « Superfine as it is, we fail not to be surprised at finding that here nymphs and goddess resemble ballet girls, while Venus' court is like an opera scene »[2]. Rae serait donc incapable d'appréhender la peinture d'histoire, car son tableau n'inspire pas un sentiment de grandeur suffisant chez le spectateur : « a work we hardly expected from a woman. But we instinctively feel that the painter has never quite grasped the greatness of this scene of classical mythology – the figures with all their charms are not the inhabitants of Olympus »[3].

De même, on attribue une valeur triviale aux media et aux formats employés par les créatrices de l'époque victorienne. Comme le déclare ce critique en 1857 : « Strength of will and power of creation belonging rather to the other sex, we do not of course look for the more daring efforts in an exhibition of female artists »[4]. La peinture à l'huile est jugée trop odorante et salissante. C'est ce qu'affirme Christiana Herringham (1852 – 1929) dans la préface du premier Salon de la Society of Painters in Tempera : « [Oil] too readily lends itself to false finish and smugness »[5]. Certaines plasticiennes privilégient des matériaux discrets et aisément transportables, ne nécessitant ni un grand atelier, ni même un chevalet : crayons, pastels, boîtes d'aquarelle… L'emploi des techniques de dessin et de représentation sur papier permet également d'obtenir des résultats plus rapidement visibles. L'aquarelle, quant à elle, est non seulement considérée comme un medium typiquement britannique, mais aussi seyant au genre féminin. Or la Old Watercolour Society exclut les femmes de ses adhérents à partir de 1850. De 1860 à 1890, elles peuvent rejoindre l'institution, mais seulement en tant qu'associées. Dans les mentalités de l'époque victorienne, il existe donc bien un « style féminin ». Lorsqu'elle est produite par des femmes, la création relève plus de l'ornement que des beaux-arts. Maria Zambaco apprend la technique du modelage et de la fonte dans l'atelier d'Alphonse Legros (1837 – 1911). Bien qu'elle pratique la sculpture (une technique jugée virile, qui requiert plus de place et d'investissements) et bien qu'elle se forme auprès d'Auguste Rodin (qui cherche à

[1] Lettre du 31.10.1875 citée dans Augustus Hare, *The Story of Two Noble Lives: Being Memorials of Charlotte, Countess Canning and Louisa, Marchioness of Waterford*, Londres, George Allen, 1893, vol.3, p.361.
[2] *The Athenaeum*, 2.6.1894, p.716.
[3] H.H. Spielman, *The Magazine of Art*, 1894, p.274.
[4] *The Illustrated London News*, 6.6.1857, p.545.
[5] Christiana Herringham, éd., « First Exhibition », *Papers of the Society of Painters in Tempera 1901 – 1907,* Londres, Women's Printing Society, 1907, p.8.

donner plus d'expressivité à la statuaire en exagérant les proportions de la figure humaine), Zambaco finit par opter pour des sujets à vocation décorative dans la moitié des années 1880. Elle réalise des médailles en bronze d'une douzaine de centimètres de diamètre, comportant des profils de femmes au recto et des compositions florales au verso. Elle cherche à donner plus d'expressivité à sa technique à travers une symbolique très travaillée.

Enfin, plusieurs femmes de la haute société britannique s'initient à la photographie en amateures, un medium qui n'exigerait pas de savoir théorique. Au milieu du dix-neuvième siècle, la photographie se retrouve au cœur de nombreux débats qui agitent la sphère cultuelle : s'agit-il d'une science ou d'un art ? Henry Fox Talbot (1800 – 1877) invente le calotype, qui permet d'obtenir plusieurs images à partir d'un seul négatif. Frederick Scott Archer (1813 – 1857), quant à lui, met au point le procédé du collodion humide – solution de nitrate de cellulose dissoute dans un mélange d'alcool et d'éther – sur plaque de verre. Relativement abordable et moins dangereux que la pratique du daguerréotype, le collodion est très rapide, que ce soit pour le temps de pose (quelques secondes) ou le développement du négatif en chambre photographique (de quinze à trente minutes). Clementina Hawarden (1822 – 1865) se tourne vers cette technique à partir de 1856. Autodidacte, elle se forme à la photographie grâce à la lecture de manuels d'apprentissage. Elle commence par réaliser des vues stéréoscopiques, grâce à deux capteurs optiques qui saisissent le même sujet selon deux points de vue différents, mais à la même hauteur, ce qui fait ressortir ses figures et donne l'illusion de la profondeur. Lorsqu'elle s'installe à South Kensington en 1859, elle utilise la lumière naturelle de son atelier et place des miroirs pour réfléchir cette dernière. Ses modèles de prédilection sont ses filles, qu'elle fait poser en costume. Lorsqu'elle expose pour la première fois à la Royal Photographic Society de Londres en 1863, elle est récompensée d'une médaille d'argent pour « meilleure contribution d'amateur ».

La pratique de Hawarden a une influence non négligeable sur le travail de Julia Margaret Cameron. La fille aînée de Cameron offre à sa mère son premier appareil photographique en 1863, afin de la divertir lorsque son mari se rend au Sri Lanka pour s'occuper de ses plantations de café. Cameron transforme alors le poulailler du domicile familial en atelier, et réalise des portraits de célébrités. Elle invente un style très personnel : la technique du « soft focus », consistant à créer des effets de clair-obscur et de flou vaporeux au moyen d'une lumière tamisée, tandis que d'autres détails du cliché apparaissent bien plus nets. Ces effets sont perçus comme un manque de savoir-faire : « Without the delicacy of gradation, perfection of detail, and effect

of finish, which are the glories of photography (…) they fill no void, supply no want, create no status for themselves, nor any permanent satisfaction or position for the producer »[1].

c. La professionnalisation des artistes femmes

Dans *Women Artists and the Pre-Raphaelite Movement* et dans *Women in the Victorian Art World*, Pamela Gerrish Nunn et Jan March étudient les contraintes qui pèsent sur les femmes désirant devenir artistes en Grande-Bretagne au dix-neuvième siècle. Au moment où Elizabeth Siddal débute sa carrière, les femmes qui désirent avoir accès à l'enseignement du dessin et de la peinture peuvent étudier à la Female School of Design de Londres. C'est ce que Siddal envisage lorsqu'elle montre ses esquisses au père de Walter Deverell, qui en est alors le directeur. Comme son nom l'indique, cette école, ouverte en 1842, forme les créatrices au dessin industriel et aux arts appliqués. On y rentre sur dossier et sur recommandation d'un professeur. Les cours pour jeunes filles ont lieu de onze à quatorze heures. La peintre Eliza Turck (1832 – 1891) exprime sa frustration face à l'enseignement qui y est dispensé : « vainly trying to satisfy a wholesome appetite for study with dry bones »[2]. Après les réformes du système éducatif artistique de 1857, les écoles régionales d'arts appliqués se calquent sur le modèle londonien, à la différence qu'elles offrent plus de possibilités et mettent l'accent sur l'approche professionnalisante de leur cursus. Birmingham et Glasgow deviennent les centres de communautés où sont acceptées des femmes issues de la classe ouvrière, mais aussi parfois autodidactes. Pour des femmes vivant loin de la capitale, ces écoles représentent l'unique moyen d'avoir accès à une formation artistique peu onéreuse.

Le paysage culturel reste dominé par la Royal Academy, qui contribue à perpétuer la ségrégation touchant les femmes dans le monde de l'art. Fondée en 1768 par décret de George III sur un système de financements privés, l'institution compte deux femmes parmi ses membres d'origine : Mary Moser (1744 – 1819) et Angelica Kauffman, qui ne peuvent pas assister aux assemblées générales ou aux dîners de gala. Il n'existe pas vraiment d'embargo officiel sur les candidatures féminines jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle. Les créatrices peuvent exposer au Salon, notamment de manière anonyme, comme le déclare Rossetti dans sa correspondance : « Lizzy has made a perfect wonder of her portrait which is nearly done and which I think we shall send to the Winter Exhibition (…) Lizzy is going to begin a picture at once for the Royal

[1] « The Photographic Exhibition. Portraits, Examples of New Processes, &c. », *The Photographic News*, 2.6.1865, 9.352, p.255.
[2] Clayton, *English Female Artists*, vol.2, p.148.

Academy »[1]. Les femmes sont en revanche exclues de toutes les instances décisionnaires et ne font pas partie de l'institution en tant qu'élèves ou sociétaires. Dès 1848, des artistes telles que Fanny Corbeaux et Henrietta Ward se rendent aux conférences publiques de la Royal Academy. Anna Mary Howitt exprime son insatisfaction auprès de Barbara Leigh Smith à ce sujet :

> Did I tell you I went one night to hear Leslie. Lecture at the Royal Academy. Oh! How terribly did I long to be a man so as to paint there (…) a world alas! which one's *woman*hood debars one from enjoying (…) I felt quite *angry* at being a woman, it seemed to me *such a mistake*, but Eliza Fox, a thousand times worse than I, said 'nay, rather be angry with men for not admitting women to the enjoyments of this world, and instead of lamenting what we are let us earnestly strive after a nobler state of things, let us strive to be among those women who will first open the Academy's doors to their fellow aspirants – that would be a noble mission, would it not?[2]

L'atelier de cours de dessin pour jeunes filles dirigé par Fox, que fréquentent Leigh Smith et Howitt, devient l'épicentre de discussions sur la place des femmes dans le monde de l'art. C'est là que se monte la campagne contre les conditions d'accès à la Royal Academy. Une pétition signée par trente-huit femmes paraît dans *The Athenaeum* en avril 1859, ainsi que dans *The Art Journal*, avant d'être diffusée auprès des académiciens. Un an plus tard, la peintre Laura Hertford (1831 – 1870) envoie à la Royal Academy plusieurs croquis où ne figurent que l'initiale de son prénom, afin de ne pas subir les préjugés du jury. Dans son autobiographie, le peintre George Dunlop Leslie (1834 – 1921) se souvient : « The invasion was artfully planned (…) one female was passed into the establishment by an entirely unsuspecting Council; she had sent in her drawings with her Christian names in initials only (…) The laws were searched, nothing was found in them prohibitory to the admission of females »[3].

Le stratagème fonctionne. Après Angelica Kauffman et Mary Moser, Laura Hertford est la première femme à être acceptée comme associée de la Royal Academy. Louisa Starr en devient la première élève, à l'âge de seize ans. Elle est aussi la première qui se voit décerner une médaille d'argent en 1865. L'expression d'« invasion féminine » employée par Leslie paraît donc plutôt risible dans la mesure où seulement trente-quatre femmes entreront à l'académie entre 1860 et 1870. Mais le phénomène est considéré comme une menace suffisante pour que ses membres envisagent d'établir un quota sur les candidatures féminines, entreprise qui sera

---

[1] Fredeman, *Formative Years*, lettre à Brown, 25.8.1853.
[2] Citée dans Alexandra Wettflaufer, *Portrait of the Artist as a Young Woman: Painting and the Novel in France and Britain 1800 – 1860*, Columbus, Ohio State University Press, 2011, p.115.
[3] George Dunlop Leslie, *The Inner Life of the Royal Academy, with an Account of Its Schools and Exhibitions, Principally in the Reign of Queen Victoria*, Londres, John Murray, 1914, p.42.

abrogée en 1867. Pourtant les exclusions persistent : les femmes tentent de se faire élire comme membres à part entière, sans succès. Martha Mutrie est nommée pour devenir associée en 1869. La peintre de scènes militaires Elizabeth Thompson l'est également à plusieurs reprises de 1879 à 1881. Mais c'est toujours le vote conservateur des décisionnaires qui l'emporte[1]. L'admission de Laura Hertford a marqué un tournant dans l'histoire des institutions artistiques en Grande-Bretagne, ouvrant la voie à d'autres revendications. Les plasticiennes luttent contre les conditions de travail inégalitaires à la Royal Academy qui les desservent dans la poursuite de leur carrière. La maîtrise du nu, par exemple, est un critère d'excellence indispensable pour la pratique de la peinture d'histoire et permet d'évaluer les compétences de l'artiste. Les femmes n'y ont toujours pas accès au milieu du dix-neuvième siècle. Elles doivent se contenter de copier moulages et sculptures ou de peindre d'après le corps humain totalement drapé : « there is no more vexed subject, or one more difficult of satisfactory solution, than this matter of drawing from the life by ladies studying figure painting » déplore Ellen Clayton[2]. Elles finissent par obtenir gain de cause en 1893, à condition que le modèle soit caleçonné et l'enseignement non mixte. Mais en cette fin de dix-neuvième siècle, l'académie a déjà perdu de son prestige.

Une autre possibilité s'offre aux femmes qui souhaitent étudier la peinture : les cours privés, prodigués par des écoles payantes ou par des artistes de renom dans leur atelier. L'école fondée par Henry Sass (1788 – 1844) est considérée comme la plus prestigieuse pour débuter son apprentissage. Francis Stephen Carey (1808 – 1880) lui succède à la tête de l'institution. D'une durée de deux à trois ans, le programme est fondé sur des méthodes traditionnelles : copie d'après l'antique, maîtrise de la perspective et de l'emploi de la couleur. Anna Mary Howitt y entre en 1846, Joanna Boyce en 1849. Cependant, cette dernière doit momentanément abandonner sa formation pour s'occuper de son frère malade. Lorsqu'elle reprend ses études en 1852, elle s'inscrit à l'académie de James Matthew Leigh (1808 – 1860). L'admission y est moins stricte, les frais de scolarité moins onéreux, l'apprentissage moins scolaire et plus égalitaire entre les élèves. Boyce s'y rend trois jours par semaine, et note minutieusement dans son journal les frais qu'elle a versés à l'avance, pour une douzaine de leçons[3]. Après 1860, la direction de l'école est assurée par Thomas Heatherley (1824 – 1914). Le peintre met sa collection de costumes et de céramiques à la disposition de ses étudiantes afin qu'elles puissent les utiliser dans leurs compositions. Mais, au sein des écoles privées, les inégalités de classe et

[1] Cherry, *Painting Women*, p.65. Il faudra attendre 1922 pour qu'Annie Swynnerton (née Robinson) devienne associée et 1936 pour que Laura Knight soit élue membre à part entière.
[2] Clayton, *English Female Artists*, vol.2, p.83.
[3] Bradbury, *The Boyce Papers*, vol.1, p.95.

de genre sont bien marquées : hommes et femmes ont des emplois du temps différents et les cours de modèle vivant ne sont pas mixtes. L'école établie par Hubert Herkomer (1849 – 1914) n'admet parmi ses élèves que des femmes célibataires âgées de moins de vingt-huit ans[1].

L'enseignement demeure une source importante de revenus pour les créatrices britanniques. Si elles peinent à s'élever dans la hiérarchie sociale des écoles d'arts appliqués, plusieurs d'entre elles aménagent des ateliers privés à destination de leurs consœurs. À la mort de son époux qui décède en 1879, Henrietta Ward ouvre un cours pour jeunes filles qui connaît un grand succès : « When I used to arrive in the morning from Windsor, I was soon accustomed to finding the hall full of parents and guardians, wishing to place their daughters under my charge. I was obliged to refuse many applicants »[2]. Le cours de Ward est reconnu pour la qualité et la diversité de son enseignement : « All the principal branches of Art were represented, from careful studies from the cast portraits beyond the usual point of excellence attained by the ordinary amateur, oil and watercolour paintings from still life, and sketches from Nature »[3].

Les dernières décennies du dix-neuvième siècle sont marquées par une offre plus importante dans l'accès à la formation pour les créatrices britanniques. Deux artistes anglophones, Abigail May Alcott (1840 – 1879, la sœur de la célèbre romancière Louisa May Alcott) et Tessa MacKienze, établissent ainsi un compte-rendu des différentes écoles d'art où les femmes peuvent étudier[4]. En 1871, la Slade School of Fine Art est fondée sur le modèle des ateliers parisiens : « Mr Poynter, the first appointed Slade Professor (…) bringing to his task a practical acquaintance with the Continental methods of teaching, as well as those of the Royal Academy and South Kensington Schools »[5]. Son premier directeur, Edward Poynter (1836 – 1919), avait été formé dans l'atelier de Charles Gleyre (1806 – 1874). La Slade School s'impose rapidement comme une institution rivale de la Royal Academy, dispensant le meilleur apprentissage pour les femmes désirant faire carrière dans le domaine des beaux-arts. Comme le déclare Poynter lors de la cérémonie d'ouverture : « Except at the Royal Academy, there is no school of importance to study high art. In the Government Schools, the primary object is

---

[1] Hubert Herkomer, *My School and My Gospel*, Londres, Constable, 1908, p.65.
[2] Henrietta Ward, *Memories of Ninety Years*, University of California, Berkeley, Hutchinson & Company, 1924, p.196.
[3] *The Lady*, 7.1888, vol.8, p.28.
[4] Abigail May Alcott, *Studying Art, Abroad, and How to Do it Cheaply*, Boston, Roberts Brothers, 1876.
Tessa MacKienze, *The Arts Schools of London, Painting, Music, etc…: A Description of the Principal Fine Art Schools in the London District, Alphabetically Arranged for Reference*, Londres, Chapman & All, 1896.
[5] Charlotte Weeks, « Women at Work: The Slade Girls », *The Magazine of Art*, 1883, p.325.

confessedly the ornamental design (…) Considering therefore the large number of students to be found (…) there is a room for a School of Fine Art »[1].

Poynter est sensible aux exclusions que subissent les artistes femmes : « There is unfortunately a difficulty which has always stood in the way of female students acquiring thorough knowledge of the figure which is essential to the production of a work of high class ». Les ateliers sont donc mixtes, les étudiantes suivent le même enseignement que leurs camarades masculins, comme le cours d'anatomie, à partir de moulages ou de modèle vivant drapé : « I have always been anxious to institute a class where the half-draped model might be studied (…) It is my desire that in all the classes, except of course those for the study of the nude model, the male and female students should work together »[2]. Les années suivant l'ouverture de la Slade, les étudiantes sont ainsi plus nombreuses que les hommes, à telle point qu'on les appellera les « Slade Girls »[3]. On y entre sur entretien, au cours duquel on examine votre portfolio. L'enseignement dure au minimum de trois ans. À l'âge de dix-neuf ans, Evelyn Pickering est l'une des premières élèves à qui la Slade décerne l'une de ses bourses. Dans le cadre de ses études, elle remporte plusieurs prix, comme des médailles pour ses tableaux de copies d'antiquités, un diplôme de dessin et un diplôme de composition. En 1880, Maria Zambaco cesse de pratiquer l'aquarelle pour débuter son apprentissage de la sculpture à la Slade School, en suivant des cours de modelage.

En parallèle, des institutions alternatives se mettent en place pour promouvoir la création féminine dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Fondée par l'historienne Elizabeth Eastlake (1809 – 1893), la cantatrice Jenny Lind (1820 – 1887) et la biographe Harriet Grote (1792 – 1878) en 1857, la Society of Female Artists permet aux artistes d'exposer, de vendre leurs œuvres et de se constituer un réseau professionnel[4]. L'association organise des expositions tous les ans pendant la saison artistique, de juin à juillet. Même les non-adhérentes peuvent y montrer et vendre leurs œuvres. Toutefois, la SFA demeure marginale dans l'espace de production des beaux-arts. Henrietta Ward, par exemple, exemple, y expose esquisses et aquarelles tout en réservant les grands formats aux salons de la Royal Academy. Jusqu'au milieu des années 1860, les expositions de la SFA sont stigmatisées en raison de l'absence de grands noms : « it must not be forgotten that this exhibition does not fully represent the position of art

[1] Edward Poynter, *Ten Lectures on Art*, Londres, Chapman & Hall, 1879, p.95. Charles Gleyre est connu pour avoir été le maître de quatre artistes qui formeront le noyau dur du groupe impressionniste : Frédéric Bazille, Claude Monet, Auguste Renoir et Alfred Sisley.
[2] *Ibid.*, p.111.
[3] Weeks, « Women at Work: The Slade Girls ».
[4] Elizabeth Eastlake, *Mrs Grote, A Sketch*, Londres, Murray, 1880, p.98.

amongst women; there are several distinguished lady artists whose works do not adorn the walls of the Society. Mrs E.M. Ward, Mrs Benham Hay, Miss Osborn, Miss Solomon (…) »[1]. On se plaint également du manque de compétences des exposantes : « That women should confine themselves to mere copyists, mere triflers over posies, or painful finishers of miniatures, in no respect permits a woman to hold her place in Art »[2].

En fait, l'influence de la SFA (renommée « Society of Lady Artists » de 1869 jusqu'à 1899) se mesure par sa capacité à engendrer des émules sur le territoire britannique. C'est sur ce modèle qu'est instituée la Manchester Society of Women Painters en 1879, sous l'impulsion de deux amies peintres. Isabel Dacre (1844 – 1933) en devient la directrice, Annie Robinson (1844 – 1933), elle, se charge du secrétariat et nomme sa sœur en tant que trésorière. À cette époque, le nord de l'Angleterre offre très peu de possibilités pour exposer l'œuvre d'une femme ou faire évoluer sa carrière, alors même que ce foyer industriel connaît une véritable expansion culturelle. Des institutions comme la Graphic Society et la City Art Gallery sont rigoureusement masculines dans leur adhésion et leur fonctionnement. En théorie, l'école des beaux-arts de Manchester n'exclut pas les candidatures féminines. Mais les créatrices ne peuvent ni être élues académiciennes, ni participer la direction de l'école avant 1884[3]. À l'inverse, la Society of Women Painters permet aux créatrices d'approfondir leur formation, notamment par le dessin de modèle vivant, et d'acquérir des responsabilités en termes de gestion et d'administration.

C/ <u>Autour de Siddal : constellations préraphaélites</u>

En 2020, Helen Bozant-Witcher et Amy Kharmann Huseby nous mettaient en garde contre cette tendance, qui visant à cantonner les femmes préraphaélites dans une catégorie distincte de leurs homologues masculins. Ces peintres, écrivains et modèles se côtoient en effet régulièrement et évoluent dans les mêmes milieux artistiques. Les deux autrices proposent une nouvelle façon d'étudier le préraphaélisme : « a resistance to the gendered language of the Brotherhood or Sisterhood »[4]. En fait, c'est la préface au tout premier ouvrage collectif consacré aux créatrices du préraphaélisme, rédigée par Robert Wilkes, qui rend le mieux compte de l'usage des expressions « sisterhood » et « Pre-Raphaelite sisters ». Il n'existe pas de

[1] *The Spectator*, 11.2.1861, p.165.
[2] « Society of Female Artists », *The Athenaeum*, 11.2.1860, p.211.
[3] Cherry, *Painting Women*, pp.69-70.
[4] Bozant-Witcher et Kahrmann Huseby, *Defining Pre-Raphaelite Poetics*, p.11.

« sororité » préraphaélite en tant que telle, équivalente à la Confrérie qui s'est formée en 1848[1]. Mais, dès 1850, Anna Mary Howitt fait référence à ses « sœurs » de plume et de pinceaux, pour réfléchir à la possibilité d'une communauté féminine unie par la solidarité et par une méthode de travail collaboratif[2]. C'est pourquoi Wilkes affirme : « Using 'Pre-Raphaelite Sisters' as a collective term for the women included in this book is therefore not as anachronistic as it might seem. This book (…) uses 'Sisters' to suggest that these women were united by their mutual interest in Pre-Raphaelitism ». Malgré le climat de clandestinité qui imprègne la fondation de la Confrérie, le cercle préraphaélite est loin d'être hermétique : « Although 'Sisters' and 'Sisterhood' may seem overly broad or generalised, the PRB itself turned out to be a less rigid grouping than its members originally intended »[3].

Il importe donc de considérer l'intégration des femmes dans le préraphaélisme en termes de lignages et de communautés. La Confrérie Préraphaélite entretient un rapport complexe à la création féminine. À l'origine rigoureusement masculine, l'organisation n'admet pas de femmes dans ses rangs. Nous verrons que les femmes demeurent ainsi exclues de certains de leurs réseaux. Il s'agit donc d'interroger leur marge de manœuvre au sein de ce courant. Enfin, les liens que tissent les créatrices, sur la base d'affinités personnelles ou intellectuelles, ne sont pas exempts de tensions, de rivalités et de concurrence, parfois alimentées par les hommes eux-mêmes. Les constellations de créatrices préraphaélites n'étant ni homogènes ni unanimement solidaires, il convient d'étudier leurs échanges dans leur complexité, que ceux-ci soient chaleureux, cordiaux ou même franchement adverses.

a. Portraits de femmes : représenter des personnages féminins, se représenter soi-même

Le goût pour le passé des îles britanniques fait l'objet de multiples débats cristallisant les problématiques du temps présent, comme les qualités rigoureusement « féminines » d'une héroïne, ou au contraire, la définition d'une « femme forte ». À partir des années 1840, plusieurs écrivaines documentent la vie de personnages célèbres dont les exploits sont mis en évidence.

---

[1] J'entends ce terme plus comme la féminisation de « fraternité », et non comme une forme de solidarité entre femmes, qui sera cela dit abordée dans cette sous-partie. Il est peut-être utile de préciser à ce stade que l'examen de rivalités ne reflète en aucun cas une prise de position visant à minimiser les phénomènes de solidarités féminines (qui font l'objet d'actives recherches dans le domaine des études victoriennes depuis plusieurs décennies), mais bien une tentative d'analyser ces réseaux artistiques *dans leur ensemble et dans leur complexité*.
[2] Lettre du 25.10.1850, citée par Alexandra Wettlaufer, « The Politics and Poetics of Sisherhood in Anna Mary Howitt's *The Sisters in Art* », *Victorian Review*, 2010, 36.1, p.133.
[3] Robert Wilkes, *Pre-Raphaelite Sisters: Art, Poetry and Female Agency*, p.10.

Il s'agit d'inscrire ces héroïnes dans la mémoire collective des victoriens. S'il est vrai que ces figures du passé sont essentiellement issues de la noblesse, le but de l'historienne et critique d'art Anna Jameson est de les rendre accessibles à ses lectrices, afin qu'elles puissent s'identifier à elles, quel que soit leur milieu social. Dans son essai *Characteristics of Women*, chaque héroïne est dotée de qualités bien précises : aussi la reine celte Boadicea incarne-t-elle la résistance face à l'envahisseur romain, l'écossaise Marie Stuart la jeunesse et l'innocence face à une Élisabeth 1ère implacable. Les préraphaélites cherchent à glorifier le patrimoine national des îles britanniques, qui se traduit dans leur goût pour l'époque prémoderne. Ils présentent ainsi une galerie d'archétypes exprimant des versions différentes de la féminité, qui peuvent prendre leur destin en main, ou à l'inverse, se retrouver victimes du sort. De nombreuses créatrices se tournent vers un répertoire tiré des légendes arthuriennes et du théâtre shakespearien. Dans l'œuvre siddalienne, les personnages sont souvent représentés en entier, de la tête aux pieds. Le choix de Lady Macbeth par Siddal est peu commun pour une artiste de cette époque, car elle incarne le mal, la séduction et la folie (P.7 – fig.A.4).

Lors du Salon de la Royal Academy de 1855, plusieurs critiques remarquent et commentent le premier morceau de réception de Joanna Boyce, *Elgiva* (P.123 – fig.C.4.9). Pour Ford Madox Brown, c'est indéniablement « the best Head in all the rooms »[1]. John Ruskin admire la dextérité dont Boyce fait preuve : « The dignity of all the treatment – the beautiful imagination of faint but pure colour ». Il l'encourage à appliquer le principe de fidélité à la nature valorisé par les préraphaélites : « if this artist, looking always to Nature and her own thoughts for the thing to be expressed (…) it seems to me that she might entertain the hope of taking place in the very first rank of painters »[2]. Elgiva est une martyre saxonne dont le mariage est dissout en 958 par l'archevêque Odon pour des raisons de consanguinité. Avant de l'exiler à perpétuité en Irlande, Odon fait brûler son visage au fer chaud. Boyce présente Elgiva comme une héroïne digne, et non comme une victime, avant qu'elle ne soit mutilée.

Dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, des artistes comme Emily Mary Osborn et Rebecca Solomon, auparavant connues pour leurs représentations de scènes de la vie quotidienne, investissent le genre de la peinture d'histoire. Ce choix est motivé par un désir de reconnaissance et d'accès à la célébrité. Solomon traite le sujet de la Première Révolution d'Angleterre avec originalité et inventivité. *The Claim for Shelter* dépeint une famille de royalistes recueillis par des puritains anglicans. Les habits des deux personnages féminins

[1] Brown, *Diary*, p.138.
[2] Ruskin, *Works*, vol.14, p.31.

soulignent leur différence de milieu social et politique. Lucy Madox Brown met à l'honneur un sujet bien plus macabre de l'histoire britannique. *Margaret Roper Rescuing the Head of Her Father* met en scène la fille aînée de Thomas More, qui était écrivaine et traductrice. En 1535, More est jugé, puis décapité, pour avoir refusé d'apporter son soutien au divorce d'Henri VIII et à son Acte de Suprématie sur l'Église anglicane. Roper est représentée en train de subtiliser la tête de son père, qu'elle a effectivement conservée jusqu'à sa mort en 1544. Brown met en valeur le courage et la piété filiale de l'écrivaine.

Evelyn Pickering entremêle l'histoire à la légende dans *Queen Eleanor and Fair Rosamund* (P.125 – fig.C.4.11). Une version raconte que le roi Henri II aurait fait construire un labyrinthe dans le parc du Palais de Woodstock pour y enfermer sa maîtresse. La reine Aliénor serait parvenue à pénétrer dans ce repaire en découvrant le fil qui permettait au roi de retrouver son amante. Aliénor aurait contraint Rosemonde à mourir soit par le fer, soit par le poison. La toile de la créatrice s'inscrit dans le sillage de la légende noire d'Aliénor, la souveraine française qui complote contre son second mari afin d'assurer la succession de ses fils Henri, Richard et Jean sur le trône d'Angleterre. Brune au profil anguleux, le poison à la main, elle apparaît telle une sorcière, au milieu d'une nuée de démons et de créatures maléfiques. L'attitude de Rosemonde révèle sa résolution face à sa fin proche. Elle est entournée d'angelots et de colombes. Néanmoins, son expression traduit une certaine curiosité et non la peur de mourir.

À partir des années 1860, ces images de personnages de fiction évoluent vers une composition simplifiée, en gros plan : les femmes de l'univers shakespearien sont dépeintes en buste et occupent presque toute la largeur du cadre. Ces représentations permettent à Emma Sandys d'individualiser ses personnages et de se concentrer sur leur état intérieur. Avec *Viola* (P.125 – fig.C.4.12), Sandys s'intéresse au thème de l'identité de genre et de la dissimulation. Sur le cadre sont inscrites deux répliques de *Twelfth Night* (acte II, scène 2) lorsque l'héroïne, déguisée en Cesario, évoque son propre amour pour le duc : « 'And what's her history?' 'A blank, my Lord. She never told her love' ». Néanmoins, la Viola de la toile ne porte pas de vêtements masculins. Sandys s'est appliquée à retranscrire l'expression mélancolique de l'héroïne et son tourment. La photographe Julia Margaret Cameron, qui cherche à rivaliser avec la peinture, se sert précisément de cet héritage littéraire. *Mariana* (P.126 – fig.C.4.13) montre l'héroïne de *Measure for Measure* et du poème éponyme de Tennyson. Cameron met en scène l'isolement du personnage. Les yeux cernés, l'air absent, Mariana s'appuie sur une chaise, dans une position inconfortable qui traduit son ennui. Contrairement au personnage du tableau de Millais, ce n'est pas une femme interrompue dans son activité de brodeuse, qui attend le retour de son amant, mais une héroïne lasse et contrariée.

Ce type de composition, focalisé sur la personnalité et l'intériorité des modèles, est employé par Marie Spartali dans son autoportrait de 1871 (P.126 – fig.C.4.14). Comme Siddal, Spartali a choisi de ne pas se représenter avec ses outils. Elle se dépeint comme une élégante tenant un éventail, qui s'appuie sur une corniche, en utilisant les codes de composition appliqués aux portraits de la Renaissance vénitienne. Son tableau ne témoigne pas d'une sensualité exacerbée, contrairement aux toiles de Rossetti et de Burne-Jones, qui mettent en valeur de riches étoffes, les bijoux et les traits de leurs modèles (cheveux, yeux et lèvres). À l'instar de Siddal, Spartali fait preuve d'un style influencé par son travail de modèle, mais aussi par les transformations de la mode féminine qui interviennent dans les années 1860. Le préraphaélisme ouvre donc la voie aux femmes dans la construction de leur identité artistique, sur la base d'un écheveau de critères littéraires, picturaux et vestimentaires.

Dès 1855, William Michael Rossetti soutient la création féminine, mais en la comparant toujours à celle des hommes. Cette fois encore, c'est un peintre italien – du Quattrocento – qui lui sert de cadre de référence : « a female Fra Angelico, for anything I can see, should surely not be a lusus naturae, that is to say, an oddity »[1]. Cette conception de l'exception, de l'anomalie, est systématiquement invoquée pour les artistes à la recherche de figures féminines tutélaires. Dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, le système des beaux-arts britannique est empreint de ces débats sur les modèles du passé. En 1864, un article paraît dans *The Art Student* de manière anonyme. L'autrice, qui signe « A Female Artist », cite les noms de Sofonisba Anguissola (1532 – 1625), de Lavinia Fontana (1552 – 1614), d'Elisabeta Sirani (1638 – 1665)[2].

Dans *English Female Artists*, Ellen Clayton tente d'établir un lien entre les créatrices du passé et celles de son époque. Elle déplore l'absence d'anglaises célèbres avant la fondation de la Royal Academy, mais reconnaît l'attraction de la cour et de Londres dans le parcours de peintres étrangères comme Levina Teerlinc (années 1510 – 1576) ou Artemisia Gentileschi. La figure qui se détache est indéniablement celle de la peintre néoclassique Angelica Kauffman. Cette fille de pastelliste, qui fait preuve de talents précoces pour le dessin, les langues et la musique, parcourt l'Europe et réalise les portraits de voyageurs britanniques pendant leur Grand Tour, avant de s'installer en Angleterre en 1765. Même si elle trouve ses sujets de prédilection dans la peinture d'histoire, elle se portraiture fréquemment en personnage allégorique, tout en mettant l'accent sur ses atouts physiques. Rappelons que, dans la mémoire collective des

[1] William Michael Rossetti, « Art News, July 1855 », *The Crayon*, 22.8.1855, 2.8, p.118.
[2] « A Female Artist », *The Art Student*, 1.9.1864, p.146.

victoriens, la trajectoire de toutes ces artistes incarne le mythe de l'exceptionnelle. Ce terme désigne une femme qui, grâce à ses capacités, sa réussite et sa célébrité, s'élève dans la société pour s'émanciper des carcans inhérents à son genre.

En 1853, la toile du *Marché aux chevaux* de Rosa Bonheur, qui avait remporté un grand succès au Salon, est achetée par Ernest Gambart. La toile part en tournée pour l'Angleterre, où elle est présentée à la reine Victoria. L'année suivante, Gambart ouvre la French Gallery sur Pall Mall. Il y organise des expositions d'art français au printemps et d'art britannique en hiver. Les œuvres de Rosa Bonheur, Barbara Leigh Smith, John Everett Millais et William Holman Hunt sont exposées à la French Gallery[1]. Afin d'assurer sa réputation sur la scène internationale, Bonheur confie la reproduction gravée de son œuvre à Gambart, devenu son agent. Elle donne également de nombreuses interviews à l'étranger. Puisqu'elle ne peut pas étudier le nu à l'ENSBA, elle décide de transgresser les codes de la peinture d'histoire en se spécialisant dans la peinture animale sur des formats très imposants. Elle se façonne ainsi l'identité publique d'une femme indépendante au mode de vie hors normes, tout en s'accommodant des conventions applicables à son genre. Grâce à un permis de travestissement, renouvelable tous les six mois auprès de la Préfecture de Police, elle peut fréquenter les marchés aux bestiaux et monter à cheval, habillée en homme, mais pose toujours en robe sur les photos officielles. Rosa Bonheur est invoquée comme le modèle d'excellence pour les artistes victoriennes dont le style se rapproche de la peintre française. En effet, cette dernière s'applique à transcrire les éléments naturels avec une grande minutie. Barbara Smith est surnommée « the Rosa Bonheur of landscape painting », tandis que Martha Mutrie est décrite ainsi par Frederic George Stephens dans cette critique de l'*Athenaeum* : « quite the Rosa Bonheur of azaleas »[2].

b. Filles de, sœurs de, compagnes de…

L'étude de la création féminine a longtemps été conditionnée par les liens de parenté et par les réseaux d'artistes évoluant dans des milieux à prédominance masculine. Cette relation de subordination à un ou des hommes a largement contribué à marginaliser la présence des femmes dans l'histoire de l'art occidental. Il est vrai que la cellule familiale demeure l'une des portes d'entrées les plus répandues dans l'accès à la formation artistique, ce que souligne l'historienne Elizabeth Ellet dès 1859 : « In most instances women have been led to the cultivation of art through the choice of parents or brothers »[3]. Le talent d'une créatrice issue

[1] Gerrish Nunn, *Victorian Women Artists*, p.64.
[2] Frederic George Stephens, *The Athenaeum*, 8.5.1858, p.597.
[3] Elizabeth Ellet, *Women Artists in All Ages and All Countries*, p.2.

d'une famille d'artistes est perçu comme héréditaire : « Naturally, with a father, sister, and brothers all painting, it would have been almost strange had she not taken up the pencil »[1]. Par ailleurs, l'autorisation parentale est décisive pour qu'une créatrice puisse poursuivre sa carrière, notamment lorsqu'elle n'est pas originaire d'une famille d'artistes. C'est avant tout le chef de famille qui juge utile ou non de dépenser son argent pour l'avenir de sa fille. En fait, la formation par les membres de la famille d'une artiste est encouragée, dans la mesure où ses talents se développent au sein de la sphère privée. Selon Pamela Gerrish Nunn, ces liens présentent à la fois des avantages et des inconvénients pour une créatrice. Son travail est systématiquement comparé à celui des hommes de sa famille, alors que c'est rarement le cas en ce qui concerne les hommes :

> The shadow in which the mid-Victorian woman artist had stood has often been cast by her male relatives, especially if they worked in the same medium (…) It seems that if there were so much as a hint of an artistic father, brother or husband in the woman's pedigree, he was brought forth by critics to stand as a witness for her – more often than not, to stand in front of her – and was used as a yardstick by which to measure her failings[2].

Pour Elizabeth Siddal, c'est invariablement le lien avec Gabriel Rossetti qui est invoqué : en témoignent leur choix commun de sources d'inspiration, de sujets et de techniques traités par le couple. Coventry Patmore remarque cette similarité dans sa critique de l'exposition préraphaélite de 1857 : « Her drawings display an admiring adoption of all the most startling peculiarities of Rossetti's style »[3]. Après sa mort, Siddal est fréquemment perçue comme une imitatrice des talents de Rossetti, notamment sous la plume du fils de Millais et de Bell Scott. Ces jugements de valeur ont subsisté dans les catalogues raisonnés, d'expositions et monographies de la seconde moitié du vingtième siècle. À l'occasion de la rétrospective itinérante de Rossetti en 1973, John Gere, alors conservateur assistant au département des arts graphiques du British Museum, écrit : « Under Rossetti's influence, she made drawings and wrote verses, but she seems to have no original creative power »[4]. Par ailleurs, voici ce que l'on lit dans la notice sur Siddal dans la version traduite du catalogue d'exposition « Women Artists

[1] Clayton, *English Female Artists*, vol.2, p.34.
[2] Gerrish Nunn, *Victorian Women Artists*, pp.32-3.
[3] Coventry Patmore, « A Pre-Raphaelite Exhibition », *The Saturday Review*, 4.7.1857, p.11.
[4] John Gere, *Dante Gabriel Rossetti: Painter and Poet*, Londres, Royal Academy, 1973, p.14.

1550 – 1950 » de 1976 : elle « hérite des traits caractéristiques » de Rossetti, de son dessin « maladroit » et de sa perspective « imparfaite »[1].

D'autres femmes du cercle préraphaélite, quant à elles, sont tributaires de l'assimilation de leurs œuvres avec celles des membres de leurs familles. Certaines grandissent dans des ateliers qui contribuent aux revenus du foyer. Ford Madox Brown reconnaît que l'apport financier de ses filles, Lucy et Catherine, constitue une source de profit non négligeable, alors que lui-même peine à vendre ses œuvres : « Lucy, Cathy and Nolly seeling four pictures for small sums have helped to keep things square »[2]. Lucy est la fille de la première femme de Brown, Elizabeth Bromley, tandis que Cathy est la fille d'Emma Hill. D'abord modèles pour leur père, Lucy et Catherine l'aident dans l'atelier, préparent les toiles et réalisent des copies de ses œuvres. Elles exposent toutes deux pour la première fois au Salon de la Royal Academy de 1869. En 1870, Catherine Madox Brown réalise un portrait à l'aquarelle de son père dans le jardin du foyer familial. Il est face à son chevalet, dans une attitude qui traduit le sérieux de sa pratique. L'atelier de Brown, ouvert aux femmes, fait des émules, pour qui en a les moyens. C'est auprès de lui que Marie Spartali, fille d'un riche commerçant ayant grandi au sein de la communauté gréco-britannique londonienne, termine sa formation artistique. Elle étudie auprès des enfants Brown et devient particulièrement proche de l'aînée, Lucy.

Les liens entre frères et sœurs d'une même famille constituent un facteur important dans la formation artistique, surtout lorsque les parents exercent un autre type de profession. Plusieurs femmes du cercle préraphaélite se forment auprès de leurs frères, comme Rosa Brett, Joanna Boyce, Rebecca Solomon et Emma Sandys. Rosa Brett est la seule fille d'une famille dont le père est médecin pour l'armée. Elle grandit à Dublin, puis à Manchester et dans le nord du Kent, une région qui devient sa source principale d'inspiration pour ses paysages. Visiblement, elle et son frère John (1831 – 1902) apprennent à peindre en autodidactes. John exprime régulièrement son admiration pour l'assiduité et les capacités de sa sœur, tout en lui prodiguant des conseils d'ordre technique[3]. Les premières pages du journal intime de Rosa, datées de 1850, montrent qu'elle et John ont non seulement une pratique artistique bien établie mais aussi qu'ils cultivent leurs relations parmi un réseau de mécènes locaux. Bien que Rosa

[1] Susan P. Casteras, *Femmes peintres 1550 – 1950*, trad. Claude Bourguignon, Pascale Germain, Julie Pavesi et Florence Verne, Paris, Éditions des Femmes, 1981, p.229. La version française du catalogue insiste plus lourdement sur les « défauts » de l'œuvre siddalienne.
[2] Ford Madox Ford, *Ford Madox Brown*, Londres, Longmans, 1896, p.252. Ford est le fils de Catherine Madox Brown et de Francis Hueffer. « Nolly » est le surnom de Oliver Madox Brown, le fils de l'artiste.
[3] Gerrish Nunn, *Victorian Women Artists*, p.191.

soit l'aînée, c'est son frère qui se charge des transactions : « John went again today to Lushington's for his portfolio, they bought none of his drawings, but chose one of mine, a view of York ». Le style très similaire des deux artistes, ainsi que l'absence de signature sur plusieurs dessins réalisés par Rosa Brett, engendrent souvent une confusion quant à la paternité de leur œuvre : « they of course thought it was John's it having no name on it »[1]. Lorsque Rosa Brett expose sous un pseudonyme, c'est notamment pour éviter qu'on ne confonde son œuvre avec celle de son frère, ce qui ne manque pas de susciter son étonnement : « You must reconsider your determination about secrecy (…) I already find it impossible ». Il tourne alors la tactique de sa sœur en dérision : « Woolner to whom I spoke of a wonderful picture by an unknown PRB was agonising in his enquiries – as to how old you were – and whether you were a swell – no suspicion that you were a she. – The thing is infinitely laughable (…) I have told lies enough today »[2]. Néanmoins, c'est par l'intermédiaire de l'intérêt que Ruskin porte à John Brett que Rosa devient une artiste connue à partir des années 1860, sans que l'on insiste trop sur ses liens familiaux.

Rebecca, la cadette des trois Solomon qui deviendront peintres (les parents auront en tout huit enfants), est quant à elle la fille d'une famille de commerçants d'origine ashkénaze, installée dans l'est de Londres depuis la fin du dix-huitième siècle. Au début des années 1850, Rebecca quitte le domicile familial pour commencer son apprentissage à la Spitafields School of Design. En parallèle, elle travaille en tant que copiste dans l'atelier de son grand frère, Abraham (1823 – 1862). Celui-ci la conseille sur la vente et l'exposition de ses tableaux, tandis que Rebecca se charge de l'éducation religieuse de Simeon (1840 – 1905). Lorsque son grand frère décède, Rebecca Solomon vit encore pendant une dizaine d'année avec Simeon, avant de s'installer dans son propre atelier et de voyager en Europe. Il nous reste très peu de données sur la fin de sa carrière (elle se tourne vers l'illustration et la gravure et aurait exposé pour la dernière fois en 1874), probablement compromise par le scandale dont son petit frère est l'objet. En effet, ce dernier est arrêté pour homosexualité à Londres puis à Paris, où il passe trois mois en prison[3]. Dans les années 1880, Rebecca et Simeon vivent dans une relative misère et sombrent tous deux dans l'alcoolisme.

Rebecca Solomon et Rosa Brett demeurent célibataires jusqu'à leur mort. Leurs liens de proximité avec des frères dont elles partagent le foyer et le lieu de travail n'est pas un

[1] Cité par Gerrish Nunn, *Victorian Women Artists*, p.188.
[2] *Ibid.*, p.194.
[3] Colin Cruise, et als., *Love Revealed: Simeon Solomon and the Pre-Raphaelites*, Londres, Merrell, 2005, p.143, 185.

phénomène isolé dans l'Angleterre victorienne. La question du statut socio-professionnel se pose autrement lorsqu'une créatrice se marie, en particulier avec un homme œuvrant dans le champ des arts visuels. Elizabeth Siddal effectue ce changement d'identité peu après son mariage au printemps 1860. Elle signe certains de ses poèmes « EER » et emploie son nom d'épouse pour s'enregistrer en tant qu'artiste-peintre lors du recensement de 1861. Elle n'adhère pas pour autant au rôle de conseillère en retrait, dont l'activité d'intendante ou d'artisane consisterait à s'aligner sur celle de son compagnon tout en s'occupant du foyer, (attitude à laquelle tendent plutôt Effie Gray, Jane Morris et Georgiana Burne-Jones). Siddal fait partie des créatrices qui se sont fait connaître de leurs pairs sous un nom de jeune fille et qui exposent en tant que telles. Même si aucune loi ne dicte cette pratique, il est d'usage de prendre non seulement le nom de famille du mari, mais également son prénom. Pour le public et la critique, Joanna Boyce devient ainsi Mrs H.T. Wells à partir de 1857. Evelyn Pickering rencontre le céramiste William De Morgan, qui avait travaillé pour Morris & Co, par l'intermédiaire de William Morris et d'Edward Burne-Jones. Dès 1884, les deux artistes organisent ensemble une exposition de tableaux et de poteries. Ils finissent par se marier en 1887. La créatrice signe ses tableaux « EP » jusqu'à la fin des années 1890, puis se met à apposer le monogramme « EDeM » sur ses toiles. Le cas du couple De Morgan est atypique dans la mesure où ils forment un partenariat relativement égalitaire, probablement parce que les deux artistes n'emploient pas le même medium, ni ne traitent des mêmes sujets. Leur soutien, tant commercial qu'artistique, est mutuel, même si c'est Evelyn qui accède au succès financier. Sa sœur et biographe brosse le portrait d'un couple aux tempéraments opposés mais complémentaires : « In their respective spheres, he had the humour, the irresponsibility; she supplied sometimes an almost austere integrity and a consciousness, carried sometimes so far as to mask slightly the spontaneity of her conception »[1].

Nombreuses sont les créatrices du cercle préraphaélite qui, si elles n'épousent pas leurs confrères artistes, se marient avec des hommes qui s'intéressent aux arts visuels. Ces types d'unions peuvent avoir des effets ambivalents sur la carrière d'une femme. Elles deviennent effectivement dépendantes du degré de tolérance de leur mari envers leur pratique, ainsi que de la pression sociale qui pèse sur cette dernière. En 1871, Marie Spartali se marie avec le journaliste américain William Stillman contre l'avis de ses parents. Parce que William Stillman travaille en tant que correspondant pour le *Times*, il est régulièrement envoyé à l'étranger, ce

[1] Anna Marie Wilhelmina Stirling, *William De Morgan and His Wife*, Londres, Thornton Butterworth, 1922, p.11.

qui oblige le reste de la famille à le suivre pour s'établir à Florence et à Rome. Cela n'empêche pas Marie Spartali de poursuivre sa carrière, et d'envoyer ses tableaux pour des expositions londoniennes et américaines. En revanche, les obligations maritales et les problèmes de santé de Lucy Madox Brown l'amènent à cesser progressivement sa pratique artistique après avoir épousé William Michael Rossetti. Lucy Madox Brown se consacre alors à l'écriture : elle publie une biographie de Mary Wollstonecraft en 1890.

c. La bohème préraphaélite, espace de possibles et de frontières

Dans la préface au *Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, Elizabeth Prettejohn estime que le rôle de Siddal est central pour l'évolution de la première phase du préraphaélisme et pour l'implication des créatrices dans ce mouvement : « The ideal Pre-Raphalite might be someone untrained in either painting or poetry, who could work unfettered by existing conventions in either medium. Elizabeth Siddall, who entered the Pre-Raphaelite circle in late 1849 or early 1850, came close to fitting that description »[1]. Siddal parvient à s'insérer dans un cercle homo-social par excellence. Elle se sert des membres de ce groupe pour accéder à une forme d'apprentissage et à la reconnaissance. Cette bohème artistique et littéraire s'affirme comme une sorte de contre-culture en marge de la société bourgeoise, rejetant la Révolution industrielle et les méthodes de création traditionnelles, voire « grand public » de leurs contemporains. Quelle est la marge de manœuvre pour les femmes qui s'associent à ces hommes et comment sont-elles intégrées dans le groupe d'origine ?

Lors de sa création en 1848, la Confrérie est une organisation strictement masculine. Rossetti souhaite pourtant que sa sœur Christina en fasse partie, sans qu'elle ne soit pour autant admise aux réunions du groupe : « When I proposed that my sister should join, I never meant that she should attend the meetings, to which I know it would be impossible to persuade her ». Non seulement Hunt et Millais s'opposent à cette adhésion, mais Christina Rossetti elle-même exprime ses réticences, car elle n'apprécie guère qu'on lise ses poèmes en public : « I merely intended that she should entrust her productions to my reading, but must give up the idea, as I find she objects to this also, under the impression that it would seem like display, I believe, – a sort of thing she abhors »[2].

La Confrérie Préraphaélite fonctionne donc comme une sorte de « boys club », dont les pratiques sociales reproduisent les codes genrés qui structurent la vie quotidienne des hommes.

[1] Elizabeth Prettejohn, éd. *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, p.5.
[2] Fredeman*, Formative Years*, vol.1, p.66.

La plupart de leurs événements ne sont pas mixtes. George Price Boyce décrit ainsi les soirées de décembre 1852, au cours desquelles les frères Rossetti invitent des amis proches de la Confrérie (Walter Deverell, Arthur Hughes, Alex Munro, Thomas Seddon) : « roast chestnuts and coffee, honey and hot spirits (…) Conversation throughout delightful, resulting methought from the happy and gentlemanly freedom of the company »[1]. Ces mêmes artistes fréquentent le Garrick Club, dont les membres actuels choisissent puis élisent les nouveaux adhérents à bulletin secret. Situé au cœur de Covent Garden, le Garrick Club possède une importante collection d'œuvres d'art. Fondé en 1858, le Hogarth Club se limite à une centaine de participants. Ford Madox Brown est élu président, Frederick Stephens en est le secrétaire. Il existe trois types d'adhésions dont le montant s'élève de deux à dix livres : membre d'honneur, non-artiste et artiste. Les deux premières catégories sont réparties entre membres à part entière et associés. Le but du Hogarth Club est de s'ériger en rival de la Royal Academy. Le Hogarth Club encourage les réseaux professionnels et promeut les œuvres de ses membres : « a meeting-place for artists and amateurs in sympathy with us, and to use the walls for exhibiting our sketches and pictures to members and friendly visitors. It was further claimed by its founders that the Club would promote harmony among the younger members of the profession »[2]. On ne peut se rendre à ses dîners ou à ses expositions que sur invitation. Les visiteurs sont admis à condition que rien ne soit publié concernant ses activités.

C'est précisément cet aspect confidentiel qui attire les femmes vers le cercle préraphaélite. Christina Rossetti consent à écrire dans *The Germ*, sous un pseudonyme : Ellen Alleyn. Elle participe à trois numéros du journal et y publie sept poèmes. Bessie Parkes fait part de son enthousiasme pour ce projet à l'une de ses amies : « Get a sigh of 'The Germ', a small publication put forth by a set of crazy poetical young men in London, artists mostly, who call themselves 'The Pre-Raphaelian brethren' and seek in all things for the 'simplicity of nature' »[3]. La Confrérie s'élargit progressivement au gré des échanges avec des proches et connaissances. Les créatrices sont donc intégrées aux activités du cénacle d'origine. De février 1854 à novembre 1855, se tient le Portfolio Club, sous l'impulsion de John Everett Millais. Le Folio Club est composé de dix-huit membres, parmi lesquels quelques femmes : Barbara Leigh Smith, Anna Mary Howitt, Eleanor Vere Boyle et Louisa Waterford. Chaque mois, les participants réalisent un portfolio de dessins à la plume et à l'encre sur un thème particulier avant d'étudier chaque pièce pour évaluer ses qualités et ses défauts. Le tout se déroule dans un esprit d'entraide

[1] Bradbury, *Boyce Papers*, vol.2, p.995.
[2] Hunt, *Pre-Raphaelitism*, vol.1, p.143.
[3] *Parkes Papers*, vol.6, lettre à Kate Jevons, 17.4.1850.

et de soutien mutuel. Selon Pam Hirsch, Elizabeth Siddal aurait envoyé au Folio Club l'une des versions de *Pippa Passes* (P.1 – fig.A.1), probablement celle acquise par Barbara Leigh Smith par la suite[1].

Dans ses chroniques, Georgiana Burne-Jones rend compte de la façon dont les hommes du cercle préraphaélite perçoivent leurs consœurs : « They had no conquering air about women, but were either frank and pleased in their society or shy and humble »[2]. Les réseaux informels d'amis et de connaissances, mais aussi l'apprentissage non traditionnel et les activités diversifiées (écriture, beaux-arts, arts appliqués) du cercle préraphaélite présentent des avantages pour les femmes, dans la mesure où elles n'ont pas accès à une formation académique. Les préraphaélites favorisent le dialogue et encouragent les femmes qui ont peu de savoir-faire théorique. Ils accordent plus de valeur à l'originalité et à l'expressivité qu'aux prouesses techniques. Les créatrices se rallient à leurs propositions.

Elles suivent les préceptes de John Ruskin, en particulier lorsqu'il s'agit de reproduire les éléments naturels avec minutie. Cet attachement à l'environnement se traduit dans l'exécution de vues topographiques, qui font écho aux innovations dans le domaine des sciences naturelles, en géologie ou en botanique. Dès 1852, John Brett exprime son admiration pour la technique de sa sœur : « Rosa has lately made a few – first rate – sketches on Preraffaelite principles »[3]. De même, Barbara Leigh Smith déclare à l'écrivaine George Eliot : « Anna Mary says my little oils are very good for first productions from nature. My landscape is very PRB »[4]. Le tableau de sa vue de l'île de Wight montre qu'elle a adopté une expression du paysage axée sur le souci du détail et de l'observation de la nature (P.127 – fig.C.4.15). William Michael Rossetti décrit ainsi la scène : « a capital coast scene (…) full of real Pre-Raphaelitism »[5]. Néanmoins, ces créatrices s'intègrent dans un groupe déjà perçu comme marginal par le public et par la critique. Leur production artistique est jugée en fonction de leur appartenance au préraphaélisme. Les œuvres de leurs congénères masculins sont dépréciées pour leur manque de compétences techniques et pour la maladresse de leurs figures dès 1851. Ces jugements sont d'autant plus préjudiciables aux femmes, qui ont des difficultés à s'affirmer en tant que professionnelles du monde de l'art. Un critique qui rédige la notice nécrologique de Joanna Boyce tente ainsi de

[1] Pam Hirsch, *Barbara Leigh Smith Bodichon*, pp.49-50.
[2] Burne-Jones, *Memorials*, vol.1, p.105.
[3] Notes du 20.9.1852, citées dans Newall et Staley, *Pre-Raphaelite Vision*, p.50.
[4] Lettre de Barbara Leigh Smith à George Eliot citée dans Gerrish Nunn et Marsh, *Pre-Raphaelite Women Artists*, 1999, p.103.
[5] William Michael Rossetti, « Art News from England », *The Crayon*, 1856, 3.8, p.245.

couper court à toute association entre cette peintre reconnue et le courant préraphaélite : « borrowing nothing of the 'letter' as the common run of so-called Pre-Raffaelites do »[1].

d. « Sisters in art »

Plusieurs études ont tenté de décrypter les liens entre Siddal, Leigh Smith, Howitt et Parkes. Pour Jan Marsh et Pamela Gerrish Nunn, le trio de créatrices apporte son soutien à Siddal[2]. Dans la préface de *Women in the Victorian Art World*, Clarissa Campbell Orr affirme que le récit écrit par Howitt, « The Sisters in Art » en 1852, souligne l'amitié entre cette dernière et Siddal[3]. La nouvelle d'Anna Mary Howitt explore la possibilité d'une utopie bâtie sur la sororité. Publié sous forme de feuilleton dans l'*Illustrated Exhibitor and Magazine of Art*, il raconte l'histoire d'une orpheline, Alice Law, élevée par sa tante et son oncle antiquaires. Alice commence par suivre une formation académique dans un atelier privé. Elle ne trouvera véritablement sa place qu'auprès de deux amies de son âge, œuvrant dans des domaines artistiques différents. La première, Lizzy Wilson est spécialisée dans les arts décoratifs. La deuxième, Esther Beaumont, pratique le dessin industriel. Ce récit suit donc la trajectoire d'un personnage évoluant sans relation amoureuse, ni conflit frontal avec son environnement, contrairement au roman d'apprentissage en vogue. Le trio que forment ces sœurs de pinceaux fait fi des contraintes imposées par la classe (Lizzy, par exemple, est la fille d'un modeste tailleur). Elles s'installent au cœur du centre artistique londonien, à Fitzroy Square. Ensemble, elles gagnent un concours d'arts appliqués inauguré par une usine belge. Alice souligne l'approche collaborative de leur méthode et du résultat : « The larger outlines you so much admire are mine; the geometrical curves, running from point to point (…) are Miss Beaumont's; whilst the filling up in detail, the stray flower, the rounded boss, the delicate touches, so small in themselves, so much as a whole, are those of our young friend here »[4].

Le récit de Howitt interroge la conception masculine de l'artiste maudit ainsi que la dimension individualiste de son travail. Les « sisters in art » font école en fondant leur propre université publique, symboliquement bâtie sur les ruines de l'ancienne boutique d'antiquités. Les principes de cette institution sont l'égalité des chances, le développement intellectuel et la détermination. Le récit s'achève sur le voyage que les créatrices entreprennent en Italie pour

[1] *The Critic*, 27.7.1861, p.110.
[2] Gerrish Nunn et Marsh, *Pre-Raphaelite Women Artists*, p.51.
[3] Clarissa Campbell Orr, *Women in the Victorian Art World*, p.17.
[4] Anna Mary Howitt, « The Sisters in Art », *The Illustrated Exhibitor and Magazine of Art*, 1852, 2, p.334.

retrouver une ancienne connaissance, sculpteur de profession. Ce dernier se désole d'avoir déshérité sa fille – morte dans l'indigence – en raison de son métier de modèle. Si Alice, Lizzy et Esther décident de rester célibataires, elles choisissent d'élever la fille de la modèle, à qui elles donneront un prénom emblématique : Angelica, en hommage à la fondatrice de la Royal Academy. La transmission est le fruit d'un effort collectif, sans que le lien du sang soit nécessaire pour que la petite Angelica grandisse dans l'amour et la tolérance. L'autrice prend ses distances avec le paradigme de Pygmalion, fondé sur le désir sexuel et la domination, pour illustrer l'épanouissement, d'ordre à la fois artistique et humain. Grâce à l'éducation de ses mères de substitution, Angelica incarne l'espoir de futures générations d'artistes à venir.

En fait, Howitt s'inspire largement de sa propre expérience, notamment des liens qu'elle tisse avec Leigh Smith, Benham et Parkes. Selon Alexandra Wettflaufer, Lizzy Wilson est un personnage probablement inspiré par Siddal, « an active representational subject rather than a representational one »[1]. En 1850, Howitt part avec Benham pour Munich afin de poursuivre sa formation. Benham et Howitt sollicitent Wilhem von Kaulbach, peintre muraliste et directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Munich, pour entrer dans son atelier. Les deux femmes occupent seules un logement, se déplacent sans chaperon dans les musées et galeries et apprennent l'allemand. C'est à cette époque qu'elles se mettent à envisager la fondation d'un phalanstère féminin, qui ne serait d'ailleurs pas uniquement réservé aux artistes[2]. Elles seront rejointes par Barbara Smith et Bessie Parkes qui ont, elles aussi, réussi à convaincre leurs parents de voyager sans être accompagnées.

Un dialogue fécond et créatif s'établit au sein du quatuor. Sur son dessin *Ye Newe Generation* (P.127 – fig.C.4.16), Leigh Smith, qui a reçu des leçons de peinture de la part de Howitt, représente des amies unies et solidaires contre l'esquisse d'un taureau, personnification de la masculinité. On reconnaît, de gauche à droite : elle-même, Parkes, Benham et Howitt, qui brandissent les attributs de leur profession comme des armes (le carnet de notes pour Parkes, la palette pour Benham, les appuie-mains pour Leigh Smith et Howitt). Leur identité collective se manifeste à travers des tenues vestimentaires bien éloignées des images propres à la féminité bourgeoise. Elles semblent ne porter ni corset, ni crinoline, la coupe des robes est fluide, pour privilégier le confort. À l'écart du groupe central, se trouve une figure se couvrant le visage, horrifiée par ces femmes libérées. Le dessin de Leigh Smith peut s'interpréter comme une manière de détourner avec humour les pratiques vestimentaires de cercles bohèmes masculins.

[1] Wettlaufer, *Portrait of the Artist as a Young Woman*, p.109.
[2] Howitt, *Autobiography*, vol.2, pp.56-7.

Ce n'est pas un hasard si le titre de l'esquisse est écrit avec une orthographe archaïque. Leigh Smith parodie la mode du médiévisme ambiant en cette moitié de dix-neuvième siècle. En outre, elle organise des excursions avec ses amies pour peindre sur le motif en parcourant la campagne anglaise (P.127 – fig.C.4.15). Parce que Leigh Smith n'adopte pas le comportement d'une femme de son rang et qu'elle gomme ses attributs féminins, elle est présentée sur un pied d'égalité par ses congénères masculins. Gabriel Rossetti la qualifie de « quite a *jolly fellow* ». Dans cette même lettre à sa sœur, il fait part de son admiration pour la force de caractère de Leigh Smith, en comparant les deux femmes : « Ah if you were only like Barbara Smith (…) blessed with large rations of tin, fat, enthusiasm, and golden hair, who thinks nothing of climbing up a mountain in breeches, or wading through a stream in none, in the sacred name of pigment »[1].

Les échanges au sein du cercle préraphaélite dissimulent des rapports conflictuels, ainsi que des phénomènes de rivalités féminines. Joanna Boyce, par exemple, qui est aussi critique d'art, n'apprécie guère le travail de sa consœur Anna Mary Howitt. À six ans d'écart, les deux peintres traitent du même sujet : une scène tirée de *Faust* qui représente l'amante du héros comme une femme déchue, après avoir été séduite puis délaissée par ce dernier. Boyce montre une scène d'aspect moins narratif, aux proportions assez imposantes (P.124 – fig.C.4.10). L'héroïne interpelle le regard du spectateur. Dans son journal, Boyce décrit ainsi les tableaux de Howitt exposés à la Portland Gallery au printemps 1854 : « not at all marvellous – very good in feeling – portraits well chosen – painting bad in colour and surface »[2]. Boyce considère même Howitt comme sa rivale. Elle estime qu'elle a plus de talent que sa consœur : « I could do greater things in the painting way than she has »[3].

L'apparente égalité des liens entre Siddal, Smith et Howitt peuvent être nuancés par, tout d'abord, la séance de dessin pour laquelle Siddal pose à la ferme des Leigh Smith, avec une couronne d'iris dans les cheveux. L'esquisse d'Anna Mary Howitt (P.85 – fig.B.7.8) la représente le regard baissé, les paupières lourdes et l'air maladif. Étrangement, c'est le portrait de Gabriel Rossetti qui idéalise le moins la modèle (P.84 – fig.B.7.6). Ensuite, les rares lettres qui nous restent d'Elizabeth Siddal révèlent ses réticences face à l'attitude intrusive de Barbara Leigh Smith en ce qui concerne son état de santé (p.517). Non seulement Leigh Smith recommande plusieurs médecins, mais elle déclare en plus que Siddal doit se faire interner. À cause de son milieu social, de son passé de modèle et de ses problèmes chroniques de santé,

[1] Fredeman, *Formative Years*, 8.11.1853.
[2] Bradbury, *Boyce Papers*, vol.1, p.125.
[3] *Ibid*., p.126.

Siddal n'est pas considérée comme l'égale de Leigh Smith, Howitt et Parkes. À ce titre, l'analyse de Deborah Cherry me paraît la plus pertinente : « For these middle-class women, friendship networks were based on familial alliances and their egalitarian feminism was class-specific. Rather than promoting Elizabeth Siddall's career as an artist (…) they treated her as an object of philanthropic concern who needed hospitalization as an invalid »[1]. Connue pour son caractère insaisissable et individualiste, Siddal fait donc figure d'indépendante au sein du cercle préraphaélite. Au début de sa carrière, elle préfère s'entourer d'hommes qui cultivent son statut d'égérie.

À la fin des années 1850, les « sisters in art » se lient d'amitié avec Christina Rossetti, qui entretient une correspondance avec Barbara Smith. En tant que membres périphériques au mouvement préraphaélite, on pourrait penser qu'il existe un rapprochement entre Christina Rossetti et Elizabeth Siddal. Dans une lettre que Gabriel adresse à son frère, il semble que Christina souhaite faire la rencontre d'Elizabeth. Il s'agit plus d'un rendez-vous professionnel, puisque Gabriel voudrait les faire collaborer pour un recueil de poèmes illustrés[2]. Les deux créatrices pratiquent en effet la poésie et le dessin[3]. Glenda Youde indique pourtant qu'un climat de compétition existe entre elles et que, tandis que Siddal maintient une certaine distance avec sa belle-sœur, cette dernière se sent « remplacée » en tant que modèle favorite de la Confrérie Préraphaélite, et surtout de son frère[4]. Le mariage de Gabriel et d'Elizabeth apaise les tensions, comme le montre le désir de Christina de voir plus souvent sa belle-sœur : « I hope we shall be good friends some day »[5]. La lettre qu'elle envoie en février 1861 suggère que plusieurs entrevues ont eu lieu : « My sister-in-law proves an acquisition now that we know her better; before so very long I hope you will also know her »[6]. Dans cette même lettre, Christina remarque avec enthousiasme comment Gabriel et Elizabeth ont décoré leur appartement.

Siddal fréquente un cercle restreint d'artistes et d'écrivains avec qui elle partage les mêmes intérêts, notamment artistiques. Les femmes dont elle se rapproche sont plutôt d'une

---

[1] Cherry, *Painting Women*, p.189.
[2] Fredeman, *Formative Years*, 28.3.1854.
[3] Christina Rossetti pratique le dessin couramment depuis le début des années 1850 et suit les cours de la North London School of Drawing and Modelling de Camden Town avant de devenir l'élève de Ford Madox Brown. Elle illustre plusieurs de ses poèmes comme « Dream Land » et « Goblin Market ». Ces dessins et aquarelles, dont la localisation demeure incertaine, sont très rarement exposés au public. Voir Dinah Roe, « Christina Rossetti's Secret », *The Rossettis*, p.47.
[4] Youde, « Christina and Elizabeth Rossetti: Poetic and Artistic Rivals », *Pre-Raphaelite Sisters: Art, Poetry and Female Agency*, pp.208-220.
[5] Anthony H. Harrison, éd. *The Letters of Christina Rossetti*, vol.3, 17.8.1860.
[6] *Ibid.*, p.142.

origine sociale similaire, comme Emma Madox Brown et Jane Morris, ou les épouses d'amis proches de Rossetti – c'est le cas de ces deux dernières, mais également de Georgiana Burne-Jones. La relation de proximité qui unit ces amies se perçoit dans cette lettre qu'Elizabeth envoie à Georgiana, qu'elle appelle par son surnom : « My dear little Georgie (…) Janey will be here. I hope to meet you » (p.519). Quelques mois après le mariage des Burne-Jones et des Rossetti, Elizabeth et Georgiana passent une grande partie de leur temps chez Jane, à la Red House. L'esprit de camaraderie qui y règne se traduit également par une production artisanale commune : « As we talked of decorating it plans grew apace. We fixed upon a romance for the drawing room (…) We schemed also subjects from Troy from the hall »[1]. De onze ans plus âgée que Georgiana, Elizabeth cherche à l'encourager dans sa pratique artistique en lui montrant *The Woeful Victory* (P.19 – figs.A.10.1,2 ; P.20 – figs.A.10.3). C'est à cette même période que les deux créatrices envisagent de confectionner un recueil illustré de contes de fées[2]. Enfin, Elizabeth Siddal exprime non seulement son chagrin du décès de Joanna Boyce, mais aussi son admiration pour la peintre, dans une lettre envoyée depuis la Red House en juillet 1861. Si on ne connaît pas la nature exacte des liens entre les deux femmes, on sait cependant que Siddal considère Boyce comme une artiste plus accomplie que son mari : « It will be a fearful blow to her husband for she must have been the head of the firm and most useful to him » (p.519).

[1] Burne-Jones, *Memorials*, vol.1, p.209. Georgiana étudie à la Female School of Design, puis dans l'atelier de Ford Madox Brown, où elle apprend l'illustration et la gravure.
[2] L'amitié de Burne-Jones et de Siddal et le goût qu'elles partagent pour le Moyen-Âge sont soulignés par Nat Reeve dans « Queer Tombs and Reframing Doom: Elizabeth Siddal and Georgiana Burne-Jones's Unfinished Collaborative Project », *Pre-Raphaelite Sisters: Art, Poetry and Female Agency*, pp.179-201.

CHAPITRE 2.
ÉTUDE MUSÉOGRAPHIQUE : COLLECTIONNER, ACCROCHER, EXPOSER L'ŒUVRE D'ELIZABETH SIDDAL

Du vivant de la peintre-poëte, l'œuvre siddalienne n'est visible que par un cercle restreint d'amis et de connaissances qui visitent l'atelier de Chatham Place. La domination que Ruskin et Rossetti exercent sur la production picturale de la créatrice empêche que celle-ci ne soit diffusée à une plus grande échelle. Il serait question de vendre ses dessins à la collectionneuse Ellen Heaton : « they will be such as I could fairly put into your hands as works of art (…) and would as soon consent to any one's buying her drawings »[1]. Lorsque Siddal revient à Londres, Heaton continue d'éprouver de l'intérêt pour sa production picturale : « I will send you Miss Siddall's drawings – which – for the rest – you could not have seen well in the hurry of a visit »[2]. Heaton fait donc partie du petit groupe de collectionneurs ayant accès à l'œuvre siddalienne.

Dans les années 1860, Rossetti tente de récupérer les dessins et aquarelles de sa défunte épouse afin de les faire photographier. Il constitue donc plusieurs portfolios offerts en cadeau à des proches, qu'il peut emprunter à loisir lorsqu'il en a besoin. Cela lui permet de nourrir son propre processus créatif : il reprend des motifs et techniques pratiqués par Siddal. Longtemps après la mort de Rossetti, une grande partie de cette œuvre sera préservée par les descendants de l'artiste. Ce chapitre a pour vocation de retracer l'historique des acquisitions et des collections relatives à l'œuvre siddalienne, ainsi que la façon dont elle a été exposée par les institutions muséales jusqu'à une époque récente. Cette œuvre a été réinsérée dans le contexte du préraphaélisme, avant d'être intégrée à une histoire des femmes, que ce soit lors d'expositions collectives ou monographiques. Il s'agira de s'interroger sur la pertinence de ce type de manifestations, oscillant entre une focalisation sur les femmes de l'époque victorienne, ou sur l'individualité de la peintre-poëte, au risque de catégoriser cette dernière en fonction de son genre. Assurément, depuis les années 1990, la reconnaissance de l'œuvre siddalienne appartient à une forme de matrimoine britannique, c'est-à-dire, la transmission de la mémoire des créatrices du passé. Cette tendance s'est renforcée depuis le mouvement #MeToo, afin de donner une voix aux figures féminines délaissées par l'histoire.

Le public anglophone contemporain du préraphaélisme a pu découvrir l'œuvre de la créatrice lors de l'exposition de 1857. Certes, Elizabeth Siddal est la seule femme à figurer

[1] Ruskin, *Sublime and Instructive*, 30.12.1855.
[2] *Ibid.*, 12.10.1856.

auprès de ses confrères lors de la première manifestation de l'événement, à Londres. Mais elle est exposée en compagnie de Barbara Leigh Smith, Anna Blunden et Sophie Anderson (1823 – 1903), à New York et à Philadelphie. De fait, l'art préraphaélite n'intéresse pas uniquement les collectionneurs britanniques : Charles Norton, professeur à Harvard, achète *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1). Le fabricant de textiles Samuel Bancroft (1840 – 1915), originaire de Wilmington, ne dépense pas moins de $22 000 lorsqu'il constitue le cœur de sa collection au début des années 1890, au moment où le préraphaélisme est très à la mode sur le marché de l'art[1]. C'est notamment à cette occasion qu'il fait l'acquisition de *Holy Family* (P.43 – fig.A.17.9). En cela, le lien avec Charles Fairfax Murray est essentiel. Fairfax Murray correspond avec les amateurs d'art et les conseille : grâce à lui, Bancroft constitue la collection la plus importante d'œuvres préraphaélites Outre-Antlantique. D'abord copiste pour Ruskin et apprenti chez Morris & Co, Fairfax Murray devient l'assistant de Rossetti et s'emploie à réhabiliter le peintre comme chef de file du préraphaélisme après la publication des mémoires de Hunt. Fairfax Murray finit par vendre la majeure partie de sa propre collection à des institutions publiques, parfois à un prix bien inférieur à celui du marché[2]. Ses fonds ont considérablement enrichi les musées anglais. Pourtant, il est largement responsable des défauts d'attribution des œuvres de Siddal, dans lesquels il voit la main de son époux. Ce choix permet également au collectionneur de tirer plus grand parti d'une vente ou d'attribuer à un tableau une valeur supérieure. Le problème de la signature n'est pas inhérent au couple Siddal / Rossetti : nombreuses ont été les créatrices du cercle préraphaélite dont l'œuvre a été confondue avec celle de leurs homologues masculins. C'est le cas d'Emma Sandys, dont la facture est très similaire à celle de son frère, Frederick[3], et de Jane Morris, qui ne date ni ne signe ses productions, estampillées sous la bannière Morris & Co.

C'est par le biais de rétrospectives consacrées à Rossetti que le public se familiarise avec la figure d'Elizabeth Siddal. Les dessins et tableaux pour lesquels elle pose (notamment *Beata Beatrix*, *How They Met Themselves* et un portrait au crayon) font sensation lors de l'exposition de 1883 à la Royal Academy. La même année, le notaire de Rossetti, Henry Virtue Tebbs (1833

[1] Priscilla M. Thompson, « Samuel Bancroft Jr : Indusrialist and Art Collector », *The Samuel and Mary R. Bancroft, Jr. and Related Pre-Raphaelite Collections*, éd. Rowland Elzea, Wilmington, Delaware Art Museum, 1984, p.14.
[2] David Elliott, *Charles Fairfax Murray: The Unknown Pre-Raphaelite*, Newcastle, Oak Knoll Press, 2000, p.ix. Elliott est le petit-fils de Fairfax Murray.
[3] Originaire de Norwich, Frederick Sandys (1829 – 1904) conseille sa sœur dans sa pratique : les deux artistes grandissent dans l'atelier familial, ils partagent les mêmes outils, les mêmes accessoires et les mêmes motifs. Frederick Sandys se lie d'amitié avec Gabriel Rossetti et occupe son logement de Cheyne Walk entre 1866 et 1867.

– 1899), organise une exposition au Burlington Fine Arts Club, en hommage à l'artiste décédé quelques mois plus tôt. Tebbs privilégie les œuvres montrant Siddal qui incarne des personnages, plutôt que des portraits d'elle[1]. Aujourd'hui encore, la présence de Siddal dans les collections permanentes de musées se manifeste par les tableaux pour lesquels elle a posé, en particulier *Ophelia* et *Beata Beatrix*.

La réception de l'œuvre siddalienne, qui commence à faire son apparition sur les cimaises des musées à partir de la fin du dix-neuvième siècle, est marquée par deux facteurs. D'une part, elle est assimilée à la production artistique de Rossetti. D'autre part, la perception du préraphaélisme comme un mouvement passéiste au regard des courants avant-gardistes du continent marque le déclin de sa popularité. Il en résulte des commentaires négatifs, qui mettent l'accent sur le manque de savoir-faire de Siddal et sur son incapacité à terminer ses compositions. Evelyn Waugh décrit ainsi les dessins de la créatrice, en entérinant des préjugés attribués à un art qui serait typiquement féminin : « so little artistic merit and so much of what one's governess called 'feeling', so tentative, so imitative, and flickering »[2]. Dans son autobiographie, Graham Robertson remet même en cause l'auctorialité de cette œuvre, qui porte l'influence du maître : « small paintings purporting to be by Elizabeth Siddal and indeed drawn and tinted by a faltering and unskillful hand, but quite obviously, in all save execution, fresh from the brain of her magician husband »[3]. Parce qu'Oswald Doughty s'est imposé comme l'érudit faisant autorité sur Rossetti, c'est probablement sa biographie de l'artiste qui a eu le plus d'impact dans la perception de la production poético-picturale de Siddal. Cet auteur insiste notamment sur le lien étroit avec les états intérieurs de la créatrice : « plaintive little love-sick verses, all pathos and self-pity (…) sad little drawings »[4].

C'est grâce à l'article de Cherry et de Pollock, rédigé dans le cadre de l'exposition « The Pre-Raphaelites » de 1984, que l'œuvre siddalienne commence à être étudiée de manière plus approfondie. Ce regain d'intérêt académique dont elle fait l'objet entraîne la publication de plusieurs ouvrages, comme l'enquête menée par Jan Marsh dans *The Legend of Elizabeth Siddal* et la tentative d'inventaire des aquarelles et des dessins qui figure dans le catalogue de l'exposition monographique de 1991[5]. Même si cet inventaire est à présent obsolète et a été mis

[1] Marsh, *Legend*, p.26. Tebbs est l'avocat qui était présent lors de l'exhumation du cadavre de Siddal.
[2] Waugh, *Rossetti*, p.55.
[3] Robertson, *Time Was*, p.89.
[4] Doughty, *Victorian Romantic*, pp.129-30.
[5] Jan Marsh persiste à évaluer l'œuvre siddalienne selon ces idées reçues : « Her draughtsmanship is naïve (…) The perspective is defined, but not quite accurate », « One

à jour, notamment par le travail de thèse de Glenda Youde, il a fourni la base d'une réflexion pour toutes les manifestations successives concernant l'œuvre de la peintre-poëte. De nos jours, c'est sans aucun doute la créatrice du préraphaélisme à laquelle on accorde le plus d'attention.

A/ <u>Historiographie des acquisitions</u>

a. La constitution des portfolios photographiques

Lorsque les travaux de Chatham Place sont terminés, Rossetti et Siddal entreprennent de décorer l'une des pièces avec les dessins de la créatrice : « We have got one of our rooms completely hung up with Lizzie's drawings which I should like to show you »[1]. Les invités du couple peuvent admirer à loisir les œuvres de Siddal, que son mari est fier de montrer, ainsi qu'en témoigne Georgiana Burne-Jones : « He was happy and proud in putting his wife's drawings round one of the rooms »[2]. Après la mort de son épouse, Rossetti, même s'il détruit la majeure partie de sa correspondance et ses écrits, décide d'accrocher ses dessins et aquarelles dans le salon de Tudor House, le nouveau logement qu'il occupe à Chelsea : « Gabriel had hung Lizzie's beautiful pen-and-ink and watercolour designs in the drawing room with its seven windows looking south, where if even a ghost returned to earth hers must have come to seek him »[3].

Le 9 octobre 1865, Gabriel Rossetti écrit à l'un de ses mécènes, John Miller, pour lui faire part de ses projets : « I am now having some drawings by my late wife photographed, and when I get copies I shall beg your acceptance of some. I forget I ever drew your attention much to any of her designs, but I am sure you will find them repay examination, as she had real inventive genius »[4]. Rossetti se préocuppe de la qualité des reproductions et de leur fidélité aux originaux. Malheureusement, les photographies peinent à rendre compte de la brillance des couleurs employées par Siddal : « I shall have the watercolours photo'd in due course, but this is a troublesome job, as a first negative will be necessary, then a touched proof and then a second

---

must admit that ambition out-ran expertise, for in technical terms Siddal's drawing was tentative, her figures boneless, the spatial values weak (…) no understanding of anatomy and little skill in modelling volumes through shading ». Voir *Elizabeth Siddal: Her Story*, p.30, 41.

[1] Fredeman, *Formative Years*, vol.2, lettre du 22.11.1860. Le papier porte l'en-tête « EER », le monogramme que Rossetti a dessiné pour sa femme.

[2] Burne-Jones, *Memorials*, vol.1, p.220.

[3] *Ibid.*, p.292.

[4] Fredeman, *Chelsea Years*, vol.1, p.337.

negative, or the effect will be false »[1]. Cette lettre prouve que Rossetti connaît bien le processus photographique : la même année, il organise des séances de photo de Jane Morris prises par John Robert Parsons (1826 – 1909) dans le jardin de Tudor House. Parsons utilise la technique du collodion humide, le même procédé que celui employé pour photographier les œuvres de Siddal.

Au printemps 1869, Rossetti tente de récupérer *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1) qui appartient à Charles Norton : « It would be a great satisfaction to me to possess the drawing you have by my late wife (…) to add to these of hers which are now mine, and which every year teaches me to value more and more as works of genius, even apart from their personal interest to me ». Rossetti propose au collectionneur d'acheter l'aquarelle au prix d'origine : « I would not offer you a profit on the drawing, as you would probably not accept that, but would esteem it a great favour if you would let me have it at its original price – 35 guineas if I recollect »[2]. Pour remercier et dédommager Norton, Rossetti prévoit d'abord de réaliser un portrait de la femme du marchand, sans pour autant négliger le caractère commercial de l'échange : « or would, if you prefered it, make a chalk drawing of Mrs Norton, life size, of the kind of which I am in the habit of charging 60 to 80 guineas »[3]. Il propose ensuite d'envoyer des reproductions de dessins de Siddal, ainsi que des portraits au crayon qu'il a réalisés d'elle : « I have photos of two sketches by my wife 'Pippa' and another which I send you as you will I am sure enjoy their poetic character. Also two or three of my sketches of her »[4].

Très proche de Jane Morris à cette période, qui était également l'une des meilleures amies de Siddal, Rossetti se confie à elle pour exprimer son attachement à *Clerk Saunders*. Visiblement, il a changé d'avis et compte envoyer un portrait de Morris au collectionneur : « I have received from America the watercolour by poor Lizzy for which I am to give Norton a drawing of you »[5]. Cette opération, qui consiste à recomposer l'œuvre siddalienne, occupera Rossetti jusqu'à la fin de sa vie. Il correspond avec des amis, collègues et collectionneurs, qui seraient susceptibles de détenir des pièces manquantes ou, à défaut, de pouvoir les localiser. Rossetti cherche à identifier les propriétaires d'œuvres exécutées par sa femme, notamment pour l'une des versions de *Sister Helen* (P.4 à 5) qui appartenait à Ruskin. Sans grande

[1] *Ibid.*, lettre à Allingham, 8.11.1866.
[2] Fredeman, *Chelsea Years*, vol.2, 19.4.1869.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*., 23.4.1869.
[5] *Ibid.*, p.232.

conviction, il demande de l'aide auprès de Leigh Smith, qui détient un dessin de *Pippa Passes* (P.1 – fig.A.1) :

> I have been for some time past very anxious to get back all such sketches by my late wife – however slight – as it were not in my own hands; as I admire her work even more now if possible than I did years ago. I have got most of those which Ruskin had, but find that he has lost sight of, or rather I believe given away, several. Did you happen to be the recipient in any instance? There was particularly a pen and ink design (of a woman kneeling by a fireplace and a boy in the background) which I am very sorry to find is lost, as it was done to illustrate a poem of my own. I mention it with little hope that this or something else which was Ruskin's may chance now to be yours, but I thought I would ask you. Were it so, I would gladly give you something of my own in exchange if agreeable to you. I remember bye the bye that you had a pen and ink design from *Pippa Passes*, but that I do not need, as I have another precisely like it of her doing[1].

Les études sur cette période de la vie de Rossetti s'appliquent à mettre en valeur la façon dont l'artiste s'emploie à commémorer la figure de Siddal, un projet compulsif qui aurait atteint son paroxysme avec l'affaire du cercueil et sa tentative de suicide en 1872. Selon Angela Dunstan, le contexte de production de *Beata Beatrix* (P.67 – fig.B.3.4) – dont la composition s'inspire d'une esquisse bien antérieure à 1862, *The Return of Tibullus* (P.66 – fig.B.3.2) – apporte d'autres clefs de lectures à un tableau généralement perçu comme un portrait post-mortem. Avec pas moins de six répliques vendues à des collectionneurs différents, *Beata Beatrix* représente une source de revenus considérables dont le peintre a grand besoin[2]. Jesse Hoffman, elle, insiste sur les difficultés que Rossetti éprouve lorsqu'il s'agit d'immortaliser les traits de Siddal grâce au procédé photographique (P.91 – fig.B.9.2 ; P.92 – fig.B.9.3) : non seulement certains clichés ne sont pas de Siddal – ils sont pris à partir de dessins pour lesquels elle a posés – mais Rossetti s'emploie en plus à les modifier en les coloriant lui-même[3]. L'image de Siddal continue donc à se manifester sous une variété d'avatars, sans toutefois qu'elle ne soit l'objet de l'hommage approprié.

En fait, pour Rossetti, c'est à travers la réappropriation de l'œuvre siddalienne, partie intégrante de son travail de deuil, qu'il parvient véritablement à honorer son épouse. Il souhaite retrouver et cataloguer cette œuvre : « I shall also print descriptions of each design »[4]. Le but est de la diffuser parmi ses amis et collègues, afin qu'elle passe à postérité. Rossetti possède, bien entendu, son propre portfolio. William Allingham est une personne de choix pour devenir

---

[1] *Ibid.*, 11.1.1870.
[2] Angela Dunstan, « The Myth of Dante Gabriel Rossetti's 'Beata Beatrix' as Memorial Painting », *The British Art Journal*, 2010, 11.1, p.90.
[3] Jesse Hoffman, « Dante Gabriel Rossetti's Bad Photographs », *Victorian Studies*, 2014, 57.1, pp.60-1.
[4] Fredeman, *Chelsea Years*, lettre à Allingham, 8.11.1866.

l'un des propriétaires des albums de photographies : « On my return find a parcel by rail from Gabriel containing the portfolio of photographs from drawings by his poor Wife »[1]. Cela semble logique compte tenu du lien de proximité entre Siddal et Allingham. C'est Helen Allingham qui hérite du portfolio de son mari, dont elle fera cadeau à son petit-fils.

Brown a peut-être pu recevoir l'un des albums, que Rossetti souhaite emprunter, ainsi que le suggère cette lettre de novembre 1866 : « If you can, conveniently, let me have that big scrap-book again tomorrow »[2]. L'exemplaire des albums qui fait à présent partie de la collection du Fitzwilliam Museum appartenait à Charles Howell, comme le montre l'inscription de la page de garde du document : « Photographs from designs and sketches by Elizabeth Eleanor Siddall given to Charles A Howell by his friend D G Rossetti / 18 January 1867 »[3]. Il a été déposé au cabinet d'arts graphiques par Charles Fairfax Murray en 1916. Gabriel Rossetti fait également cadeau d'un portfolio au couple Henry et Emily Tebbs, dont l'exemplaire figure dans la collection de la bibliothèque de l'Université de Princeton[4]. Un autre portfolio appartient au Delaware Art Museum, acheté à la fin du dix-neuvième siècle par Samuel Bancroft. Rossetti ne se limite donc pas à des connaissances que lui et Siddal ont en commun ; il a à cœur de transmettre l'œuvre de son épouse auprès d'amateurs qui sauront l'apprécier et la conserver.

Pour son travail de doctorat, Glenda Youde a tenté de localiser un cinquième portfolio offert au peintre Frederic James Shields (1833 – 1911), que Rossetti rencontre en 1864 et qui effectue des copies de ses tableaux[5]. Youde s'est également appliquée à retracer l'identité du photographe qui aurait pu réaliser les clichés des œuvres de Siddal, sachant que c'est un procédé très fréquent à l'époque et que de nombreux musées font photographier leurs collections. Les potentiels candidats sont : Frederick Hollyer, qui se chargeait des reproductions des tableaux de Rossetti et de Burne-Jones ; Lewis Carroll, qui rend visite au peintre dans son atelier en 1863 ; William Downey (1829 – 1915), qui crée sa carte de visite, et Charles Thurston Thompson (1816 – 1868), qui participe au projet de l'édition Moxon des poèmes de Tennyson. Mais l'auteur le plus probable est John Roberts Parsons connu pour ses clichés de Jane Morris et des dessins de Rossetti[6]. La date de la séance de pose de Jane Morris, 1865, correspond

[1] Allingham, *Diary*, p.144.
[2] Fredeman, *Chelsea Years*, 22.11.1866.
[3] Marsh, *Elizabeth Siddal, Pre-Raphaelite Artist*, p.77.
[4] Glenda Youde, « Beyond Ophelia », vol.1, p.112.
[5] *Ibid.*, p.114.
[6] *Ibid.*, p.99.

effectivement au moment où Rossetti cherche à faire photographier l'œuvre de sa femme. Enfin, la reproduction de *We are Seven* a probablement été exécutée par la fille du Dr Acland[1].

Un portfolio photographique est composé d'une soixantaine images, provenant de négatifs originaux sur plaque de verre de 21,7 x 16,8 cm. Les clichés ont été découpés pour être collés sur des feuilles de carton qui devaient être reliées entre elles. Chaque portfolio photographique est unique. Leur mise en page varie d'un exemplaire à l'autre, comme on peut l'observer sur les feuillets consacrés à un motif particulier. Par exemple, la disposition des six images de *The Nativity* diffère sensiblement d'un album à l'autre. Sur celui de l'Ashmolean, quatre esquisses ont été placées en colonne, avec deux autres sur les côtés, tandis que sur celui du Fitzwilliam, la reproduction de l'un des dessins est au centre, les autres images gravitant autour de celle-ci. Cela montre que Rossetti a réalisé les albums séparément pour différents destinataires, sans avoir une composition précise en tête. Dans les années 1970, des réimpressions de ces photographies ont été développées. Elles ont été reformatées et montées sur carton. Puisque plusieurs pièces exécutées par Siddal ont été perdues ou restent à localiser, ces clichés représentent aujourd'hui l'unique moyen d'y avoir accès et donne une meilleure idée de son processus créatif. On ne connaît ainsi ses illustrations de *The Maid of Lochroyan* (P.17 – figs.A.9.3,4,5) que sous leur forme reproduite.

b. Collectionneurs contemporains et héritiers du préraphaélisme

À la suite du décès de Gabriel Rossetti, William Michael Rossetti se charge de conserver les œuvres d'Elizabeth Siddal qui appartenaient à son frère ou à sa famille. Cela inclut les esquisses, dessins et aquarelles de la créatrice, ainsi que le portfolio photographique, même si William Michael n'en fait pas mention dans ses écrits. Dans *Family Letters with a Memoir*, William Michael Rossetti commence à répertorier l'œuvre siddalienne à partir de la correspondance de son frère : il évoque ainsi *We are Seven*, *Pippa Passes* (P.1 – fig.A.1), *Sir Patrick Spens* (P.15 – fig.A.9.1), *Lady Clare* (P.36 – fig.A.15.3) et l'autoportrait de la créatrice (P.9 – fig.A.6.1)[2]. William Michael récupère l'aquarelle *St Agnes' Eve* (P.24 – fig.A.12.1) qui appartenait à sa sœur Christina, décédée en 1894, ainsi que la version aquarellée de *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1), *The Quest for the Holy Grail* (P.32 – fig.A.14.4) et *Madonna and Child* (P.44 – fig.A.17.10) après la mort de Ruskin. Dans son article rédigé pour le *Burlington Magazine*, William Rossetti établit un inventaire plus complet (un total de 23 œuvres est

[1] *Ibid.*, pp.91-103.
[2] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, p.175.

mentionné), en affirmant qu'il a en sa possession l'autoportrait, *We are Seven*, *Pippa Passes*, *St Agnes' Eve* et *The Haunted Tree* (P.13 – fig.A.8.1)[1]. Selon Charles Fairfax Murray, il détient également l'une des ébauches de *Clerk Saunders*[2]. Rossetti accorde assurément de l'importance à l'œuvre de sa belle-sœur, qu'il désire préserver : « there are few things I should be sorrier to lose »[3]. Une partie non négligeable des aquarelles et des dessins reste dans la famille. Olivia (1875 – 1960), l'aînée des enfants de William Michael, hérite de plusieurs études pour *The Nativity* (P.41 – fig.A.17.6 ; P.42 – fig.A.17.7), de la version à l'aquarelle de *Lady Clare* (P.36 – fig.A.15.3), et d'un dessin de *La Belle Dame sans Merci* (P.23 – fig.A.11.6).

En revanche, lorsqu'il s'agit de diffuser la poésie de Siddal, Rossetti apporte un certain nombre de corrections qui modifient considérablement les manuscrits d'origine. Il est vrai que l'écriture d'Elizabeth Siddal est difficile à déchiffrer. La poétesse fait un usage limité de la ponctuation et son orthographe est quelque peu arbitraire. Gabriel Rossetti avait déjà commencé à recopier les poèmes de sa femme. William Michael reprend ce projet, mais il leur donne des titres de sa propre facture : « My ladys soul » est rebaptisé « The Lust of the Eyes » (p.506), « Now Christ » (p.510) devient « Shepherd Turned Sailor », « Never weep » (p.510) est appelé « Dead Love », « Thy strong arms » (p.513) est renommé « Worn Out », « To touch the glove » (p.513) est intitulé « Gone ». Il change la mise en page et aseptise l'écriture de Siddal pour la rendre plus lisible. Il rajoute de la ponctuation, comme pour « Life and night » (p.506, « Lord May I Come? ») : « Life and night are falling from me, / Death and day are opening onto me ». L'effet sur le lecteur est complètement différent, puisque Rossetti a remanié la longueur des vers, et donc leur rythme. Rossetti va même jusqu'à supprimer des strophes ou des passages entiers. C'est le cas du plus long poème de Siddal, « A longing year » (p.508), « A Year and a Day »). Le beau-frère de Siddal ampute « Many a mile » (p.508 ou « Speechless ») de deux vers particulièrement macabres : « I felt the wind strike chill and cold / and vapours rise from the red brown mould ».

C'est donc sous une forme remaniée que les poèmes d'Elizabeth Siddal sont parus à partir de la fin du dix-neuvième siècle. « A Year and a Day » est d'abord publié dans *Family Letters with a Memoir*[4]. *Ruskin, Rossetti, Pre-Raphaelitism* contient le seul poème auquel Siddal a donné un titre, et le seul qui nous est parvenu sous sa forme d'origine, « True Love » (p.513), ainsi que « Dead Love », « Shepherd Turned Sailor », « Gone », « Speechless », « The Lust of

[1] Rossetti, « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal », p.277.
[2] Marsh, *Elizabeth Siddal, Pre-Raphaelite Artist*, p.64.
[3] *Ibid*.
[4] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, p.176.

the Eyes » et « Worn Out »[1]. Dans l'article du *Burlington Magazine*, Rossetti publie un poème inédit : « Silent Wood » (p.512)[2]. Il fait part de ses intentions quant à la transmission de la production écrite de sa belle-sœur : « I have printed nine specimens. Since then I have deciphered six others scrappily jotted down, and I may one of these days publish all the six »[3]. Il rajoute donc à ce corpus les autres poèmes corrigés, dont le titre a été changé, dans *Some Reminiscences* : « Early Death » (c'est-à-dire « Oh grieve not », p.505), « He and She and Angels Three » (« Ruthless Hands », p.512), « Love and Hate » (« Ope not thy lips », p.511) et « The Passing of Love » (« O god forgive », p.505). C'est dans ce même ouvrage que sont réédités « Silent Wood » et « Lord May I Come? ».

Hormis William Michael Rossetti, ce sont les amis et collègues de Gabriel qui acquièrent les œuvres d'Elizabeth Siddal. Nous avons vu que William Allingham possède l'un des portfolios. Il détient également une des répliques de *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.A.7.2), que Siddal réalise après que l'original a été vendu à Ruskin. Un dessin de *St Cecilia* revient à Thomas Woolner (P.27 – fig.A.13.1), l'un des membres d'origine de la Confrérie, bien qu'on ne sache pas encore clairement dans quelles circonstances il a pu en faire l'acquisition. William Bell Scott compte quelques dessins de Siddal parmi sa collection, ce qui peut paraître surprenant compte tenu du peu de crédit qu'il leur accorde. Mais ces pièces font partie d'un lot comportant une majorité d'œuvres réalisées par Rossetti[4]. Jusqu'en 1904, *Lady Affixing a Pennant* (P.18 – fig.A.9.6) appartient à Philip Burne-Jones (1861 – 1926)[5] : il a certainement hérité de l'aquarelle, offerte à ses parents Edward et Georgiana, peu après le décès d'Elizabeth Siddal. C'est à cette époque que Fanny Cornforth emménage à Tudor House et devient la gouvernante de Gabriel Rossetti. L'artiste lui fait cadeau d'un grand nombre de ses tableaux, et également d'une étude de *Jephthah's Daughter* (P.38 – fig.A.16.5) de Siddal. C'est la vente de ces œuvres à des collectionneurs qui permet à Cornforth de subvenir à ses besoins, alors qu'elle est chassée de Tudor House par la famille Rossetti, un an avant la mort de Gabriel. Cornforth n'a donc d'autre choix que d'en tirer profit de tous les objets qu'elle possède en rapport avec Gabriel Rossetti. Après le décès de William Michael Rossetti, certains de ses descendants vendent plusieurs pièces aux enchères, comme sa fille Olivia Rossetti Agresti (1875 – 1960),

[1] Rossetti, *Ruskin, Rossetti, Pre-Raphaelitism*, pp.150-6.
[2] Rossetti, « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal », p.291. Le titre n'a pas été modifié.
[3] *Ibid*.
[4] William Fredeman, *Pre-Raphaelitism: A Bibliocritical Study*, Cambridge, Harvard University Press, 1965, p.79.
[5] Marsh, *Elizabeth Siddal, Pre-Raphaelite Artist*, p.74.

qui se sépare de l'aquarelle *Lady Clare* (P.36 – fig.A.15.3), ainsi que du croquis *The Gay Goshawk* (P.16 – fig.A.9.2).

Autre habitué de Tudor House, Theodore Watts-Dunton, l'ancien colocataire et biographe de Gabriel Rossetti, acquiert *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1)[1]. L'aquarelle demeure la propriété de sa femme jusqu'en 1919. Charles Fairfax Murray, quant à lui, travaille comme assistant dans l'atelier de Gabriel Rossetti : il lui fournit des copies d'œuvres de la Renaissance et peint des répliques des tableaux de l'artiste. Après 1882, William Michael Rossetti fait appel à Fairfax Murray pour authentifier la collection de son frère et déterminer le prix des ventes : Fairfax Murray lui achète *Clerk Saunders* pour £25 (P.2 – fig.A.2.1). Au dos du cadre, il postule : « there is no doubt that Gabriel Rossetti himself worked on the picture, as was customary with him, as Mr Burne-Jones told me long ago. Much of the merit these works have belonged to him and his aid is frequently visible in the preliminary drawings »[2]. Il se soucie certes de la conservation des dessins de la créatrice, mais il en modifie parfois la composition d'origine, ainsi qu'en témoigne cette inscription au verso de *Lady Clare* (P.35 – fig.A.15.2) : « This backing should be removed on taking off the old one. I discovered that the head by scraping has been torn out and backed up. I removed the old back which was very badly laid and put on the present »[3]. Fairfax Murray possède également *The Lady of Shalott* (P.8 – fig.A.5.1), *Angels with Interlocking Wings* (P.49 – fig.A.18.1) et *The Woeful Victory* (P.19 – fig.A.10.1). Il est largement responsable de la réception posthume, d'ailleurs négative, de l'œuvre siddalienne. Or Fairfax Murray est considéré comme un expert en ce qui concerne l'histoire du préraphaélisme. Il intervient comme conseiller scientifique pour les expositions et les biographies des artistes du mouvement. Il a à cœur de transmettre cet héritage à plusieurs musées disséminés sur le territoire anglais. À la fois copiste, érudit, collectionneur et marchand d'art, il se soucie de la provenance et de la qualité des pièces achetées. Entre 1903 et 1906, Fairfax Murray vend plus de huit-cents dessins préraphaélites au musée de Birmingham, dont un de *Jephthah's Daughter* (P.37 – fig.A.16.4), *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1) et *Lady Clare* (P.35 – fig.A.15.2). L'un des portfolios photographiques et l'exemplaire de *Minstrelsy of the Scottish Border* qui appartenait à Siddal viennent rejoindre les collections du Fitzwilliam Museum. Le choix de ce musée n'est pas anodin : de par sa proximité avec l'Université de Cambridge, la collection s'adresse à un public d'initiés, d'érudits, et à des spécialistes du préraphaélisme.

---

[1] Rossetti, « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal », p.277
[2] Marsh, *Elizabeth Siddal, Pre-Raphaelite Artist*, p.64.
[3] *Ibid.*, p.58

Dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, le préraphaélisme n'est plus tellement perçu comme un courant contestataire, qui visait à proposer un message ardu à déchiffrer pour le spectateur. Apprécié du public, mis en valeur lors des expositions comme celles de la Grosvenor Gallery, il attire de plus en plus d'amateurs d'art bourgeois qui souhaitent décorer leur demeure et soutenir la création artistique britannique. Diane Macleod a souligné le rôle des femmes dans la promotion et la préservation du préraphaélisme : « The wives of collectors (…) who enjoyed close relationships with their husbands, not only participated in the selection of the art which entered their homes, but also coached their spouses in viewing »[1]. Ces collectionneuses pratiquent un type de mécénat différent, certes lié à un rôle domestique de décoratrice d'intérieur, mais qui leur permet aussi de s'affirmer en tant qu'esthètes aux goûts bien définis : « a multiplicity of gazes from the dutiful and maternal to the pleasurable and transgressive »[2]. Enfin, un phénomène d'identification s'établit entre elles et les figures féminines représentées sur les tableaux dont elles font l'acquisition : l'adoption de la « Pre-Raphaelite dress » montre que ces collectionneuses adhèrent à un mode de vie où l'art imprègne tous les aspects de la vie quotidienne.

Les peintres préraphaélites rencontrent d'abord le succès auprès de riches industriels originaires du nord de l'Angleterre : ceux-ci font la publicité de leurs œuvres, les vendent, et finissent par assurer leur protection financière en leur commandant des tableaux. Rossetti tente de faire acheter *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1) à James Leathart, fils d'un ingénieur de Newcastle, sans succès. Mais Maria Leathart (1840 – 1899) fait acquérir à son mari l'une des versions à l'huile de *The Salutation of Beatrice* en 1867. Pour l'artiste, qui rechigne à montrer ses tableaux en public tout en désirant faire la promotion de ses œuvres et de celles de sa compagne, l'entretien de ces réseaux est capital. Vers 1864, il fait la rencontre de Frederick Leyland (1831 – 1892), propriétaire d'une compagnie maritime à Liverpool. Leyland fait l'acquisition du dessin à la plume de *Lady Clare* (P.35 – fig.A.15.2) et de l'aquarelle *Madonna and Child with Angel* (P.43 – fig.A.17.9)[3]. Une autre Vierge à l'enfant passe par les mains de plusieurs amateurs d'art avant de rejoindre le cabinet d'arts graphiques de l'Ashmolean Museum (P.44 – fig.A.17.10). L'aquarelle a appartenu à Sydney Morse (1854 – 1929), un avocat de Birmingham, puis au peintre et critique William Rothenstein (1872 – 1945). La collection

[1] Dianne Macleod, « Pre-Raphaelite Women Collectors and the Female Gaze », *Collecting the Pre-Raphaelites: The Anglo-American Enchantment*, éd. Margaretta Frederick Watson, Farnham, Ashgate, 1997, p.109.
[2] *Ibid.*, p.110.
[3] Marsh, *Elizabeth Siddal, Pre-Raphaelite Artist*, p.54.

de Morse, qui a posé pour un portrait de Holman Hunt vers 1897, contient des œuvres réalisées par des artistes du cercle préraphaélite, ainsi que par William Blake et par James McNeill Whistler. Elle est vendue à Christie's en 1937 à la mort de Juliet Morse, l'épouse de Sydney. Ancien directeur du Royal College of Art et membre du conseil d'administration de la Tate Gallery, Rothenstein se spécialise dans les œuvres sur papier, d'où son intérêt pour *Madonna and Child*.

La diffusion du préraphaélisme aux États-Unis passe d'abord par l'exposition itinérante de 1857 – 1858 et par les écrits de Ruskin. Mais c'est surtout la dimension onirique de la deuxième vague du mouvement qui attire les amateurs d'art. Lors de la liquidation de la collection Frederick Leyland en 1892, qui possédait quatre œuvres de Siddal, Samuel Bancroft achète, par l'intermédiaire de Charles Fairfax Murray, *Madonna and Child with Angel* (P.43 – fig.A.17.9). Bancroft s'intéresse aux œuvres, mais aussi aux personnalités et aux membres du cercle du préraphaélisme. Il entretient une correspondance active avec Fairfax Murray et Cornforth, et effectue plusieurs voyages en Angleterre. Sa collection, assemblée entre 1890 et 1915, a avant tout pour but de satisfaire ses goûts et son plaisir personnel. Même s'il lui arrive de prêter des tableaux pour des expositions, il établit, avec l'aide du Directeur de la Pennsylvania Academy of Fine Arts, une galerie d'art privée à l'intérieur de son domicile, visible par quelques amateurs[1]. En ce sens, il cultive le caractère secret et confidentiel des œuvres revendiqué par les artistes du cercle préraphaélite. Lorsque Samuel Bancroft décède, c'est sa femme, Mary, qui s'occupe de la collection.

c. Fonds et legs qui ont enrichi les institutions muséales

Aux débuts de la Confrérie, le préraphaélisme est perçu comme un style insolite. Néanmoins, tout au long de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, plusieurs critiques démontrent que c'est le mouvement artistique qui représente le mieux la création britannique contemporaine. Ainsi que l'explique Laurel Bradley : « when Pre-Raphaelite painting emerged out of the insular fogs of the English art world into the full light of international scrutiny (…) Pre-Raphaelitism was the best of English contemporary art, and possibly represented the quintessence of English artistic creation »[2]. Les institutions où sont exposées les tableaux préraphaélites (l'Exposition Universelle de 1855, la Pre-Raphaelite Exhibition de 1857 et ses

[1] Priscilla M. Thompson, *The Samuel and Mary R. Bancroft, Jr. and Related Pre-Raphaelite Collections*, p.14.
[2] Laurel Bradley, « The Englishness of Pre-Raphaelite Painting », *Collecting the Pre-Raphaelites*, p.199.

différentes manifestations américaines) s'appliquent à définir cet art en termes locaux. Cette identité typiquement britannique est mise en avant par les musées nationaux et étrangers qui se commencent à faire l'acquisition d'œuvres des artistes majeurs du préraphaélisme, paradoxalement au moment où ce courant devient obsolète après la Première Guerre Mondiale. Ces œuvres sont transmises aux musées soit par les derniers représentants du préraphaélisme après leur mort, soit par leurs descendants.

Quant aux enfants du couple Bancroft, ils enrichissent leur collection, qui se compose de tableaux, de photographies, de documents manuscrits et de catalogues d'exposition. Ils entrent en contact avec la Wilmington Society of Fine Arts en 1935 : ils font don de la collection et d'un terrain d'un peu plus de 40 000 m^2 pour la fondation d'un musée consacré à l'art préraphaélite. Avec une levée de fonds de $350 000 par la Wilmington Society, le Delaware Art Center peut ouvrir ses portes en 1938. En outre, le Columbus Museum of Art, qui avait été fondé en 1878, achète *Sir Galahad at the Chapel of the Holy Grail* (P.31 – fig.A.14.3) en 1962, un dessin qui avait appartenu à l'homme d'affaires Frederick Howald (1856 – 1934), l'un des mécènes du Columbus Museum. C'est ainsi qu'une partie de l'œuvre siddalienne se retrouve disséminée dans quelques institutions culturelles américaines.

Par ailleurs, la bibliothèque universitaire de Princeton reçoit le legs Dan Fellows Platt (1873 – 1937) en 1943, à la suite du décès de l'épouse de cet archéologue et expert de la Renaissance italienne. La dimension régionale de l'histoire de la collection est importante dans la mesure où Platt avait étudié à Princeton et avait suivi les cours de Allan Marquand, le premier directeur du musée de l'université. Platt fait don à la bibliothèque de ses documents personnels, comme la correspondance qu'il a entretenue avec des historiens, ainsi que d'une grande quantité de dessins. Parmi ceux-ci, se trouve *King's Arthur Death* (P.33 – fig.A.14.5). C'est aussi à Princeton que sont conservés des manuscrits des rares lettres rédigées par Siddal. Ils ont été transmis au musée par Janet Camp Troxell (1898 – 1987), qui travaille avec l'universitaire John Norman Bryson (1896 – 1976) lorsqu'il s'agit de publier les échanges épistolaires entre Gabriel Rossetti et Jane Morris.

C'est l'entrée de la première collection et la fondation de la Tate Britain, lors de la mise en place de ce nouveau musée, qui marque pour Siddal une étape importante dans sa reconnaissance internationale. En effet, Charles Aitken, conservateur puis directeur de la Tate Gallery de 1911 à 1917, achète *Lady Affixing a Pennant to a Knight's Spear* (P.18 – fig.A.9.6) grâce aux fonds du legs William Cleverly Alexander (1840 – 1916). Banquier de profession, Alexander est membre du Burlington Fine Arts Club. Il contribue à fonder le National Art Collections Fund et participe à la reconnaissance posthume de Whistler. En 1919, Clara Watts-

Dunton, l'épouse de Theodore, vend *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1) à la Tate Gallery[1]. Le but de cette institution était d'exposer des œuvres d'artistes modernes que la National Gallery ne souhaitait pas acquérir. Son fondateur, Henry Tate, était un mécène qui avait fait fortune dans le commerce du sucre. Il possédait, entre autres, des œuvres de Constable, d'Etty, de Millais, de Leighton et de Waterhouse. En 1889, il exprime le souhait de faire don de sa collection, à la condition que celle-ci soit présentée dans un espace approprié, qu'il contribue à financer. Depuis déjà 1867, des personnalités comme John Ruskin s'étaient exprimés sur la nécessité de créer un musée dédié à l'art britannique, lors d'une conférence donnée à la British Institution[2]. Au début des années 1890, plusieurs endroits sont envisagés. C'est le site d'une ancienne prison à Millbank, qui sera finalement choisi. La National Gallery of British Art – renommée Tate Gallery de 1932 à 2000 – voit le jour en 1897, dans un bâtiment d'inspiration néo-classique composé d'un fronton à colonnes corinthiennes et d'un dôme, avec deux ailes symétriques, construit par Sidney Smith. Selon Brandon Taylor, le rôle du gouvernement est décisif dans la promotion d'un art national accessible aux nouvelles classes bourgeoises : « The particular form given to this metaphor of enlightenment relied massively upon the demise of the old prison, combined with the appearance of the new gallery in its guise as a harbinger of 'the progress of civilization'»[3].

Si l'identité et la mission du musée prêtent à confusion, notamment de ce qui témoigne de la définition fluctuante de son caractère national, sa création contribue entièrement à la légitimation de la production artistique sur son propre territoire : « Hitherto only France had a vigorous national school and a vigorous commitment to its modern painters. Now Britain, or sometimes England, could participate in the stakes for national self-definition »[4]. L'intérieur du musée est organisé de manière lisible. Le catalogue descriptif du legs Tate présente des notices biographiques d'artistes dans l'ordre alphabétique, soit « the experience of paintings and sculptures primarily as manageable and unchallenging conversation pieces »[5]. Il met l'accent sur les chefs-d'œuvre de la collection, avec une insistance particulière sur les œuvres de Millais, Waterhouse, et celles des préraphaélites comme étant emblématiques de la peinture victorienne.

---

[1] Marsh, *Elizabeth Siddal, Pre-Raphaelite Artist*, p.64.
[2] Ruskin, « On the Present State of Modern Art, with Reference to Adviseable Arrangements for a National Gallery », *Works*, vol.3.
[3] Brandon Taylor, « From Penitentiary to Temple of Art: Early Metaphors of Improvement at the Millbank Tate », *Art Apart: Art Institutions and Ideology across England and North America*, éd. Marcia Pointon, Manchester, New York, Manchester University Press, 1994, p.15.
[4] *Ibid*., p.25.
[5] *Ibid*.

L'achat des deux aquarelles de Siddal par la Tate montre que l'œuvre de la créatrice commence à être inscrite dans une histoire du préraphaélisme. C'est d'ailleurs à la même époque que le musée achète *Gretchen* (P.124 – fig.C.4.10) de Joanna Boyce aux filles de la peintre.

Au début du vingtième siècle, d'autres musées londoniens s'emploient à préserver la mémoire du préraphaélisme grâce aux artistes et érudits qui font don de leur collection. Reuben Townroe (1835 – 1911) est un artisan de Sheffield qui contribue à décorer la façade du South Kensington Museum, dont les origines remontent à la Great Exhibition du Crystal Palace de 1851. Le South Kensington Museum est conçu selon un objectif pédagogique et pratique : en ce sens, il se différencie de la National Gallery, consacrée aux beaux-arts, et du British Museum, dédié à la connaissance et au savoir encyclopédique. C'est d'ailleurs au sein du South Kensington Museum qu'est transférée la Government School of Design, où étudient plusieurs illustratices affiliées aux courants préraphaélite et Arts & Crafts : Helen Allingham, Georgiana Burne-Jones, Kate Greenaway (1846 – 1901) ou encore Gertrude Jeckyll (1843 – 1936). Townroe acquiert le dessin de *St Cecilia* (P.27 – fig.A.13.1) qui appartenait à Thomas Woolner, avant de léguer celui-ci au musée, renommé le Victoria and Albert Museum, à sa mort. Même si le V&A accueille une importante collection d'art de l'époque victorienne et met en valeur les arts appliqués à travers les réalisations de Morris & Co (textiles, mobilier, vitraux…), c'est la seule œuvre qu'il possède de Siddal.

L'éthique prônée par William Morris attire également l'écrivain et traducteur Robert Steele (1860 – 1944), qui s'intéresse à la littérature médiévale. Il se rapproche des Morris et devient l'exécuteur testamentaire de May, qui décède en 1938. À cette date, Steele possède une collection de dessins préraphaélites, dont quelques esquisses d'anges à l'encre et à la plume, qu'il offre au British Museum. Tout comme *St Cecilia* qui appartenait à Townroe, plusieurs dessins de Steele portent l'inscription « Rossetti ». Sur le feuillet où figurent une ébauche au crayon de *Angel with Cymbals* à gauche et une esquisse à l'encre de *St Agnes' Eve* (P.50 – fig.A.18.2), on peut en fait lire « Mrs Rossetti ». Grâce à l'examen minutieux du portfolio photographique et au travail d'enquête mené par John Gere et Virginia Surtees dans les années quatre-vingt-dix, ces dessins ont été réattribués à Elizabeth Siddal en tant qu'autrice.

Avec l'œuvre de treize femmes – dont celles de Christina Rossetti, Marie Spartali, Lucy Madox Brown et May Morris – qui figurent sur ses murs, Wightwick Manor and Gardens, situé dans les West Midlands, est le domaine britannique qui met le mieux en valeur cet héritage. C'est là que résident Theodore et Flora Mander, dont la famille détenait plusieurs entreprises de confection de peinture, de vernis et d'encre d'imprimerie (Mander Brothers devenant ainsi l'un des employeurs principaux de la région). Le manoir est restauré à deux reprises par

l'architecte Edward Ould, d'abord en 1887, puis en 1893, lorsqu'il fait construire l'aile est[1]. Quant au couple Mander, il s'inspire d'une conférence donnée par Oscar Wilde en 1882 à Wolverhampton, intitulée « The House Beautiful ». Avec ses toitures triangulaires à pignons, ses briques ocre et ses poutrelles en bois de chêne, l'architecture rappelle celle des maisons de l'époque élisabéthaine et jacobéenne. Pour l'intérieur de la demeure, Theodore et Flora Mander adhèrent aux théories de « l'art pour l'art » prônées par Wilde. Ils choisissent des meubles anciens, des textiles Morris & Co, des carreaux de mosaïque De Morgan, des vases. Ils font apposer des vitraux de couleur aux fenêtres. Geoffrey Mander hérite du domaine familial en 1900 et entreprend plusieurs travaux de rénovation, notamment dans les jardins, redessinés par le paysagiste Thomas Mawson. Le bureau-bibliothèque contient une imposante collection d'ouvrages qui indique les goûts de la famille dans le domaine des arts, de la littérature et de la politique. Les chambres, qui avaient pour but d'accueillir de nombreux invités, portent le nom des motifs des papiers peints et figurent des citations d'œuvres poétiques admirées par Geoffrey Mander.

En 1937, Mander parvient à persuader le National Trust d'acquérir Wightwick Manor. Organisation à but non lucratif créée en 1895, le National Trust a pour mission de sauvegarder et de promouvoir le patrimoine des îles britanniques. Jusqu'aux années 1930, le National Trust s'intéresse principalement à la préservation de sites naturels, pour protéger ces derniers de l'urbanisation non régulée. Mais l'augmentation des charges et des droits de succession pour les propriétaires fonciers conduit à un changement de statut dans la législation de l'organisation : elle peut posséder terres et domaines, et finance la rénovation d'anciennes demeures. Promulgué à la fin des années trente, le Country House Scheme Act permet alors aux propriétaires de bâtiments historiques d'effectuer une dotation exonérée d'impôts au National Trust, tout en continuant d'occuper leurs demeures (comme c'est le cas du couple Mander)[2]. Contrairement à la plupart des institutions muséales où les pièces exposées n'ont qu'un rapport ténu avec le monument, les œuvres d'art qui figurent à l'intérieur des bâtiments appartenant au National Trust ont souvent un lien intime avec leur histoire et leurs habitants.

C'est la deuxième femme de Geoffrey Mander, Rosalie Glynn Grylls, qui est à l'origine de la collection préraphaélite de Wightwick Manor. Elle abandonne sa carrière politique après son mariage en 1930, pour se consacrer pleinement à son activité d'historienne et à l'écriture – elle rédige, entre autres, des biographies de Mary Shelley, de Gabriel Rossetti et d'Elizabeth

[1] Stephen Ponder, *Wightwick Manor Guidebook*, Swindon, National Trust, 2016, p3.
[2] Lydia Greeves, *Houses of the National Trust*, Londres, National Trust, 2008, pp.6-7, 338.

Barrett-Browning. Comme son mari, elle assure le rôle de conservatrice et de guide conférencière du domaine de Wightwick. Le but est de rendre la collection accessible au public. Glynn Grills joue un rôle majeur dans la réhabilitation de la peinture victorienne. À la fin des années 1940, elle acquiert une reproduction photographiée de *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.A.7.2) qui éveille son intérêt pour l'œuvre de Siddal. Elle entre en contact avec les descendants des Rossetti et se lie d'amitié avec eux, ce qui lui permet d'avoir accès aux documents d'archives de la famille. Au début des années 1960, elle est connue pour son expertise du préraphaélisme sur le marché de l'art. Comme se le rappelle le collectionneur et historien Jeremy Maas (1928 – 1997) :

> One day at Sotheby's I spotted a parcel of beautiful drawings by Lizzie Siddal, with an estimate, I believe, of about £5. To my (and his) astonishment I was outbid for them by an elderly and distinguished-looking gentleman at about £120, thus creating a world record for her work. With sinking heart I asked a porter to slip my card into the parcel. On it I had asked the purchaser to kindly get in touch with me. He, Sir Geoffrey Mander asked his wife, Lady Mander (Rosalie Glynn Grills), to seek out the unexpected underbidder to enquire his interest. Most generously they offered to let me buy six of the drawings (…) Thus it was that I met the first of the redoutable band of ladies who were to contribute so much to Pre-Raphaelite studies in the 1960s and the 70s (…) Four of them, Lady Mander, Mary Bennett, Diana Holman-Hunt and Mary Lutyens have contributed to this book[1]

Cet achat aux enchères du 15 février 1961 constitue la base de la collection de dessins de Siddal de Wightwick Manor. Celle-ci est composée de *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.A.7.2), *Sister Helen* (P.5 – fig.A.3.2), de deux esquisses de *Sir Galahad* (P.30 –fig.A.14.1 ; P.31 – fig.A.14.2), de deux ébauches de Vierge à l'enfant (P.39 – fig.A.17.2 ; P.40 – fig.A.17.3), et de trois versions de *St Cecilia* (P.28,29). Selon Jeremy Maas, Rosalie Glynn Grills fait partie des expertes du préraphaélisme, un groupe qui comprend des descendantes des peintres majeurs du mouvement, comme Diana Holman Hunt. On peut ajouter à ce réseau de collectionneuses Helen Angeli Rossetti, qui se rapproche de Rosalie Glynn Grills. C'est Helen Angeli Rossetti, la nièce d'Elizabeth Siddal, qui prête *The Haunted Wood* (P.13 – fig.A.8.1) et *St Agnes' Eve* (P.24 – fig.A.12.1) au domaine de Wightwick, qui seront rachetées entre les années 1990 et 2000. Le manoir est la deuxième institution qui rassemble le plus d'œuvres de Siddal, avec un total de dix esquisses et de deux peintures.

Enfin, c'est l'Ashmolean Museum qui constitue au vingtième siècle l'acquisition primordiale et majeure des œuvres de Siddal. Premier musée public à s'implanter sur le territoire britannique au dix-septième siècle, l'Ashmolean est relié à l'Université d'Oxford, à

[1] Maas, *Pre-Raphaelite Papers*, p.229.

laquelle l'antiquaire Elias Ashmole avait fait don de son cabinet de curiosités. L'Ashmolean Museum est connu pour sa collection d'œuvres préraphaélites, qui proviennent principalement de la donation Martha Combe (1806 – 1893), la veuve de Thomas Combe, mécène de Millais, Hunt et Collins. C'est la fortune de Martha Combe qui pousse Thomas à rassembler plusieurs œuvres d'art. Martha Combe fait don de *The Light of the World* (P.62 – fig.B.2.2) à Keble College, où elle fait construire une chapelle. Oxford est donc un point d'ancrage majeur pour la préservation et la conservation d'œuvres préraphaélites. Ancien boursier de l'Université d'Oxford puis lecteur à Balliol College, John Bryson a probablement fait l'acquisition d'un des portfolios et de dessins de Siddal lors d'une vente aux enchères. C'est son collègue de Balliol College, Kenneth Garlick (1916 – 2009), qui s'occupe de son testament en 1976. Or Garlick est également le conservateur en chef du département des peintures occidentales de l'Ashmolean Museum. Le musée compte donc les manuscrits de « True Love », « Never weep », « Ruthless hands » et de « Ope not thy lips », ainsi qu'un grand nombre de reproductions photographiques des œuvres de Siddal. *The Macbeths* (P.7 – fig.A.4), *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.A.7.1), *Pippa Passes* (P.1 – fig.A.1), *The Blessed Damozel* (P.6 – fig.A.3.4), *Sister Helen* (P.4 – fig.A.3.1), *Two Men and a Woman Punting* (P.54 – fig.A.19.1), *A Woman and a Spectre* (P.14 – fig.A.8.2), *Study for the Annunciation* (P.46 – fig.A.17.12), *Kneeling Woman* (P.56 – fig.A.20.1), trois études pour *Jephthah's Daughter* (P.37 – figs.A.16.1,2,3), et une pour *St Agnes' Eve* (P.26 –fig.A.12.4) sont également conservées au cabinet des arts graphiques.

B/ <u>Une œuvre confidentielle ?</u>

Le passage du dix-neuvième au vingtième siècle constitue un tournant charnière dans la réception du préraphaélisme en tant qu'art typiquement britannique, tant au Royaume-Uni qu'à l'étranger. Outre-Manche, des auteurs comme Ernest Chesneau (1833 – 1890) soulignent l'indépendance et la singularité des peintres qui appartiennent à ce mouvement. La méconnaissance du public francophone pour la production picturale de Siddal peut s'expliquer ainsi : « Le représentant le plus illustre du préraphaëlisme, M. Rossetti, n'a jamais rien envoyé aux expositions françaises ; il n'a même que rarement, et à de longs intervalles, exposé en Angleterre »[1]. Un peu plus loin, Chesneau mentionne l'exposition de Russell Place, à laquelle a participé Siddal : « M. Rossetti fit en 1857, à *Russel place*, une exposition particulière de dessins et de tableaux. À part cette exception, nous apprennent les biographes anglais (…) Ses

[1] Ernest Chesneau, *Les Nations rivales dans l'art*, Paris, Didier, 1868, p.39.

tableaux n'ont été montrés qu'aux 'amis de ses amis'. »[1]. Puisque la plupart de ces œuvres sont restées dans des collections particulières après la mort de Siddal, leur diffusion est passée principalement par la gravure et la photographie. En 1894, l'aquarelle de *St Agnes' Eve* (P.24 – fig.A.12.1) est reproduite dans un court livre de George S. Layard sur les illustrations préraphaélites des poèmes de Tennyson. Elle est attribuée à « Mrs Dante Gabriel Rossetti »[2]. En 1899, Percy Bates publie *The English Pre-Raphaelites*, le premier ouvrage critique sur le préraphaélisme. Comme Layard, Bates y inclut une reproduction de *Lady Clare* (P.35 – fig.A.15.2) « avec la permission de Charles Fairfax Murray », mais sans parler de Siddal dans le corps du texte. Bates analyse les œuvres de Spartali et de De Morgan plus en détail, regroupées dans un chapitre intitulé « The Rossetti Tradition »[3]. Ces historiens de l'art et critiques se sont confrontés à la difficulté de catégoriser un mouvement qui s'est étendu sur plus d'un demi-siècle. Le préraphaélisme a connu plusieurs phases au fil du temps, et ses adeptes sont passés d'un style quasi-naturaliste à la production de tableaux évoquant un passé fantasmé, avec une incursion dans le domaine des arts décoratifs.

« Préraphaélite » est devenu un terme flexible et malléable, comme le soulignent Michaela Giebelhausen et Tim Barringer dans la préface de *Writing the Pre-Raphaelites* : « to badge a group as both radical and conservative, ultra-modern and arch-reactionary ». En réalité, cela correspond aux principes d'origines de la Confrérie, dont l'influence a été perceptible tout au long du dix-neuvième siècle : « Pre-raphaelitism was a not a monolithic entity with a tightly focused agenda »[4]. De nos jours, les œuvres préraphaélites sont omniprésentes au travers de leurs reproductions, que ce soit sous un format numérique ou sous forme de produits dérivés (cartes postales, marque-pages, mugs, sacs, T-shirts, etc…) qui parsèment les étalages de boutiques de musées. Ce succès peut s'expliquer par la puissance visuelle des tableaux exposés dans les collections permanentes, ainsi que par l'échappatoire qu'ils offrent à notre monde contemporain. Le rôle de Siddal en tant que modèle a considérablement été amplifié et enjolivé : c'est le cas pour *Ophelia* (P.59 – fig.B.1.2), pour *Beata Beatrix* (P.67 – fig.B.3.4) et, dans une moindre mesure, pour *Valentine Rescuing Sylvia* (P.61 – fig.B.1.6), qu'elle est connue. De plus, les aquarelles et les dessins réalisés par Siddal sont sensibles à la lumière et aux conditions de

[1] *Ibid.*, p.72.
[2] George S. Layard, *Tennyson and His Pre-Raphaelite Illustrators: A Book about a Book*, Londres, Elliot Stock, 1894, p.6.
[3] Percy Bates, *The English Pre-Raphaelites: Their Associates and Successors*, Londres, George Bells & Sons, 1899, p.50, 115.
[4] Tim Barringer et Michaela Giebelhausen, dirs. *Writing the Pre-Raphaelites: Text, Context, Subtext*, Londres, New York, Routledge, 2009, pp.2-3.

transport. Ils ne peuvent donc être exposés sur les cimaises de collections permanentes au même titre que les tableaux cités plus haut.

Un tiers de l'œuvre siddalienne demeure dans des institutions ouvertes au public. Cinq dessins et deux aquarelles sont conservés à Londres. Quarante-deux dessins se trouvent dans des collections britanniques publiques. Cette œuvre est d'autant plus difficile à reconstituer dans son ensemble qu'une bonne partie a circulé entre les mains de collectionneurs privés et de marchands d'art, qui sont demeurés discrets sur la nature de leurs transactions. Ces derniers souhaitent souvent rester anonymes. Ce sont Eleonore Reichert et Jan Marsh qui ont commencé à cataloguer la totalité de l'œuvre siddalienne. Elles ont rencontré plusieurs difficultés : des pièces sont manquantes, les datations sont incertaines, et les titres des dessins changent au fil des décennies. La seconde moitié du vingtième siècle correspond à un moment où le préraphaélisme fait l'objet de recherches critiques et érudites. À partir des années 1980, la figure d'Elizabeth Siddal devient emblématique de l'intérêt naissant pour les créatrices affiliées à ce mouvement.

a. Accrochages permanents : le succès grandissant des préraphaélites au musée

Les institutions muséales britanniques mentionnées plus haut ont été créées comme des temples de l'art et du savoir, vouées à rassembler et à préserver des collections pour les générations futures. Certaines demeures gratuites (la Tate, l'Ashmolean Museum, le Fitzwilliam Museum…). Elles se sont données pour mission de guider le goût du public en imposant une façon de se comporter face à ces œuvres, à savoir, une forme de contemplation, voire de vénération, silencieuse. Pour Andrew McLellan, le musée, tel qu'on le conçoit au dix-neuvième siècle, naît dans un contexte bien précis. C'est un concept typiquement occidental : « art museums are a Western invention and (…) they conform essentially to the Western model in their core ideals, taxonomic principles, and administrative structure »[1]. Sous l'effet de pressions d'ordre économique, mais aussi de bouleversements politiques ou sociaux, ces musées ont dû faire face à de nombreuses remises en question lors de ces dernières années. Ce ne sont plus des institutions figées dans le temps, isolées du reste du monde. Il s'agit, au contraire, de les relier à des problématiques contemporaines.

C'est un véritable défi pour donner du sens à des œuvres du passé, lesquelles ont longtemps été interprétées comme un produit de la grande histoire ou d'un discours officiel.

[1] Andrew McLellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley, University of California Press, 2000, p.5.

Une façon de les rendre plus accessibles est de les aborder en termes de diversité et d'inclusivité, une tendance qu'on observait déjà au début des années 2000 au sein des institutions muséales anglo-saxonnes : « Art museums now are arguable more 'diverse' than they were thirty years ago: the canon includes previously overlooked cultures and populations, including women »[1]. La dernière définition de l'International Council of Museums continue de favoriser cette approche, en mettant précisément l'accent sur le rôle du public :

> Un musée est une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage des connaissances[2].

La façon dont les tableaux de chevalet figurant Elizabeth Siddal sont exposés au sein des collections permanentes atteste de sa présence discrète dans les musées et dans les institutions culturelles, et de son statut d'égérie du préraphaélisme. Ce phénomène d'invisibilisation des femmes en tant que créatrices au sein de l'espace muséal n'est pas nouveau. Le collectif de militantes « Guerrilla Girls », qui utilisent pour pseudonymes les noms de créatrices célèbres (Artemisia Gentileschi, Frida Kahlo…), cherche précisément à mettre en exergue ces pratiques. En 1989, elles ont mené une enquête au sein du Metropolitan Museum of Art pour comparer l'écrasante majorité de nus féminins présents dans les galeries d'art moderne (85 %) à la proportion infime d'œuvres attribuées à des femmes (5 %). Ces données sont retranscrites sur des affiches exhibant la *Grande odalisque* d'Ingres (P.118 – fig.C.3.16) coiffée d'un masque de gorille et accompagnée du slogan : « Do women have to be naked to get into the Met. Museum? ». En 1997, plusieurs historiennes déploraient l'inertie des institutions muséales et leur incapacité à rendre compte des avancées de la recherche :

> while each woman's life is singular, they shared the trauma of work encoded, but also erased (…) Museum practice and the exhibition (as a site of display) privilege a commodifiable, seamless version of art history – the canon (…) museums have established themselves as repositories of cultural artifacts – objects collected, preserved, and, by implication, revered. As the museum had developed, institutional hierarchies have emerged so that one culture, one style, indeed one gender, has been valued over another[3]

---

[1] *Ibid.*, p.3.
[2] Voir icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/, consulté le 3.10.2023.
[3] Sarah E. Webb, « Mark Making, Writing, Erasure », *Singular Women: Writing the Artist*, éds. Kristen Frederikson et Sarah E. Webb, Berkeley, University of California Press, 2002, pp.241-5.

Ce sont donc les tableaux pour lesquelles Siddal a posé qui continuent à incarner cette conception du canon. *Ophelia* est, sans aucun doute, la star de la Tate Britain, et sa toile la plus connue. Chaque fois qu'elle est absente des cimaises du musée (travaux de conservation, déplacement, prêt pour une exposition), les visiteurs s'en enquièrent pour demander où elle se trouve. Elle est déclinée sous toute une série de produits dérivés disponibles à la boutique de la Tate : cartes postales, affiches, sacs, foulards, portes-monnaies, montres… L'accrochage y change régulièrement : il y a quelques années, *Ophelia*, *Beata Beatrix* et les tableaux préraphaélites étaient exposés dans la galerie « Walk through British Art ». La Tate s'emploie à promouvoir l'art britannique de 1500 à nos jours, pour le rendre plus accessible auprès du public local, et pour éveiller la curiosité de visiteurs étrangers. Gratuite, la collection permanente se veut donc au service des missions d'éducation et de divertissement de l'institution. Depuis les travaux de rénovation de 2013, qui visaient à agrandir les galeries et à mettre celles-ci aux normes de sécurité, on y privilégie le confort de l'expérience muséale : les salles sont spacieuses, aérées, et de nombreux canapés invitent les visiteurs à s'asseoir.

Les collections de la Tate Britain ont été tout récemment réarrangées : selon un accrochage chronologico-thématique qui s'étend sur 600 ans. On a cherché à modifier le parcours rigoureusement chronologique, mais dépourvu de cartels explicatifs, qui avait été instauré par son ancienne directrice, Penelope Curtis. Chaque galerie recèle une ambiance particulière, avec des murs aux couleurs différentes. Le but est de resituer les œuvres dans leur contexte, mais aussi de nouer un dialogue entre les collections historiques et les plus récentes acquisitions de pièces contemporaines. De plus, la Tate a mis l'accent sur les créatrices de sa collection, en dédiant une salle entière à Annie Robinson. Les tableaux des salles historiques recouvrent les murs des galeries, de bas en haut et de gauche à droite, avec peu d'espace entre eux. Cet accrochage rappelle le « style Salon », c'est-à-dire celui pratiqué par l'Académie au Louvre, modèle qui est resté très populaire jusqu'au début du vingtième siècle.

Les toiles préraphaélites sont à présent exposées dans la salle 12, « Beauty as Protest 1845 – 1905 ». C'est là que l'on retrouve *Ophelia* de Millais, des peintures de Rossetti, mais aussi *Gretchen* (P.124 – fig.C.4.10) de Boyce[1]. Le panneau d'introduction insiste sur le contexte dans lequel évoluait les artistes du cercle préraphaélite, notamment la Révolution Industrielle. Ils sont présentés comme des rebelles qui remettent en cause les conventions et idéaux de l'époque victorienne. Ils rejettent l'art académique et se tournent vers des traditions antérieures, mais

[1] Le cartel mentionne le nom d'épouse de la créatrice, Joanna Mary Wells. La salle consacrée à Robinson est intitulée « Annie Swynnerton ».

cherchent à remettre ces sources d'inspiration au goût du jour pour porter un message politique. Cette insistance sur le contexte social de production des œuvres a été particulièrement soulignée dans la presse. Selon J.J. Charlesworth : « So, when an out-of-fashion art term like 'beauty' pops up, it has to be quickly harnessed into politics (…) as if their backward looking neo-medievalist kitsch was the last word in radicalism ». L'auteur tient pour responsables l'histoire de l'art féministe et les sciences humaines sur les pratiques muséales actuelles : « This is, after all, how the 'new art history' was promoted by radical left-wing feminist art historians in the 1970s and the 80s, and which has become established norm in art history departments »[1].

L'Ashmolean Museum, quant à lui, a privilégié une scénographie semi-immersive qui s'apparente à celle des « period rooms », visant à reconstituer un espace historique. Les toiles préraphaélites sont accrochées dans l'aile dédiée aux arts européens. Les murs des salles recouverts de papier peint vert émeraude et bleu céruléen, bordés de plinthes en boiseries, mettent bien en valeur les teintes chères aux peintres. Tableaux, blasons et le cabinet *The Prioress' Tale* de Morris & Co parsèment les murs, tandis que des sculptures se trouvent au centre de la pièce. Y figurent *A Converted British Family* (P.61 – fig.B.2.1) de Hunt avec Siddal en soignante saxonne, mais aussi *The Return of the Dove* de Millais, œuvre pour laquelle elle aurait peut-être posé en jeune fille qui embrasse la colombe. Le cadre choisi par Hunt pour *A Converted British Family* a été conservé : y sont inscrites plusieurs citations du texte biblique. La scénographie du Musée du Birmingham est relativement similaire, avec un accrochage moins chargé et des tableaux à hauteur d'œil : on peut y admirer *Valentine Rescuing Sylvia* (P.61 – fig.B.1.6) et la version de *Beata Beatrix* peinte par Brown. En fait, les rares œuvres auxquelles Siddal a contribué en tant que créatrice et visibles dans des collections permanentes (mais payantes, cette fois-ci) sont exposées dans leur cadre d'origine : il s'agit de la peinture murale de la Red House (P.58 – fig.A.21.1) et du coffret à bijoux dans la chambre des Morris à Kelmscott Manor (P.58 – fig.A.21.2).

b. Des pièces fragiles confinées aux cabinets d'arts graphiques

À l'exception des événements ponctuels tels des accrochages ou expositions temporaires, l'œuvre siddalienne reste difficilement accessible pour le grand public. Les aquarelles, dessins et manuscrits de Siddal doivent être soumis à des mesures de conservation préventive. En effet,

[1] J.J.Charlesworth, « Tate Britain's Rehang: A Zombie Social Art History », *The Art Review*, 25.05.2023, disponible en ligne : artreview.com/tate-britain-rehang-a-zombie-social-art-history/, consulté le 18.10.2023.

à partir de 1850, le papier est composé mécaniquement, avec des fibres végétales de bois, alors qu'auparavant, il était fabriqué avec de la pâte de chiffon en toile de lin qui se conservait plus aisément. En théorie, la cellulose, élément constitutif du papier, est censée être résistante, mais ses méthodes de fabrication (fibres plus courtes, additifs, absence de purification de la pulpe de bois) peuvent accentuer la fragilité du support. De plus, les matériaux employés sur celui-ci peuvent être instables, surtout lorsqu'ils adhèrent peu sur le papier – le fusain, le pastel et la craie – qui contiennent très peu de liant. À cause des acides qui la composent, l'encre peut produire des marques. Elle est susceptible de s'étaler sur des zones avoisinantes. Les pigments de couleurs peuvent perdre leur brillance : avec ses fines couches appliquées en transparence après avoir été délayée dans l'eau, l'aquarelle déteint systématiquement au fil du temps. Plus épaisses, les couches de gouache s'écaillent et forment des craquelures.

Les œuvres sur papier sont très vulnérables à l'intensité de la lumière, qui peut entraîner une réaction photochimique endommageant le support et ses matériaux. Les rayons ultraviolets et l'éclairage artificiel peuvent ainsi faire jaunir le papier. L'aquarelle et l'encre y sont particulièrement sensibles : elles s'estompent et les détails s'effacent. En outre, l'humidité, les variations de température, ainsi que des substances polluantes comme le soufre accélèrent le processus de dégradation du papier, qui se met à s'effriter et à onduler. Des moisissures peuvent apparaître sur le support, qui forment des taches brunes : c'est le cas, par exemple, de *The Blessed Damozel* (P.6 – fig.A.3.4) et de *Study for the Annunciation* (P.46 – fig.A.17.12). Ces tâches peuvent également être causées par les conditions de conservation, par exemple, lorsqu'un dessin est monté sur un cadre en carton de mauvaise qualité. Un liseré brun peut apparaître lorsqu'une réaction chimique se produit par contact entre le cadre et le papier. Enfin, la gouache peut retenir la poussière, ce qui en fait un matériau difficile à nettoyer.

Pour une protection optimale permettant de réduire les risques de détérioration, les dessins doivent faire l'objet d'un double conditionnement. Ils sont maintenus dans un environnement où la température oscille entre les 16 et les 19°C, dont l'humidité ne doit pas dépasser 60 %. Ils sont « montés », c'est-à-dire insérés dans des encadrements et des cartons passe-partout, qui ont une fenêtre de présentation ou une cale d'espacement, ce qui permet de les manipuler sans avoir à les toucher. Certains manuscrits peuvent être rangés dans des pochettes (celles en plastique permettent la consultation du document par transparence). Les œuvres sont ensuite placées dans des boîtes de protection, suffisamment espacées les unes des autres, dans des armoires à tiroirs horizontaux ou sur de larges étagères en métal.

La prise de rendez-vous pour consultation se fait souvent sur le site du musée, en remplissant ou en téléchargeant un formulaire qui justifie le déplacement et la mise à disposition

des œuvres. Chaque dessin doit y être répertorié avec son auteur, son titre et son numéro d'inventaire. Ces données se trouvent en ligne, sur la fiche numérique de l'œuvre[1]. L'accès aux cabinets d'arts graphiques est généralement plus facile pour les chercheurs, historiens de l'art, conservateurs et commissaires d'expositions. Certains musées, comme le Fitzwilliam, sont plus exigeants pour l'examen de leurs collections : il faut ainsi expliquer en détail son projet de recherche. Mais les horaires de consultation demeurent restreints : les cabinets d'arts graphiques n'ouvrent au public extérieur qu'en semaine, du mardi au vendredi (parfois seulement deux jours, comme au British Museum et au V&A), de 10h à 13h et de 14h à 16h 30, pour la plupart.

Il faut parfois prendre rendez-vous très à l'avance, comme c'est le cas pour consulter *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1) et *Lady Affixing a Pennant* (P.18 – fig.A.9.6). Elles sont conservées dans une annexe difficile d'accès et loin du bâtiment d'origine : au sud de la Tamise, dans le quartier de Southwark. À moins de solliciter un des membres du personnel par courrier électronique, il n'y a aucun moyen de savoir qu'une partie de la collection s'y trouve. Il faut compter environ deux mois pour pouvoir bénéficier d'un créneau horaire. La production picturale de Siddal semble indéniablement rattachée à la collection de la Tate, d'autant plus que le musée possède deux de ses peintures en couleurs. Des reproductions de bonne qualité figurent dans *The Pre-Raphaelite Dream*, le catalogue des tableaux et dessins préraphaélites de la Tate[2]. En 2004, la conservatrice Alice Foster recense un total de 316 créatrices, ce qui représente 11% de la collection. La section de *Tate Women Artists* dédiée à Siddal comporte une reproduction de *The Ladies Lament*, ainsi qu'une bibliographie[3].

Le cabinet d'arts graphiques de l'Ashmolean Museum contient environ 25 000 dessins et 250 000 imprimés. En 2018, la collection Siddal a été entièrement numérisée, ce qui facilite leur accès et leur diffusion. Mais la consultation sur place permet un contact rapproché et plus intime avec les œuvres, et donc une meilleure perception des détails, ainsi que de ses techniques de dessin et de représentation (couleurs, contours, jeux de textures et de clair-obscur). Le système de réservation en ligne est simple et n'est pas réservé aux seuls chercheurs, ce qui rend la production picturale et écrite siddalienne relativement aisée d'accès. Lorsqu'on manipule dessins, aquarelles et manuscrits, un chevalet en bois est mis à la disposition de l'utilisateur afin

[1] Il n'y aucune trace du portfolio photographique sur le site web du Fitzwilliam Museum, le numéro d'inventaire a donc été ajouté par la conservatrice du cabinet des arts graphiques sur le formulaire avant le rendez-vous de mai 2023.
[2] Robert Upstone, *The Pre-Raphaelite Dream: Paintings and Drawings from the Tate Collection*, Londres, Tate Publishing, 2003, pp.80-3
[3] Alice Foster, *Tate Women Artists*, Londres, Tate Publishing, 2004, pp.54-5.

qu'il puisse placer les œuvres à la verticale et les photographier. Les feuillets du portfolio photographique se manipulent dans un ordre aléatoire, selon les passages des utilisateurs et la façon dont ils ont été rangés. Quant au Fitzwilliam Museum, il possède 150 000 dessins, aquarelles et gravures allant du quinzième siècle jusqu'à l'époque contemporaine. Les consignes pour voir les œuvres sont assez similaires. Le portfolio photographique des œuvres de Siddal est plus commode à manier, dans la mesure où c'est le seul exemplaire relié qui ne comporte pas de feuillets mobiles (sachant que la reliure du Fitzwilliam n'est pas d'origine et a été constituée pour des besoins de conservation). Ce dispositif protège bien les images de la lumière.

À condition que les photographies soient effectuées sans flash, qu'elles ne soient pas utilisées dans un but lucratif et qu'elles soient légendées avec les droits d'image, il est possible de les inclure dans une publication gratuitement. Les photographies ont tout de même tendance à aplatir la composition des œuvres et à estomper les effets de profondeur. Grâce au financement du Joint Information System Committee, le musée de Birmingham a pu créer une base de données des dessins de Siddal en ligne. En revanche, de nombreuses institutions n'hésitent pas à faire payer une certaine somme pour l'utilisation de leurs reproductions, malgré la qualité relative des œuvres numérisées. Sur le site de la Tate, celle de *Lady Affixing a Pennant* (P.18 – fig.A.9.6) paraît fort terne par rapport à l'original. Pour obtenir les droits d'image, il faut remplir un formulaire avec les informations figurant sur la notice de l'œuvre. Le montant final à payer dépend de plusieurs critères : format (numérique ou papier), type de publication (ouvrage, article de périodique), nombre de tirages, taille de l'image, noir et blanc ou couleur. Ce à quoi il faut ajouter le taux de change si la transaction s'effectue dans une devise étrangère.

C'est donc au sein de ces cabinets d'arts graphiques que se pratique la recherche sur l'œuvre siddalienne. Il en résulte néanmoins des confusions et des zones d'ombres. En sus des dessins, l'Ashmolean possède les négatifs de verre qui ont servi à la constitution du portfolio, le musée possède une enveloppe du 7.11.1955 contenant neuf photographies des œuvres de Siddal – dont deux incluses dans le portfolio – et sept dessins non localisés ou peut-être vendus aux enchères. Il y a aussi l'enveloppe intitulée « Millais » avec deux reproductions des dessins de la créatrice : l'un appartient au domaine de Wightwick, l'autre a été vendu à Christie's en 2018. Une autre enveloppe adressée au « Conservateur du Département des Beaux-Arts » est datée de 1978. Celle-ci contient des réimpressions d'esquisses qui avaient déjà été photographiées. Deux d'entre elles n'ont pas de négatifs correspondants, l'une étant *Landscape with Castle*. Enfin, l'un des négatifs est endommagé avec des fissures. Le portfolio de l'Ashmolean est donc incomplet.

Par ailleurs, plusieurs titres d'œuvres ont changé sous la plume d'un spécialiste à l'autre et prêtent donc à confusion. *Three Figures in a Boat* a été renommé *Two Men in a Boat and a Woman Punting* (P.54 – fig.A.19.1), un titre qui décrit mieux ce dessin à la plume. Le croquis pour *King Arthur's Death* du musée de Princeton (P.33 – fig.A.14.5) apparaît sous le titre *The Passing of Arthur* dans les portfolios de l'Ashmolean et du Fitzwilliam. Le catalogue du lot Leyland de 1892 acheté par Bancroft mentionne une aquarelle, *The Annunciation*, mais elle est désignée sous le nom de *The Holy Family* dans d'autres sources. Sur le site du Delaware Art Museum, le titre attribué par William Michael Rossetti, *Madonna and Child with Angel*, a été restauré (P.43 – fig.A.17.9). Dans le catalogue raisonné des peintures préraphaélites du musée, cette aquarelle avait été datée entre en 1855 et 1857. Cette attribution a été justifiée par la ressemblance, au plan stylistique, entre cette œuvre et *Sir Galahad and the Holy Grail* (P.32 – fig.A.14.4), peinte aux alentours de 1855[1]. C'est donc la datation qui a représenté la difficulté majeure dans la recension de l'œuvre siddalienne. En ce qui concerne la plupart des dessins de l'Ashmolean Museum, il est estimé qu'ils ont été réalisés « probablement entre 1850 et 1862 », ce qui demeure très vague puisque cette période couvre l'intégralité de la carrière de l'artiste. Enfin la technique varie selon les auteurs et les publications, comme les peintures qui sont successivement décrites comme des aquarelles ou des gouaches.

c. Collections particulières et circulation sur le marché de l'art

Grâce aux politiques d'achats d'œuvres et à leurs contacts avec les collectionneurs, les cabinets d'arts graphiques de musées ont pu enrichir leurs fonds. La Higgins Art Gallery a ainsi acheté un croquis de *The Woeful Victory* à Jeremy Maas en 1961 (P.19 – fig.A.10.1). Le Fitzwilliam Museum a fait l'acquisition d'une étude à l'encre pour *The Nativity* (P.40 – fig.A.17.4). Celle-ci, qui appartenait à Oliver Rossetti (1911 – 1990) – petit-fils de William Michael – a ensuite été vendue à Peter Nahum, qui l'a lui-même vendue au musée en 1992. Le 15 décembre 2010, le Nationalmuseum de Stockholm achète une esquisse de *Clerk Saunders* (P.3 – fig.A.2.3) pour £7 250, lors d'une vente aux enchères chez Christie's (lot n°21). Depuis 2011, le Delaware Art Museum compte ainsi *La Belle Dame sans Merci* (P.21 – fig.A.11.1) et *Jephthah's Daughter* (P.38 – fig.A.16.5) dans sa collection, grâce à son « Aquisition Fund ». Enfin, Dennis Lanigan fait don d'une partie de sa collection de dessins de l'époque victorienne à la National Gallery of Canada, parmi laquelle figure *Design for a Capital* (P.49 – fig.A.18.1) depuis 2013. Ces données sont accessibles en ligne, sur le site des musées concernés.

[1] *The Samuel and Mary R. Bancroft, Jr. and Related Pre-Raphaelite Collections,* p.164.

Mais la provenance des aquarelles et des dessins ne figure pas toujours dans les publications relatives à Siddal (archives, base de données et ouvrages monographiques). Prenons, par exemple, l'autoportrait (P.9 – fig.A.6.1). Dans le catalogue de l'exposition de la Ruskin Gallery et dans *The Legend of Elizabeth Siddal*, la reproduction du tableau est créditée « Ian H. Taylor », mais aucune autre information n'est donnée sur son propriétaire. Dans le catalogue de l'exposition « Ruskin and His Circle » de 1964, il provient, par sa mère, de la collection d'Imogen Angeli Dennis, la petite-fille de William Michael Rossetti et de Lucy Madox Brown. Glenda Youde pense effectivement que ce sont les descendants de la famille Rossetti qui possèdent le tableau, bien qu'ils refusent de rentrer en contact avec chercheurs et institutions muséales[1].

De fait, descendants des Rossetti et collectionneurs forment le cercle très restreint des personnes ayant accès à une partie conséquente de l'œuvre siddalienne, dont un tiers appartient à des particuliers. La diffusion de cette œuvre dépend entièrement de leur autorisation à prêter ou vendre leurs pièces à des institutions publiques, à ouvrir les portes de leurs galeries, ou encore à répondre aux éventuelles demandes d'informations de la part de chercheurs. Le marchand d'art Peter Nahum a commencé sa carrière à Sotheby's Londres, au sein de laquelle il fonde le département de peinture victorienne en 1971. Il en deviendra le directeur quelques années plus tard. Nahum est également responsable de la création de catalogues illustrés des ventes hebdomadaires. En 1984, il ouvre son propre établissement, The Leicester Galleries, spécialisé dans l'art du dix-neuvième et du vingtième siècles. Il publie plusieurs ouvrages sur les préraphaélites et travaille en tant que conseiller scientifique pour des musées et des collectionneurs. Il possède deux dessins de Siddal : *At the Milliner's* (P.55 – fig.A.19.3), acquis lors d'une vente chez Sotheby's en 1991, et *The Rowing Boat* (P.55 – fig.A.19.2), acheté au mécène Sir John Witt. Outre la présence de *The Rowing Boat* dans l'exposition de la Maas Gallery en 1961, Nahum a montré cette esquisse au public à deux reprises, en 1987 et en 1989[2].

La collection de Mark Samuels Lasner regroupe quant à elle une grande quantité d'ouvrages, manuscrits, lettres et œuvres d'art britanniques de la période victorienne, en particulier des documents ayant appartenu aux membres du cercle préraphaélite. Avec Roger C. Lewis, il contribue à rééditer des poèmes de Siddal. C'est la première fois que ceux-ci sont publiés depuis les parutions de William Michael Rossetti, avec le commentaire des éditeurs sur leur provenance et des tentatives de datation. Lewis et Samuels Lasner se servent des brouillons

[1] Youde, « Beyond Ophelia », vol.1, p.208.
[2] Peter Nahum, éd., *Burne-Jones, The Pre-Raphaelites and Their Century*, Londres, Peter Nahum Ltd, 1989, p.45.

rédigés par Siddal et des copies des frères Rossetti. Le recueil est accompagné d'une quinzaine de reproductions de ses dessins et d'une chronologie. Même si sa diffusion a été limitée à cinq cents exemplaires, ce recueil représente la première publication d'envergure sur l'œuvre écrit et peint de la créatrice[1]. Samuels Lasner possède d'ailleurs l'une des versions à l'encre de *The Woeful Victory* (P.19 – fig.A.10.2) par Elizabeth Siddal, la lettre qu'elle envoie à Georgiana Burne-Jones (p.519) et des portraits d'elle par Gabriel Rossetti, Anna Mary Howitt et Barbara Leigh Smith (P.84 – fig.B.7.6 ; P.85 – fig.B.7.7,8). En 2016, il fait don de sa collection à la bibliothèque de l'Université de Delaware, pour laquelle il travaille en tant que chercheur et conservateur associé. Il continue d'œuvrer en tant que conseiller et commissaire pour des expositions d'art préraphaélite. À l'occasion des expositions « Pre-Raphaelite Sisters » et « The Rossettis », il a d'ailleurs prêté l'une des mèches de cheveux de Siddal qu'il avait en sa possession (P.92 – fig.B.9.3).

Un certain nombre d'aquarelles et de dessins de la main de Siddal sont passés par la Maas Gallery. Maas travaille comme commissaire-priseur pour la maison de vente Bonhams, dont il fonde le département des aquarelles et des dessins. En 1960, il fait construire sa propre galerie dans le quartier de Mayfair, à proximité de la Royal Academy et de Sotheby's. La galerie est réputée pour sa collection de peinture victorienne et d'illustrations. Selon Maas, c'est l'ouvrage de William Gaunt, *The Pre-Raphaelite Tragedy*, qui l'a poussé à éprouver de l'intérêt pour ces artistes[2]. Il acquiert des dessins de Siddal dans les années soixante : *The Lady of Shalott* (P.8 – fig.A.5.1) – sans aucun doute l'œuvre d'une collection privée la plus prêtée à des institutions muséales – *Study of an Angel* (P.53 – fig.A.18.9, revendu ensuite à un autre collectionneur particulier), *Angels with Interlocking Wings* (P.59 – fig.A.18.1) et *The Rowing Boat* (P.55 – fig.A.19.2). Au début des années quatre-vingts, Rupert Maas, qui venait d'obtenir son diplôme de licence en histoire de l'art, a rejoint la galerie familiale. Il en assure la direction à la suite du décès de son père. Il a acheté *Madonna and Child* (P.45 – fig.A.17.11, vente du 29 septembre 2010, lot n°106) et *La Belle Dame sans Merci* (P.22 – fig.A.11.3, vente du 24 novembre 2015, lot n°2) à Bonhams, même si lui et le personnel de la maison de vente demeurent très évasifs sur la nature de cette transaction lorsqu'on les contacte à ce sujet[3]. Chez Christie's par exemple,

[1] Samuels Lasner et Lewis, *Poems and Drawings of Elizabeth Siddal*, 1978.
[2] Maas, *Pre-Raphaelite Papers*, p.226.
[3] Dans mes échanges par courrier électronique avec Bonhams, en 2020 le personnel a refusé de me communiquer l'identité de l'acheteur. Ce n'est qu'après avoir retrouvé une reproduction de *Madonna and Child* sur le site de la Maas Gallery et après avoir contacté Rupert Maas que j'ai eu la confirmation du propriétaire de l'aquarelle, même si Maas était très réticent à évoquer la vente aux enchères. La fiche de l'œuvre n'est à présent plus visible

l'identité du propriétaire d'une œuvre ne peut être révélée que cinquante ans après la date de la vente.

Aujourd'hui encore, la production picturale et graphique des préraphaélites domine le marché de l'art de la peinture victorienne. La plupart des ventes récentes et documentées de l'œuvre siddalienne a été réalisée entre 2010 et 2018. Les prix sont fluctuants, variant d'une œuvre à l'autre. Une esquisse au crayon comme *Study of a Man and a Woman Seated on the Ground* a été estimée entre £1 000 et £1 500. Mais l'estimation de *Flying Angels* (P.52 – fig.A.18.6) oscille entre £2 000 et £3 000, en raison de ses plus grandes dimensions. Un dessin à l'encre comme *Last Farewell Before the Crucifixion* (anciennement *Descent from the Cross*, P.47 – fig.A.17.14) a été estimé entre £3 000 et £5 000. Une œuvre graphique avec de la peinture est plus valorisée sur le marché de l'art : c'est ainsi que *Madonna and Child* (P.45 – fig.A.17.11) a été achetée pour £6 000. Ces sommes sont inférieures à celles attribués à des dessins exécutés par Rossetti, même si les dimensions et la technique sont similaires. Cela reflète bien les idées reçues auxquelles les artistes femmes sont sujettes, notamment parce qu'elles ont pratiqué des media encore jugés mineurs : le petit format, le dessin et les techniques de représentation sur papier, qui ont moins de valeur qu'une huile sur toile de taille conséquente[1]. Mais il arrive que la vente de certaines œuvres dépasse parfois de très loin les estimations, ce qui a fait grimper la cote de Siddal dans les dernières années. Ainsi la version à l'encre de *St Agnes' Eve* (P.19 – fig.A.12.3) a-t-elle dépassé un record : elle a été achetée pour £16 250 le 17 juin 2014.

C/ <u>Sortir des réserves, exposer et intégrer : historiographie des expositions sur Elizabeth Siddal (1892 – 2013)</u>

C'est par le biais d'expositions posthumes que l'on commence à faire connaissance avec l'œuvre siddalienne. Les premières manifestations connues, et répertoriées par William Fredeman dans *Pre-Raphaelitism: A Bibliographical Study*, se tiennent aux États-Unis[2]. Visiblement, Samuel Bancroft a à cœur de montrer sa collection et l'aquarelle qu'il possède de Siddal, *Madonna and Child* (P.43 – fig.A.17.9), et de la faire partir en tournée dans d'autres

sur le site de la galerie, car elle appartient à un certain David Smith, dont je n'ai pu retrouver l'identité. Ce climat de confidentialité est prédominant au sein du marché de l'art.

[1] Sans surprise, les femmes ayant œuvré avant la fin du vingtième siècle les plus cotées sont aussi les plus célèbres : Frida Kahlo, Berthe Morisot, Camille Claudel, Elisabeth Vigée-Lebrun, pour n'en citer que quelques-unes…

[2] William Fredeman, *Pre-Raphaelitism: A Bibliographical Study*, Cambridge, Harvard University Press, 1965, pp.71-8.

villes américaines. En cette première moitié de vingtième siècle, ce sont surtout les pièces en couleurs qui sont montrées au public : *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1), *Lady Affixing a Pennant* (P.18 – fig.A.9.6), *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1), *The Haunted Wood* (P.13 – fig.A.8.1), *St Agnes' Eve* (P.24 – fig.A.12.1). Siddal est exposée au sein de grands centres urbains comme Londres, bien sûr, mais aussi Cambridge. Ces événements attestent du lien entre l'art préraphaélite et les villes industrielles du nord de l'Angleterre : Manchester, Birmingham et Leicester. Bien que temporaires, ces expositions sont décisives, dans la mesure où les visiteurs ont la chance d'être en contact direct avec les œuvres.

À ce jour, l'œuvre siddalienne n'a jamais été montrée en France. Les dernières expositions qui ont eu lieu à Paris, de 2011 à 2013, mettaient en valeur la deuxième et la troisième vague du préraphaélisme, au travers de portraits de femmes fatales à la chevelure rousse. C'est notamment le cas avec les huit tableaux en dépôt au Petit Palais de 2021 à 2026, où l'on peut voir *A Christmas Carol* de Rossetti, *Il Dolce Farniente* de Hunt (représentant Annie Miller) et *Lamia* de Waterhouse. Le cartel à l'entrée de la salle revient certes sur les débuts de la Confrérie, mais explique surtout comment les préraphaélites se tournent vers la quête du « beau idéal » et de « l'art pour l'art », en s'inspirant de l'Antiquité et du Moyen-Âge. Lors de toutes ces manifestations, on remarque l'emploi récurent de termes tels que la sensualité et la volupté, ainsi que sur la figure d'Oscar Wilde, mieux connue du public francophone, d'autant plus qu'il a vécu, est décédé et est enterré à Paris. Quant à la récente rétrospective sur Julia Margaret Cameron au Musée du Jeu de Paume – la première depuis quarante ans – elle a été intitulée « capturer la beauté » et cherchait à montrer les techniques innovantes de la photographe[1].

Le but de cette sous-partie n'est pas de proposer une analyse chronologique et détaillée de toutes les expositions où l'œuvre de Siddal a figuré depuis la fin du dix-neuvième siècle, mais plutôt de proposer une typologie de ces événements regroupés de manière thématique, afin de comprendre leurs modalités et dans quelles conditions cette œuvre est présentée au public. L'œuvre siddalienne se fait toujours plus « discrète » que celle de ses confrères préraphaélites, et les informations sur cette dernière remontant à plusieurs décennies sont difficiles d'accès. L'historique des expositions a donc été retracé dans un document annexe. Compte tenu de la complexité de l'exercice, il ne demande qu'à être actualisé. Cette liste s'en tient aux événements qui mettent en valeur Siddal en tant que peintre-poëte, et non pas seulement en tant que modèle, même si plusieurs de ces expositions montrent aussi des dessins pour lesquels la créatrice a

[1] Exposition du 10.10.2023 au 28.1.2024.

posé. Ce document se veut le plus exhaustif possible, mais il n'a pas toujours été possible de tracer quels dessins ont été exposés. Afin de savoir quelle version d'un sujet a été prêté, soit sa technique (aquarelle, esquisse), soit sa provenance a été identifiée. En outre, il sera question de s'interroger sur l'insertion de l'œuvre siddalienne dans une exposition collective, et selon quel prisme (thématique, sociologique, technique…).

a. La seule créatrice du préraphaélisme ?

À l'origine, la Confrérie est une association strictement masculine. Nombreuses ont été les expositions dédiées au préraphaélisme qui ont passé sous silence la contribution des femmes à ce mouvement. Dès lors, de par son degré de proximité avec Rossetti et grâce aux liens qu'elle tisse avec les autres artistes – Hunt, Brown, Burne-Jones, Morris – Siddal demeure l'exception féminine du groupe, comme à l'exposition du musée de Birmingham qui comportait plusieurs prêts de la famille Rossetti, de John Bryson, de la Tate et du Fitzwilliam Museum. C'est le cas également lors de l'exposition centenaire de la Whitechapel Gallery de 1948, dont certaines salles avaient été décorées par Morris & Co et par des tableaux préraphaélites dès sa construction.

Malgré les huit pièces de sa main, Siddal n'est présentée qu'en qualité d'épouse de Rossetti à l'exposition de la Tate montée en 1923. Le catalogue du Arts Council de 1953 souligne une fois de plus l'influence de Rossetti sur la pratique de Siddal, exhibée comme une artiste imitatrice mais maudite, en proie à des pensées suicidaires : « Her paintings (…) owing much to her husband's style, possess a fantastic quality (…) Her verse expresses with pathetic simplicity a pre-occupation with death and the febrile imaginings of an overwrought mind »[1]. Dès lors, un champ lexical emphatique, voire racoleur, est fréquemment employé dans les notices relatives aux œuvres exécutées par la créatrice. Celles-ci s'en tiennent à la biographie, pour s'achever sur l'overdose de laudanum. Lors de la première grande rétrospective consacrée à Rossetti en 1971, cette prévalence du maître sur la production picturale de sa compagne est évidente. L'exposition présente un grand nombre de dessins représentant Siddal. Quant au cartel de *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1), il met l'accent sur le talent de l'artiste, forcément dû à l'ascendant de son amant. Deux ans plus tard, *The Quest for the Holy Grail* (P.32 – fig.A.14.4) est présentée à Birmingham. Une fois de plus, l'œuvre siddalienne est montrée dans le cadre

[1] John Commander, *Pre-Raphaelite Drawings and Watercolours*, Londres, The Arts Council, 1953, p.23.

d'une autre rétrospective Rossetti. D'ailleurs, il se trouve que le « maître » aurait également contribué à réaliser cette aquarelle.

Siddal est progressivement intégrée à un réseau de sociabilité gravitant autour de Rossetti, ce qui lui permet de développer sa pratique artistique. Ses œuvres sont apparues dans la section « Relation with Living Artists » de l'exposition « Ruskin and His Circle ». Cependant, deux des esquisses de la créatrice qui y avait été présentées (*The Maries at the Sepulchre*, P.48 – fig.A.17.15 et *Descent from the Cross*, P.47 – fig.A.17.14) font l'objet de commentaires sur William Michael Rossetti : il aurait pris des leçons de dessin avec Ruskin[1]. « The New Path : Ruskin, American and the Pre-Raphaelites » proposait une étude plus pertinente, en axant le propos sur la réception de l'œuvre siddalienne en Angleterre, puis aux États-Unis, de 1857 à 1858. Le chapitre rédigé par Susan P. Casteras a constitué un apport décisif à la recherche. Casteras examine l'évolution de la critique, de plus en plus négative, à l'encontre de *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1) au fil des différentes manifestations de l'exposition préraphaélite sur le territoire nord-américain[2]. L'aquarelle a donc été présentée au public de « The New Path » en 1985, puis reproduite en noir et blanc dans le catalogue[3].

Publié à l'occasion du centenaire de la mort du critique et écrivain, le catalogue de l'exposition « Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites » de 2000 à la Tate présentait des œuvres de Siddal que Ruskin avait en sa possession : la version aquarellée de *Clerk Saunders* et *The Quest for the Holy Grail* (P.32 – fig.A.14.4). L'analyse de *The Quest of the Holy Grail* est replacée dans le contexte de la publication Moxon des poèmes de Tennyson. Y est souligné l'importance du rôle de Siddal : « Siddal's work caused Tennyson to suggest that she should contribute to the illustrated edition of his poems »[4]. En outre, le catalogue retranscrit la correspondance entre la créatrice et son mécène. Robert Hewison évoque les difficultés que Ruskin, oscillant entre professionnalisme et lien de proximité, avait à entretenir des relations avec les artistes qu'il soutenait. Selon l'auteur, le statut de génie attribué à Siddal par Ruskin est motivé par un certain talent, mais également par un type de personnalité[5]. Pourtant, Hewison affirme que Ruskin appréciait peu le style pratiqué par la créatrice :

---

[1] Kenneth Clark, éd. *Ruskin and His Circle*, Londres, Arts Counctil, 1964, p.60
[2] Susan P. Casteras, « The 1857 – 1858 Exhibition of English Art in America and Critical Responses to Pre-Raphaelitism », *The New Path: Ruskin, America and the Pre-Raphaelites*, dirs. Linda S. Ferber et William H. Gerdts, Brooklyn Museum, Schocken Books, 1985, pp.109-30.
[3] *Ibid*., p.124.
[4] Robert Hewison, « Patron and Collector », *Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites*, éds. Robert Hewison, Ian Warrell et Stephen Wildman, Londres, Tate Publishing, 2000, p.116.
[5] *Ibid.*, p.133.

> Siddal's stilted, angular style seems unlikely to appeal to Ruskin, and he never praised her in print. He may have appreciated it in the context of Rossetti's own drawings, though here too he had reservations. It was the opportunity to help someone who appealed to Ruskin, though he discovered both Siddal and Rossetti difficult to deal with[1].

« William Morris and the Middle-Ages » célébrait les 150 ans de la date de naissance du designer et écrivain, dont la création foisonnante était abordée sous l'angle du regain d'intérêt manifesté par les artistes préraphaélites pour l'artisanat médiéval. La notice de l'aquarelle *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1) décrit la source d'inspiration du sujet traité par Siddal et revient sur les étapes de production de l'œuvre. Les autrices s'écartent de la biographie de la peintre-poëte, pour expliquer que sa pratique correspond aux mentalités de l'époque : « This watercolour is not, however, to be explained in terms of the personality or the biography of the artist. This work belongs to a specific cultural moment (…) The border ballads summoned a distant, vaguely medieval, aristocratic past of supernatural appearances »[2]. Elles affirment qu'en fait, l'absence de l'apparente maîtrise technique de Siddal relève en fait d'un procédé conscient pour reproduire les figures anguleuses des manuscrits enluminés. En ce qui concerne *Lady Affixing a Pennant* (P.18 – fig.A.9.6), Siddal dépeint une scène différente de ses amis artistes, qui ne se déroule pas pendant le tournoi. Elle s'éloigne ainsi d'un sujet strictement narratif pour se concentrer sur un moment de complicité entre les personnages. Le même type de sujet représentant un couple dans différentes attitudes se décline sur le coffret à bijoux de Jane Morris (P.58 – fig.A.21.2).

La même année, en 1984, « The Pre-Raphaelites » constituait la première exposition d'une telle envergure montée par une institution culturelle publique à but non lucratif. Elle avait pour but d'insister sur le caractère collectif du mouvement préraphaélite, et se démarquait ainsi du grand nombre de rétrospectives monographiques qui avaient eu lieu les années précédentes : Brown et Hunt à la Walker Art Gallery (1964 et 1969), Millais et Rossetti à la Royal Academy (1967 et 1973), puis Burne-Jones au Southbank Centre (1975). L'exposition comprenait 250 tableaux, dessins et sculptures, et n'incluait pas d'objets d'art décoratif. L'approche était chronologique, avec six sections différentes de 1848 jusqu'à 1860, complétées par une dernière consacrée aux travaux sur papier, là où les trois œuvres de Siddal étaient montrées. Les deux phases du préraphaélisme – naturalisme versus symbolisme – étaient mises en exergue. Non

[1] *Ibid*. Cette affirmation est à nuancer, voir les lettres de Ruskin à Rossetti dans *Works*, vol.36 : « *Sister Helen* is *glorious*, and I keep the witch drawing », p.236 ; « I shall rejoice in Ida's success with her picture », p.262.
[2] Banham et Harris, *William Morris and the Middle Ages*, p.102.

seulement Siddal y apparaissait comme la modèle emblématique de la Confrérie, avec des tableaux comme *Twelfth Night* (P.60 – fig.B.1.3), *Ophelia* (P.59 – fig.B.1.2) et *Valentine Rescuing Sylvia* (P.61 – fig.B.1.6), mais aussi comme la seule créatrice. Siddal y était donc considérée comme partie intégrante du canon préraphaélite, validé par l'histoire de l'art et une institution officielle. Les notices qui lui étaient consacrées avaient été conçues par Deborah Cherry, selon une perspective influencée par les études de genre. La conservatrice analysait la représentation de la féminité et les rapports sociaux mis en scène dans ses aquarelles. Elle soulignait notamment le jeu de polarités dans la composition de *Lady Clare* (P.36 – fig.A.15.3), qui reposait sur des oppositions telles que la dame et sa servante, la mère et la fille, la jeunesse et la vieillesse[1]. Toutefois, la rédaction du cartel de *The Quest for the Holy Grail* (P.32 – fig.A.14.4) incombait à Alastair Grieve, qui s'était chargé de la partie sur Rossetti[2].

« The Pre-Raphaelites » était-elle, comme l'affirment Tim Barringer et Michaela Giebelhausen, une exposition « blockbuster »[3] ? Ce terme, emprunté au vocabulaire militaire, fait son apparition dans les années 1950 pour désigner le succès commercial et critique d'une pièce de théâtre ou d'un film à gros budget, avec une intrigue et des effets spéciaux spectaculaires. Selon Emma Barker, lorsque l'expression est appliquée à une exposition, il s'agit d'un événement mobilisant au moins 250 000 visiteurs, attirant une large couverture médiatique et qui donne lieu à sur toute une série de produits dérivés[4]. Avec ses 100 000 visiteurs, « The Pre-Raphaelites » ne peut donc véritablement prétendre au titre de blockbuster. Mais, face au succès critique de l'exposition, les horaires ont été étendus et la Tate a inauguré le système des nocturnes du mardi soir.

Dans un article initialement prévu pour la publication relative à l'exposition, mais refusé par le service d'édition de la Tate, Deborah Cherry et Griselda Pollock expliquaient que l'exposition de 1984 avait marqué un tournant dans la réception du préraphaélisme. Ce courant artistique était devenu un produit de marque pour les classes moyennes supérieures : « the new romanticism (…) fostered the taste for things Victorian was a trend largely among the professional middle classes whose cultural practices involved the purchase of Laura Ashley

[1] Deborah Cherry, *The Pre-Raphaelites*, dir. Leslie Parris, Londres, Tate Publishing, 1984, p.283.
[2] Alastair Grieve, *The Pre-Raphaelites*, p.278.
[3] Tim Barringer et Michaela Giebelhausen, « Pre-Raphaelite Mythologies », *Writing the Pre-Raphaelites*, p.7.
[4] Emma Barker, « Exhibiting the Canon: The Blockbuster Exhibition », *Contemporary Cultures of Display*, Londres, New York, Yale University Press, 1999, p.127.

clothes, Morris wallpaper and stripped pine »[1]. De plus, l'exposition avait été sponsorisée par plusieurs entreprises multinationales, comme Pearson, « exemplifying the practice of legitimate corporate capital by cultural patronage »[2]. Le vernissage fut inauguré, entre autres, par Margaret Thatcher, à une époque de réappropriation de valeurs de l'époque victorienne par un gouvernement néolibéral. Cherry déplorait d'ailleurs le manque de spécialistes dans le comité scientifique d'honneur : « Two of the group had professional credentials. Bell, who had been Slade Professor at Oxford (…) Following his studies on Ruskin (…) John Gere, a curator at the British Museum (…) wrote the introductions for the Whitechapel show, *The Pre-Raphaelites* (…) and the Rossetti exhibition »[3]. Elle critiquait la prévalence d'acteurs ayant un accès privilégié aux documents d'archives du préraphaélisme, grâce à leur ascendance familiale, comme, par exemple, Diana Holman Hunt et Virginia Surtees : « the group had priviledged access to extensive private holdings of documents (…) Together with the well-connected owners of pictures, they formed a network of sociability through which admission to private houses and private collections was granted. »[4].

b. L'accès à la reconnaissance

Il a fallu attendre 1991, soit plus d'un siècle après la mort de Siddal, pour qu'une rétrospective monographique lui soit consacrée. Elle fut organisée par Jan Marsh et Janet Barnes à la Ruskin Gallery de Sheffield, lieu d'origine de la famille de la créatrice, là où Siddal s'était formée à l'école d'arts appliqués. L'exposition s'est déplacée au nord (Birmingham) et au sud (Oxford) de l'Angleterre, elle a donc offert une visibilité de l'œuvre siddalienne en dehors de la capitale du Royaume-Uni. L'intention de Jan Marsh était de reprendre et de mettre en pratique le travail de recherches de *Legend of Elizabeth Siddal*. La créatrice était présentée comme une styliste, et non une modèle, lorsqu'elle était entrée en contact avec le cercle préraphaélite : « A recently discovered obituary in the *Sheffield Telegraph* (…) says that Lizzie was first introduced to the Deverell family as a dressmaker, and that she subsequently showed her own drawings and sketches to Mr Deverell senior, who was principal of the Government

[1] Griselda Pollock et Deborah Cherry, « Patriarchal Power and the Pre-Raphaelites », *Art History*, 1984, 7.4, p.481.
[2] *Ibid*.
[3] Deborah Cherry, « In a word: Pre-Raphaelite, Pre-Raphaelites, Pre-Raphaelitism », *Writing the Pre-Raphaelites*, pp.37-8.
[4] *Ibid.*, p.38. Diana Holman Hunt est la petite-fille de William Holman Hunt et Virginia Surtees est l'arrière-petite-fille de la modèle Ruth Herbert.

School of Design »[1]. La rétrospective était organisée de manière thématique, avec d'autres sections concernant les débuts de Siddal en tant qu'artiste-peintre, les aquarelles et les dessins de maturité, la poésie, et le lien entre Siddal et Sheffield.

Un total de 58 œuvres de différents media étaient exposées : non seulement aquarelles, dessins, manuscrits, mais aussi le coffret à bijoux de Jane Morris et l'exemplaire de *Minstrelsy of the Scottish Border* qui appartenait à Siddal. Le catalogue était conçu comme le plus exhaustif possible et regroupait les œuvres selon le sujet traité. Mais les conservatrices Janet Barnes et Jan Marsh avaient pris soin d'avertir le lecteur de la présence de reproductions faute d'originaux : « The list of exhibits include both original works of art and photographs of existing works when originals were not available for inclusion (…) Other works known, but unlocated or unavailable for loan are also mentioned, in an attempt to provide a complete list of EES works »[2].

Cette rétrospective est donc la première à révéler les portfolios photographiques au public. L'exemplaire du Fitzwilliam y avait été exposé. Marsh a utilisé les clichés de l'Ashmolean Museum pour : *Sister Helen* (P.5 – fig.A.3.3), *Madonna and Child with Angel* (P.42 – fig.A.17.8), *The Maries at the Sepulchre* (P.58 – fig.A.17.15), *Study for St Cecilia* (P.28 – fig.A.13.2), *The Maid of Lochroyan* (P.17 – fig.A.8.3,4), *Angel with Interlocking Wings* (P.49 – fig.A.18.1), *The Rowing Boat* (P.55 – fig.A.19.2), *Sketch for Unidentified Subject*, *Grieving Woman and Other Figures* (P.56 – fig.A.20.2), *Study for Sir Galahad* (P.30 – fig.A.14.1), *Sir Galahad and the Holy Grail* (P.32 – fig.A.14.4), *Figure Study of Mother and Child* (P.57 – fig.A.20.3), *Head of a Girl* (P.9 – fig.A.6.2), *Figure Study of Seated Woman and Child* (P.10 – fig.A.6.3) et *Figure Study of Woman in Armchair* (P.10 – fig.A.6.4). Le catalogue fait mention d'œuvres perdues ou que les propriétaires refusaient de prêter. Certaines étant présentées sous forme de reproductions : *We are Seven*, *Pippa Passes* (P.1 – fig.A.1), *Study for the Annunciation* (P.46 – fig.A.17.12), *Deposition from the Cross* (P.47 – fig.A.17.14), *St Agnes' Eve* (P.24 – fig.A.13.1), *The Haunted Wood* (P.13 – fig.A.8.1), *Landscape with Lying Figure* et *Landscape with Castle*. Le catalogue a également permis la réédition des quatorze poèmes connus à l'époque.

Mais l'exposition suscita des réactions partagées dans la presse. Pour la conservatrice de la Dulwich Picture Gallery, Nicola Kalinsky, l'entreprise était discutable car elle manquait de perspective et de recul : « more general publications (for example *Women Artists and the Pre-*

[1] Marsh, « Biographical Background », *Elizabeth Siddal: Pre-Raphaelite Artist*, p.11.
[2] *Ibid.*, p.42.

Raphaelite Movement, with Pamela Gerrish Nunn [1989]) fit within the genre of the recovery of women's art ». L'exposition échouait ainsi à rendre compte des différentes identités diverses de la créatrice : « this monographical presentation of Siddal is necessarily fissured with contradictions rooted in the complexity of Siddal as 'woman artist' ». Les efforts de réinterprétation de la biographie siddalienne ne paraissaient pas suffisamment convaincants, car l'histoire de la créatrice n'en demeurait pas moins enracinée dans le préraphaélisme : « references to the social and sexual morass (generalised rather than specific) from which the Siddal problem emerges are ultimately less convincing than a chivalric indignation at Siddal's individual fate at being overshadowed in the story of Pre-Raphaelitism » [1].

Ce type d'exposition était en lui-même source de difficultés. La rétrospective était axée sur la trajectoire et l'individualité d'une peintre et poète au talent prometteur, dont la carrière avait été interrompue abruptement par une mort précoce. L'enjeu était de réaffirmer la légitimité de Siddal en tant qu'artiste : « to champion her 'career as Pre-Raphaelite artist in her own right', rescuing her 'from a century of misrepresentation as silent model and muse' »[2]. Kalinsky déplorait le fait que l'œuvre siddalienne eût été dépouillée de son environnement artistique : elle indiquait que *Pippa Passes* (P.1 – fig.A.1) partageait de nombreuses caractéristiques stylistiques avec *Found!* (P.106 – fig.B.2.7) de Rossetti, *The Awakening Conscience* (P.106 – fig.B.2.8) de Hunt ou *Margaret at the Fountain* de Howitt. La conservatrice saluait toutefois le travail de recherche mené aux archives de la bibliothèque de Sheffield, qui faisait le lien avec l'exposition, en dépit de l'absence d'œuvres témoignant de cette période : « If Siddal, the aspirant artist of her Sheffield obituarist, is to be found anywhere, it is here, attending classes at the municipal School of Art. But this period was brief »[3]. Le mystère qui entourait encore l'œuvre siddalienne incitait la critique à déclarer : « We cannot look with really innocent eyes at Siddal's art. Even if we could, it would be a far less interesting exercise than trying to gauge the relationships within Siddal herself as model / muse / artist »[4].

c. Les expositions 100 % femmes

C'est à partir des années 1970 que l'œuvre siddalienne est analysée au prisme des études de genre. Ce cadre apporte ainsi de nouvelles grilles de lecture à ses peintures et à ces dessins,

[1] Nicola Kalinsky, « Elizabeth Siddal. Sheffield, Ruskin Gallery », *The Burlington Magazine*, 1991, 133.1057, p.279.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid.*, p.280.
[4] *Ibid.*, p.279.

replacés dans le contexte, plus global, d'une histoire des femmes, toutes périodes et nationalités confondues. En 1971, lors d'une conférence sur Le Caravage au Museum of Cleveland, plusieurs intervenantes s'interrogeaient sur les raisons pour lesquelles les femmes bénéficiaient de moins de temps d'exposition et de place dans les musées. L'idée d'une rétrospective consacrée à Artemisia Gentileschi se dessinait, mais elle a été élargie à plusieurs autres créatrices de différentes époques. C'est ainsi que le projet de « Women Artists 1500 – 1950 » est né. Ses organisatrices, Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris, ont fait preuve de transparence. Elles se sont confrontées à de nombreuses difficultés pour réunir les prêts qu'elles souhaitaient obtenir : soit les propriétaires des œuvres refusaient de s'en séparer, soit ils craignaient les risques liés aux conditions de transport. C'était notamment le cas pour les tableaux aux dimensions imposantes. Ces contraintes ont poussé les conservatrices à constamment remanier le contenu de l'exposition, qui a abouti à une sélection différente de l'idée de départ. Elles s'en sont tenues à la peinture et ont décidé d'adopter une approche à la fois chronologique et théorique.

Aux côtés de grands noms comme Artemisia Gentileschi, Angelica Kauffman ou Rosa Bonheur, Elizabeth Siddal comptait parmi les artistes représentées les moins connues. Elle figurait dans le chapitre sur les artistes après la Révolution Française, à une époque où les femmes investissent de plus en plus la sphère artistique. Nochlin et Sutherland Harris examinaient la situation des créatrices de l'époque victorienne, en montrant que des facteurs d'ordre sociologique et local les ont contraintes dans l'exercice de leur profession : « il est certain que des situations historiques données ont pu amener les femmes à pratiquer un genre plutôt qu'un autre »[1]. En effet, une grande majorité de créatrices se tourne vers la peinture florale. Une analyse particulière était donc accordée à *Nameless and Friendless* d'Osborn (P.122 – fig.C.4.7), qui mettait à jour les rapports de pouvoir entre les sexes au sein de la sphère artistique.

Rédigée par Susan P. Casteras, la notice de *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1) – reproduite en noir et blanc – faisait mention de l'étendue de la production de Siddal : une trentaine de dessins et esquisses, une douzaine d'aquarelles et un portrait. Selon Casteras, sa dernière œuvre avait été exécutée en 1856 (*The Ladies Lament*, P.15 – fig.A.9.1). Casteras se concentrait sur le style employé et l'atmosphère des scènes créées par Siddal. Elle expliquait que l'amour désespéré, la souffrance et la mort étaient des thèmes présents dans les poèmes tels que « Love and Hate » (« Ope not thy lips », p.511), « Worn Out » (« Thy strong arms », p.513), « The

[1] Nochlin et Sutherland Harris, p.63.

Passing of Love » (« O god », p.505) et « Gone » (« To touch the glove », p.513). Enfin, Casteras prodiguait des informations sur la provenance de quelques dessins et aquarelles, pour terminer avec l'historique des expositions posthumes de *Clerk Saunders*.

L'exposition collective de 1982 au Nottingham Castle Museum adopta une perspective similaire. La préface nous mettait toutefois en garde, car les expositions réservées aux femmes n'étaient pas considérées comme légitimes à l'époque victorienne : « some did not wish to be represented within the context of an exclusive exhibition of women artists »[1]. C'est Pamela Gerrish Nunn qui s'était chargée de la partie sur le dix-neuvième siècle et sur Siddal. Elle mettait l'accent sur l'identité professionnelle respectable revendiquée par ces créatrices de la période et sur les préjugés dont elles furent l'objet : « either they must 'feminine' and accept the amateur category, showing small and modest work such as still-life and portraiture, or they must try to be like men and play on masculine rules »[2]. En s'attardant moins sur les détails de la biographie de la créatrice, comme cela l'avait été fait dans « Women Artists 1550 – 1950 », la notice de *Clerk Saunders* soulignait le fait que Siddal n'était pas reconnue en dehors du cercle préraphaélite, malgré sa participation à l'exposition de Russell Place.

Dans les années 1990, les expositions dont fait partie Siddal se sont resserrées sur la période moderne. « Echo! Works by Women Artists 1850 – 1940 » proposait une sélection d'œuvres de la collection de la Tate, dont une majorité réalisée à l'époque victorienne et édouardienne. Dans le catalogue, les artistes étaient classées par ordre alphabétique. La section sur Siddal réhabilitait sa date de naissance correcte. C'est *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1) qui était montrée au public : la notice insiste sur l'historique de son acquisition par le musée[3]. Siddal était ainsi replacée dans le contexte des études victoriennes (de 1840 à 1900), lors de l'exposition « Painting Women: Victorian Women Artists » à la Rochdale Art Gallery, dont le commissariat avait été assuré par Deborah Cherry. Comme l'indique le titre, il s'agissait de femmes productrices d'art mais qui représentaient également des femmes dans leurs œuvres. Dans la publication concernant l'exposition, parue quelques années plus tard, Cherry reconnaît l'hétérogénéité des œuvres qui avait été présentées au public, ainsi que la difficulté de créer une catégorie à part, de « production féminine » : « this is a heterogeneous collection of diverse works which vary in scale, medium, technique, conception, purpose. What are the differences,

[1] Jennifer Fletcher, éd., *The Women's Art Show 1550 – 1970*, Nottingham, Nottingham Castle Museum, 1982, p.5.
[2] Gerrish Nunn, *The Women's Art Show*, p.23-4.
[3] Maud Sulter, *Echo! Works by Women Artists 1850 – 1940*, Liverpool, Tate Publishing, 1991, p.42.

then, of women's works? And how have they been differently perceived, treated and located in the institutions of culture and the histories of art? »[1]. Cherry montre que cette volonté d'exposer des œuvres en non mixité fait partie d'un projet égalitaire, pour accroître la visibilité des artistes appartenant à une catégorie minoritaire. Or la plupart des musées britanniques étaient réticents à adopter cette approche novatrice :

> At the same time a policy of 'equality and quality' was developed at Rochdale Art Gallery to showcase Black artists and to foreground women artists, past and present. These concerns, initiated by Jill Morgan and more recently developed by Lubaina Himid and by Maud Sulter, have stood in contrast to the lack of such commitment in other British galleries where, 'against the grain' as it were, historical shows of women artists have occasionally been organized. (…) Gallery-based initiatives, at least in Britain, have often been fugitive, documented by little more than a photocopied handlist or a slender catalogue. Substantial cataloguing of the wealth of visual material by women artists in provincial galleries has not been a priority.[2]

Si l'exposition « A Struggle for Fame » de 1994 au Yale Center for British Art se concentrait également sur la période victorienne, la réflexion s'étendait non pas seulement aux artistes, mais aussi aux écrivaines. Le catalogue revenait sur les conditions de travail de ces créatrices, notamment sur la réception critique de leurs œuvres dans la presse de l'époque. Il proposait une analyse pertinente de la manière dont Siddal percevait les injonctions de Ruskin à son égard, que ce soit sur sa santé, sa relation de couple ou sa production artistique : « she resisted his interference and must have been tired of his endless recommendations eg, that she ceased making 'fancies' or imaginary scenes like *The Woeful Victory* and instead turn to more mundane themes drawn from real things in a plainer, duller form. »[3]. *The Woeful Victory* (P.19 – fig.A.10.2, prêté par Mark Samuels Lasner) ainsi que *Study of Two Figures* (P.22 – fig.A.11.4) du Yale Center, avait précisément été présentées à l'exposition.

En 1998, pour les 150 ans de la fondation de la Confrérie, était conçue l'exposition « Pre-Raphaelite Women Artists » par Jan Marsh et Pamela Gerrish Nunn. L'idée était de poursuivre les recherches menées pour l'ouvrage *Women Artists and the Pre-Raphaelite Movement*. C'était là la première, dédiée à vingt créatrices du mouvement, c'est-à-dire, celles qui avaient fait le choix d'adopter consciemment ce style dans leur pratique. Grâce au mécénat de l'entreprise Willis Corroon Fine Art, cette exposition était itinérante. Selon le directeur des Manchester City Art Galleries, Richard Gray, les lieux choisis étaient appropriés : la région contenait une

[1] Cherry, *Painting Women*, p.1.
[2] *Ibid.*, p.3.
[3] Susan P. Casteras, éd., *A Struggle for Fame: Victorian Women Artists and Authors*, New Haven, Yale Center for British Art, 1994, p.17.

importante collection de peinture préraphaélite. Plusieurs mécènes des artistes concernés venaient du nord de l'Angleterre. Le catalogue comporte deux chapitres. Le premier, « Women and Art 1850 – 1900 », s'attache à décrire les lieux de formations des artistes, les sujets et les techniques choisis par elles : « Rossetti's pupil (…) training is visible in the early works *Pippa Passes* and *Lovers Listening to Music*, while the size of *The Ladies' Lament* and *Lady Affixing a Pennant* testifies to limited resources »[1]. Marsh y évoque également les combats des femmes pour entrer à la Royal Academy et avoir accès au cours de modèle vivant. Le deuxième chapitre, « A Pre-Raphaelite Sisterhood? » explore les réseaux de sociabilité féminins et la possibilité d'une sororité au sein du cercle préraphaélite. Pour Gerrish Nunn, ce courant artistique offre des opportunités aux créatrices qu'elles n'auraient pu trouver ailleurs : « women who came within the Brothers' acquaintance – Howitt, Benham Hay, Bodichon, Boyce, Siddal – were considered by themselves and treated by their male friends as artist members of the circle »[2]. Gerrish Nunn insiste sur la persistance du préraphaélisme dans la pratique de plusieurs créatrices jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle. Les notices sur les artistes sont constituées d'une brève biographie, ainsi qu'une analyse approfondie des œuvres. Le succès de l'exposition peut se mesurer par le nombre de visiteurs qui s'y sont rendus : un total de 219 292.

d. Accrochages temporaires et expositions thématiques

L'œuvre graphique des préraphaélites fait d'abord l'objet d'accrochages temporaires organisées par des galeries marchandes qui souhaitent montrer leur collection. Siddal y occupe une place de choix. En 1961, l'exposition de dessins de Jeremy Maas attira l'attention de la presse. Robin Ironside du *Sunday Telegraph* avait noté: « Pre-Raphaelite art has a specifically English fragrance which, in so far as it may evoke in us a proprietary affection unrelated to its aesthetic quality, may account for the relative immunity of Pre-Raphaelite painters to the vicissitudes of taste »[3]. Le succès de l'exposition était tel que Maas réitérait l'expérience un an plus tard, en exposant 137 œuvres, dont plusieurs appartenant à d'autres collectionneurs. À partir des années 1970, le préraphaélisme commence à être considéré comme un mouvement excentrique qui a bouleversé et durablement marqué l'histoire des arts, contrebalançant les mœurs guindées de l'époque victorienne. Une analogie se dessine entre ce courant et la contre-culture hippie. Ses adeptes, attirés par le retour à un Moyen-Âge rêvé et par les pratiques

[1] Marsh, *Pre-Raphaelite Women Artists*, pp.11-2.
[2] Gerrish Nunn, *Pre-Raphaelite Women Artists*, p.57.
[3] *The Sunday Times*, 12.11.1961, cité par Fredeman, *Pre-Raphaelitism: A Bibliographical Study*, p.74.

vestimentaires de ces artistes, se réapproprient leurs motifs et leurs sujets de prédilection. Cette critique d'une autre exposition de la Maas Gallery (où le public avait pu voir *The Lady of Shalott*, P.8 – fig.A.5.1) marquait un parallèle entre la représentation des personnages féminins et la libération sexuelle de l'époque : « The young have discovered premonitions of the psychedelic experience in Pre-Raphaelite colour, and associate the introverted beauty of the feminine images with pure sexuality (…) to be seen as the first PR job for the flower people »[1]. Cette façon de rattacher les préraphaélites à une forme de révolution et de modernité artistique se retrouvera dans la plupart des grandes rétrospectives qui ont succédé, y compris celles qui ont été organisées dans les années récentes.

En 1989, Peter Nahum montrait également les œuvres de Siddal – *Study for the Nativity* (P.40 – fig.A.17.4) et *The Rowing Boat* (P.55 – fig.A.19.2) – dans le cadre d'un accrochage ayant pour thème Burne-Jones et ses amis artistes. Ces marchands d'art ont été engagés dans des collaborations avec des musées pour montrer leur collection au public. C'était le cas de Denis Lanigan, lors d'une exposition itinérante de 2015 à 2016, portant sur les dessins du cercle préraphaélite. Le catalogue fournit un compte rendu de la constitution de la collection Lanigan, qui se concentre sur la période 1848 – 1877. Lanigan privilégie les esquisses préparatoires à des tableaux. L'unique œuvre de Siddal montrée à cette occasion est l'étude à l'encre pour *Clerk Saunders* (P.3 – fig.A.2.2), au verso de laquelle la créatrice a tracé le contour du personnage masculin en vue d'une épreuve pour gravure. La notice de l'œuvre, rédigée par Christopher Newall, explique en détail les étapes de sa production, de l'application des encres et du lavis à celle du vernis, en passant par le grattage que Siddal pratique pour retirer certaines impuretés du papier vélin. Newall remarque que la couleur d'origine s'apparentait plus au vermillon, mais que l'encre a bruni au fil du temps[2]. Les poses des personnages diffèrent légèrement de celles de l'aquarelle (P.2 – fig.A.2.1) : le fantôme baisse la tête en direction de Margaret de manière plus prononcée, il apparaît aussi plus grand. Newall mentionne ainsi les autres esquisses relatives à ce sujet, comme une étude vendue chez Christie's en 2020. Même si leur datation est incertaine et si la localisation de la gravure est problématique, ces dessins rendent compte de la réflexion de Siddal sur la forme et le motif.

Dans les années récentes, les arts graphiques, si importants pour le processus créatif des préraphaélites, ont été plusieurs fois mis à l'honneur sur les cimaises de musées. À partir de la

[1] Robert Melville cité par Jeremy Maas, *Pre-Raphaelite Papers*, p.234.
[2] Christopher Newall, *Beauty's Awakening: Drawings by the Pre-Raphaelites and Their Contemporaries from the Lanigan Collection*, éd. Denis Lanigan, Ottawa, National Gallery of Canada, 2016, p.154.

collection des dessins du Fitzwilliam Museum, « Literary Circles » explorait le rapport entre texte et image chez les artistes et écrivains britanniques de 1800 à 1920. L'exposition revenait sur le contexte de production de ses œuvres, à une époque où l'illustration connaissait son âge d'or. Il s'agissait également de montrer les relations fructueuses, parfois conflictuelles, entre artistes et écrivains, notamment lors du choix des sujets à illustrer pour l'édition Moxon des poèmes de Tennyson. La présence de *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1) rappelle l'importance de cette renaissance de la ballade et du projet de publication établi par Siddal, Allingham et Rossetti. Dans le catalogue, deux des poèmes de Siddal ont été réédités : « Early Death » (« O grieve not », p.505) et « Lord may I come? » (« Life and night », p.506)[1]. En 2021, l'Ashmolean adoptait une approche similaire en montrant au public une sélection de dessins provenant du cabinet d'arts graphiques. Cet accrochage temporaire avait tout son sens pour l'une des collections les plus importantes d'œuvres préraphaélites conservées dans une institution publique. Le rapport du couple Rossetti au dessin y était analysé en termes d'innovation et de sensibilité. C'était là l'occasion de revenir sur la formation de Siddal par son partenaire[2]. Seuls quelques-uns des croquis de Siddal étaient présentés, avec une analyse stylistique. Mais, dans le catalogue, d'autres esquisses de l'Ashmolean font aussi l'objet d'une étude approfondie : *The Blessed Damozel* (P.6 – fig.A.3.4), *The Macbeths* (P.7 – fig.A.4) et *St Agnes' Eve* (P.26 – fig.A.12.4). Les techniques favorisées par Siddal (le crayon, la plume, le lavis, les craies de couleur) sont replacées dans le contexte d'une époque où ces matériaux sont de plus en plus faciles à obtenir, car ils étaient fabriqués de manière industrielle.

En parallèle, l'œuvre siddalienne a fait son apparition au sein d'expositions thématiques, qui se concentrent souvent sur les légendes arthuriennes et l'imaginaire médiéval. Bien que l'impact de « Ladies of Shalott » ait été limité, car organisée dans un cadre académique (la faculté des arts de l'Université de Brown), l'exposition mettait en parallèle le traitement différent accordé à ce sujet (interprétation du poème, moment du récit choisi, medium employé) par les membres du cercle préraphaélite. Le catalogue s'ouvre sur le poème de Tennyson, pour se concentrer sur le contexte de production des illustrations de l'édition Moxon. Elizabeth Nelson explique l'attirance des préraphaélites pour ce texte : l'aspect spirituel, la tonalité mélancolique et la figure d'une femme inaccessible[3]. Le catalogue présente également une photographie de Julia Margaret Cameron, *The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere*. Mais le dessin de Siddal diffère des œuvres de ses homologues : la Dame y est une artisane

[1] Jane Munro, *Literary Circles*, p.17.
[2] Christiana Payne, *Pre-Raphaelites: Drawings and Watercolours*, pp.12, 23.
[3] Elizabeth Nelson, *Ladies of Shalott: A Victorian Masterpiece and Its Contexts*, p.6.

représentée à son travail plutôt qu'une héroïne prête à se sacrifier pour un homme. Pour la notice de l'œuvre qu'elle réalise, Miriam Neuringer examine l'œuvre en termes de conflits : en effet, la présence du crucifix dans la ligne de mire de la Dame indique qu'elle doit choisir entre la religion et l'amour[1]. *The Lady of Shalott* (P.8 – fig.A.5.1) est l'une des œuvres de Siddal qui circule le plus en dehors de son institution mère. En 2017, elle a été exposée lors d'un accrochage temporaire à la National Gallery axé sur la représentation du miroir et l'influence de Van Eyck dans la peinture préraphaélite. Le dessin de Siddal figurait dans une alcôve séparée, vers la fin de l'exposition, à l'écart des tableaux de chevalet[2]. Dans le catalogue, le miroir figurant dans le dessin est décrit comme un instrument magique permettant à la Dame d'accéder à la connaissance d'elle-même[3]. La persistance de *The Lady of Shalott* dans des expositions thématiques ou d'autres dédiées au préraphaélisme montre que l'œuvre, grâce à la richesse de sa symbolique, ainsi qu'à la minutie et du souci du détail de Siddal, se prête à une multiplicité d'interprétations.

La dernière grande exposition itinérante où Siddal fut bien représentée était « Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde », entre 2012 et 2013. C'était là le résultat de cinq ans de travail mené par Alison Smith, Jason Rosenfeld, Tim Barringer et Elizabeth Prettejohn, dans le but de regrouper un total de 175 œuvres. Le titre avait été choisi pour replacer le préraphaélisme dans une histoire de l'art moderne plus globale, afin de mettre en évidence le caractère spécifiquement britannique de ce courant. Il fut refusé par la National Gallery de Washington, donnant lieu à la publication d'un second catalogue intitulé *Pre-Raphaelites: Victorian Art and Design*. Selon Tim Barringer, ce choix a provoqué la réaction virulente de la critique Roberta Smith du *New York Times*, qui s'employait à définir l'avant-gardisme comme un courant artistique novateur, mais résolument français, limité à la période 1900 – 1920. C'est cette mauvaise publicité aurait occasionné la venue de plus de visiteurs[4].

L'espace d'exposition était divisé de manière chronologique, pour montrer quel type d'œuvres les artistes réalisaient au même moment. Il y avait sept sections avec, pour chacune, une identité visuelle particulière : « Origins and Manifesto », « History », « Nature », « Salvation », « Beauty », « Paradise » et « Mythologies ». Dans la deuxième, figuraient les

[1] Miriam Neuringer, *Ladies of Shalott*, p.162.
[2] J'ai pu voir l'œuvre pour la première fois à l'occasion de cet accrochage, en décembre 2017.
[3] Alison Smith, *Reflections: Van Eyck and the Pre-Raphaelites*, pp.43-9.
[4] On remarque une fois de plus cette volonté de rattacher les préraphaélites à la modernité, comme l'affirme le commissaire d'exposition pour l'épisode « Revitalizing the Pre-Raphaelite Movement » du *Pre-Raphaelite Society Podcast*, 7.10.2023. À écouter à partir de la onzième minute : https://the-pre-raphaelite-podcast.podbean.com/.

deux aquarelles de la Tate peintes par Siddal (P.15 – fig.A.9.1 ; P.18 – fig.A.9.6), ainsi que *Lady Clare* (P.36 – fig.A.15.3) et *The Lady of Shalott* (P.8 – fig.A.5.1). Les murs peints en rouge bordeaux et les cadres d'or mettaient bien en valeur les couleurs privilégiées par Siddal comme le vert émeraude et le bleu outremer. Dans le catalogue, ces peintures font l'objet d'une étude stylistique : *Lady Clare* rejette ainsi consciemment les règles académiques de composition à travers des à-plats de couches de peintures[1]. Les œuvres de femmes dans d'autres media faisant aussi partie de l'exposition : deux peintures de Rosa Brett, deux clichés de Julia Margaret Cameron, plusieurs patrons de meubles réalisés par Jane et May Morris. L'exposition faisait ainsi la part belle à l'artisanat, surtout dans le domaine du textile et de la broderie, en reconnaissant l'identité de certaines créatrices auparavant mise sous silence.

« Pre-Raphaelites: Avant-Garde » ayant attiré plus de 270 000 visiteurs, on peut donc estimer qu'il s'agit bien d'un blockbuster. Cette exposition a marqué un autre tournant dans la réception du préraphaélisme, à travers le désir de rendre l'espace muséal plus accessible, ne serait-ce qu'au travers des textes des cartels. En outre, de nombreuses passerelles avaient été établies entre le préraphaélisme et la pop culture. Les nocturnes du vendredi soir étaient consacrées à des événements particuliers au sein même des galeries, avec des concerts et des performances. En octobre 2012, la chanteuse et mannequin Karen Elson était l'invitée du projet numérique Tate Shots. Suivant le format habituel du commentaire d'œuvre exécuté par une célébrité, Karen Elson expliquait en quoi elle s'identifiait à Siddal qui posait pour Ophélie[2] :

> I can relate because a lot of the times on shoots you have to do things that are really uncomfortable (…) she's also being from a working-class family, like myself, and having potentially a chance encounter with somebody who profoundly changes your life, not because you're the muse sitting in a bathtub or with your eyebrows shaved and bright red hair in a carrousel factory in New Jersey…there's more to it than that, there's a real depth of relationship and what it does to the muse

Depuis une douzaine d'années, Siddal n'est plus la seule créatrice du cercle préraphaélite à bénéficier de l'attention des institutions muséales. Plusieurs expositions ont été montées en Grande-Bretagne et aux États-Unis : ces rétrospectives sur Eleanor Fortescue-Brickdale (2012), Marie Spartali (2015), May Morris (2017), Christina Rossetti (2018) et Barbara Leigh Smith (2018) témoignent de l'avancée de la recherche, et de la richesse des monographies récentes qui leur sont consacrées. En 2021, la Watts Gallery a présenté une exposition sur Lucy et Catherine Madox Brown, visant à mettre en scène non seulement les liens entre les deux sœurs, mais aussi leur implication dans les mouvements féministes de la seconde moitié du vingtième

[1] Tim Barringer et Jason Rosenfeld, *Pre-Raphaelites: Victorian Art and Design*, p.13.
[2] www.youtube.com/watch?v=2weF5YbPdeE, visionnée le 21.4.2020.

siècle. Plus que leur activité de modèle pour leur père, c'était la formation de ces deux artistes-peintres ayant eu la chance de grandir dans un milieu artistique qui était étudiée. Il semble donc que la notion de réseaux de sociabilité et d'échanges créatifs trouve une importance croissante lorsque les œuvres de femmes sont exposées.

D/ <u>Une réhabilitation adéquate ?</u>

a. « Beyond Ophelia » : Siddal à la loupe

En 2018, le National Trust lance un programme intitulé « Women and Power », afin de commémorer les cent ans du Representation of the People Act, qui avait accordé le droit de vote à certaines catégories femmes en Grande-Bretagne et en Irlande. Cela se traduit par un certain nombre d'événements, tels que des performances, des enregistrements de podcasts et des visites guidées. Bannières et badges aux couleurs des suffragettes – violet, blanc, vert – avaient été accrochés dans les salles des collections permanentes des monuments. L'assistante de conservation Hannah Squire, qui travaillait sur le domaine de Wightwick, avait été chargée de mener des recherches sur les créatrices du manoir, afin de répertorier et de cataloguer leurs œuvres. Le lien entre la politique et les artistes du cercle préraphaélite avait du sens, dans la mesure où plusieurs d'entre elles – Lucy Madox Brown, Evelyn De Morgan, Marie Spartali et May Morris – s'étaient prononcées en faveur du suffrage féminin, tout comme le couple Mander. C'est dans ce cadre que « Beyond Ophelia: A Celebration of Lizzie Siddal, Artist and Poet » est montée. Cette deuxième rétrospective monographique avait été motivée par le fait qu'au sein d'expositions collectives, l'œuvre siddalienne n'avait jamais été véritablement mise en valeur. L'idée était d'immerger le public dans cette œuvre, afin qu'il ait un contact intimiste avec elle. Toutefois, l'emploi du surnom « Lizzie » demeure problématique : il dénote une réappropriation familière du pseudonyme, de la même manière que l'on entend encore trop souvent parler d'« Artemisia » (Gentileschi), de « Camille » (Claudel) ou de « Frida » (Kahlo), beaucoup moins de « Pablo » (Picasso) ou de « Claude » (Monet). Mais il est notable que ce titre mette l'accent sur la production poético-picturale de la créatrice. L'expression « Beyond Ophelia » provenait d'une suggestion du conservateur du cabinet des arts graphiques, Graeme Storey, traduisant une volonté d'aller au-delà des apparences[1].

[1] Hannah Squire, « *Beyond Ophelia* and Wightwick Manor: Collecting and Exhibiting Women Artists' Works at the National Trust », *Pre-Raphaelite Sisters: Art, Poetry and Female Agency*, p.433.

Avant l'exposition, seulement quatre œuvres sur douze de Siddal étaient encadrées et parfois montrées au public. Mais ces deux peintures, *The Haunted Wood* (P.13 – fig.A.8.1) et *St Agnes'Eve* (P.24 – fig.A.12.1), étaient difficilement visibles, car disposées dans un couloir étroit à l'étage, où le public ne pouvait s'attarder s'il y avait du monde[1]. L'accrochage dont bénéficiait Siddal avait donc pour but de familiariser le public avec son œuvre, mais aussi d'avoir un contact privilégié avec elle, d'où le choix d'une seule salle : une petite chambre à l'étage, la « Daisy Room », appelée ainsi en raison du motif Morris & Co sur ses murs. Pour y accéder, il fallait traverser une bonne partie de la demeure, ce qui permettait aux visiteurs d'avoir déjà des informations sur le mouvement préraphaélite. Ces éléments étaient délibérément limités dans l'espace d'exposition, afin que le spectateur puisse se concentrer véritablement sur l'œuvre de Siddal. L'accrochage a donc été conçu comme une extension de Wightwick Manor, en symbiose avec la demeure. Enfin, Squire a pris le parti de ne pas inclure de tableaux qui pourraient distraire le public avec leurs couleurs éclatantes, et par là empêcher les visiteurs d'apprécier les dessins et esquisses présentés. À l'exception de *St Cecilia* de Rossetti (P.100 – fig.C.1.14) et de *Viola and Olivia* de Deverell (P.60 – fig.B.1.5), aucune œuvre d'artiste homme ne figurait dans l'exposition. En dépit des recommandations de quelques collègues, Hannah Squire a fermement tenu à être allusive sur la biographie de Siddal, en particulier sur sa relation sentimentale[2]. Un livret consultable à loisir était prévu à cet effet dans l'exposition, avec deux chapitres « Siddal and Rossetti » et « Lizzie's pregnancy » placés à la fin. Le livret fonctionnait comme une sorte de catalogue, avec la provenance des œuvres et leur historique. Il n'a malheureusement pas donné lieu à une publication.

Dès l'entrée, le ton était donné : la lumière était tamisée pour bien protéger dessins et aquarelles. Puisque le motif sur les murs était chargé, avec son fond vert et ses pâquerettes blanches, bleues et roses, et afin d'augmenter l'impact des œuvres sur le visiteur, la scénographie était relativement simple. Aquarelles et dessins étaient accrochés aux murs, à l'exception de la série des *Galahad* (P.30 – fig.A.14.1 ; P.31 – fig.A.14.2) et de *St Cecilia* (P.28 – fig.A.13.2), placés sur une table de bois au centre de la pièce. Sur la partie du mur sans papier peint, au-dessus des plinthes, on pouvait voir des citations des poèmes de Siddal reproduits en bleu foncé : « I care not for my Lady's goal / When her beauty shall lose its wile » (« My ladys soul », p.506) ; « And you will stand alone my dear / When wintry winds draw nigh » (« Never

[1] *Ibid.*, p.424.
[2] *Ibid.*, p.432. Squire maintient que cette volonté de mettre en avant la production picturale d'un artiste aurait été considérée parfaitement adéquate pour Rossetti ou n'importe quel autre homme.

weep », p.510). L'expérience était visuelle et sonore : une vidéo donnait à entendre la lecture de « Silent wood », sur fond des bruits de la forêt du domaine de Wightwick. Le panneau d'introduction affichait deux reproductions de portraits de Siddal, en tant qu'Ophelia d'abord, et pour la photographie aquarellée du Walters Art Museum ensuite (P.92 – fig.B.9.3). Une lecture différente était ainsi proposée au public anglophone, qui connaissait mieux la figure de la muse tragique. Mais le visuel choisi pour la promotion de l'exposition était le dessin à l'encre de Rossetti représentant Siddal à son chevalet (P.79 – fig.B.6.4). Sur ce même panneau, apparaissait une citation de Rosalie Glynn Grylls tirée de sa biographie de Rossetti, qui reprenait l'appréciation de Swinburne pour les dessins et les poèmes de la créatrice : « strangely good they are – not copies of his own nor under his influence. (…) her surprising talents – shown in verse as well as in drawing »[1].

Un exemplaire de *Portrait of Rossetti*, que le public pouvait consulter, se trouvait à côté, sur un petit guéridon. Puisque Squire voulait mettre en évidence les liens entre Siddal et la collection de Wightwick, elle avait également inclus la liste des œuvres de la créatrice acquises par les Mander lors de la vente aux enchères de Sotheby's de 1961, ainsi que le compte rendu de Jeremy Maas, qui avait pu racheter quelques-uns de ces dessins auprès du couple. Les visiteurs pouvaient manipuler ces documents, reproduits sur des feuillets mobiles. Juste au-dessus, se trouvait *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.A.7.2), un dessin important pour Rosalie Glynn Grylls, qui s'était employée à identifier les aquarelles et esquisses de Siddal, leurs titres et l'historique de leurs acquisitions. Les Mander avaient acheté des œuvres qui illustraient un aspect particulier de la carrière d'un ou d'une artiste. Or le dessin d'origine de *Lovers Listening to Music* avait été inclus dans la vente à Ruskin par inadvertance, car il était initialement prévu pour Allingham. La version de Wightwick, aux dimensions plus grandes, est la deuxième, que Siddal avait offerte à son ami en guise de dédommagement. À proximité, se trouvait un encadré posé sur la cheminée, indiquant le pourcentage d'artistes femmes exposées dans les collections publiques permanentes en Europe et aux États-Unis.

Les deux seules œuvres de l'exposition en couleur, *St Agnes' Eve* (P.24 – fig.A.12.1) et *The Haunted Wood* (P.13 – fig.A.8.1), étaient disposées à côté du deuxième panneau, « Her Life and Aspirations », qui montrait comment Siddal s'était insérée dans le système de production des beaux-arts victorien, ce choix étant plutôt inhabituel pour une femme issue de son milieu social. Il insistait sur les difficultés pour Siddal d'avoir accès à une formation et une possibilité de professionnalisation pour son métier d'artiste. Par ailleurs, *The Haunted Wood* faisait écho

[1] Rosalie Glynn Grylls, *Portrait of Rossetti*, p.66.

au poème « Silent wood » (p.512), reproduit et encadré au mur, et lu dans la vidéo. « Beyond Ophelia » mettait donc en valeur les échanges entre poésie, peinture et dessin dans la pratique de Siddal. Ce dialogue se prolongeait avec la présentation de *Sister Helen* (P.5 – fig.A.3.2), exposé à proximité d'un recueil écrit par Rossetti, le sujet étant tiré du poème du même nom. Squire s'était aussi appliquée à étudier les héroïnes de l'œuvre siddalienne : par exemple, le cartel de *Sister Helen* indiquait qu'il ne s'agissait pas d'une femme fatale vengeresse, mais d'un personnage censé attirer la sympathie du spectateur.

L'un des éléments les plus frappants de l'exposition étaient la reconstitution des séries *Sir Galahad* (P.30 – fig.A.14.1 ; P.31 – fig.A.14.2) et *St Cecilia* (P.28 – fig.A.13.2), sur une table au centre de la pièce. Faute de moyens et de matériel, surtout avant réception de sa pension par Ruskin, Siddal dessinait souvent sur le même support au recto et au verso. Il fallait donc trouver un dispositif permettant de montrer l'évolution du motif, afin que le public puisse voir tous les côtés et les différentes esquisses. Les dessins avaient d'abord été encadrés, puis un second cadre avait été apposé, monté sur des gonds rotatifs. Cela permettait aux visiteurs de manipuler les dessins eux-mêmes, et d'apprécier tout le processus de création des deux séries. Ils pouvaient ainsi remarquer que sur l'un des dessins, Galahad a l'air apeuré (P.30 – fig.A.14.1), tandis que sur l'autre au verso, il semble plus contemplatif (P.31 – fig.A.14.2). La participation du public était donc essentielle à cet accrochage. L'exposition se terminait avec une activité d'écriture. Des petites cartes étaient disposées sur une table avec un crayon, pour répondre à la question : « How do you think Lizzie Siddal should be remembered? ». Les réponses provenaient d'enfants de sept ans, de personnes qui n'avaient jamais entendu parler de Siddal ou de sa production poético-picturale. Voici quelques cartes que Squire a sélectionné dans son chapitre pour *Pre-Raphaelite Sisters* : « She should be remembered as a talented woman » , Georgia, 10 ans ; « An inspiration to women who want to be part or are part of the Arts »[1]. La conservatrice ajoute que les retours furent bons dans la presse (*Art Quaterly*) et à la radio (BBC), qui firent la promotion de l'exposition, attirant notamment un public non britannique[2]. Suite à cet accrochage, toutes les œuvres de Siddal à Wightwick ont été numérisées, et leurs notices complétées sur le site du National Trust.

[1] Squire, *Pre-Raphaelite Sisters: Art, Poetry and Female Agency*, p.444.
[2] *Ibid.*, p.445.

b. « Pre-Raphaelite Sisters » : un bilan mitigé

Dès lors, le montage d'une exposition en 2019 à la National Portrait Gallery centré sur les individualités des femmes du cercle préraphaélite pouvait paraître étonnant. Cette institution avait été choisie comme lieu d'exposition à cause du grand nombre de portraits et du rôle de leurs modèles : « a significant opportunity to assess the interaction between artist and model (…) which informs so much of the National Portrait Gallery's collection »[1]. Sur le texte d'accroche promotionnel, on pouvait lire : « Models, artists, makers, partners and poets (…) this show reveals the women behind the pictures and their creative roles in Pre-Raphaelite's successive phases between 1800 and 1900 ». L'affiche montrait Jane Morris dans *Proserpine* (P.110 – fig.B.3.3), peinte par Rossetti. Douze modèles, artistes et écrivaines étaient mises à l'honneur : Effie Gray Millais, Christina Rossetti, Elizabeth Siddal, Annie Miller, Fanny Cornforth, Joanna Boyce Wells, Fanny Eaton, Georgiana Burne-Jones, Jane Morris, Maria Zambaco, Marie Spartali Stillman et Evelyn De Morgan[2]. L'exposition avait un autre lien avec la National Portrait Gallery, dont la fondation était contemporaine des préraphaélites, et qui comportait déjà des portraits de Rossetti et de Millais dans sa collection. Les pièces exposées allaient de tableaux de chevalet aux dessins, en passant par des objets relatifs à ces femmes, dont la mèche de cheveux de Siddal (P.92 – fig.B.9.3).

Constitué de quelques salles, dont certaines réunissaient plusieurs de ces figures féminines, l'espace d'exposition pouvait se traverser rapidement. On pénétrait d'abord dans une alcôve logeant un portrait aisément identifiable de Fanny Cornforth par Rossetti. Le cartel qui l'accompagnait expliquait que l'exposition allait ouvrir un nouveau chapitre dans l'histoire des femmes, afin de réinterpréter cette effigie de séductrice à la longue chevelure rousse et à la robe fluide, auquel le préraphaélisme avait si longtemps été associé. Le cartel posait plusieurs questions, telles que : comment ces femmes abordaient-elles ces images ? Quelles étaient leur contribution dans un domaine de création a priori masculin ? L'objet était d'explorer leurs propres ambitions artistiques, ainsi que d'avoir un aperçu de leur vie intime, tout en récusant l'idée que le préraphaélisme n'avait été créé que par des hommes. À l'entrée de l'exposition, le panneau d'introduction classait ces femmes en plusieurs catégories, sachant que plusieurs d'entre elles correspondaient aux critères de « Model », « Wife », « Artist » et « Muse ». Si la modèle, choisie pour son attitude et son apparence physique, était celle qui incarnait un rôle (de

[1] Nicholas Cullinan, *Pre-Raphaelite Sisters*, p.6.
[2] Les patronymes sont ceux employés dans l'exposition.

courtisane, de sainte, de reine ou de mère) dans une œuvre, la muse était définie comme une collaboratrice avec l'artiste dans son processus créatif. C'était son inspiratrice, et elle y faisait des apparitions fréquentes.

Le langage employé était simple et accessible, dans une police large pour être lisible de tous. La signalétique était claire, matérialisée par des salles aux couleurs différentes. À chaque femme une galerie ou un espace était spécifiquement consacré. Au centre de l'exposition, se trouvait une pièce avec des bannières présentant les hommes du cercle préraphaélite : John Ruskin, William Michael Rossetti, Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, William Holman Hunt, Edward Burne-Jones, John Rodham Spencer Stanhope, George Price Boyce, Ford Madox Brown, William Morris, Henry Tanworth Wells et William De Morgan. Effie Gray fut la première femme à être mise à l'honneur, en tant qu'administratrice et conseillère de Ruskin, puis de Millais. Elle était aussi décrite comme une aquarelliste : on pouvait d'ailleurs admirer *Garden Path with a Rose Arch* de sa main. Christina Rossetti recevait une attention plus poussée, avec ses poèmes et ses dessins, même si elle était présentée comme poétesse, sœur et modèle. Sur les murs, figuraient des citations de ses poèmes, le manuscrit de « In an Artist's Studio » et un exemplaire de *Goblin Market*. Cette salle faisait le lien avec Elizabeth Siddal : y était présentée la lettre de Rossetti à sa sœur traduisant les sentiments à l'égard de sa compagne et collègue. La « modèle, artiste et poétesse » Elizabeth Siddal figurait dans la galerie qui exposait également des tableaux d'Annie Miller, avant la salle dédiée à Fanny Cornforth.

À l'entrée de la salle, le dessin de Siddal en pieds par Rossetti (P.87 – fig.B.8.3) accompagnait une courte biographie : le texte insistait sur le fait que « Lizzie » n'était pas considérée comme un canon de beauté avant de devenir la muse du cercle préraphaélite. Il mentionnait son travail d'artiste en tant qu'exposante à Russell Place en 1857, mais aussi ses relations intimes avec Georgiana Burne-Jones, Jane Morris et Joanna Boyce. Mais, sur les cimaises de murs orange vif, les quelques œuvres de petit format exécutées par Siddal se fondaient dans l'espace, d'autant plus que *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1) et *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1) étaient présentées à côté de *Twelfth Night* (P.60 – fig.A.1.3), aux dimensions bien plus imposantes. Le mur adjacent comportait des pièces plus aisément visibles, comme *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.A.7.2), *The Macbeths* (P.7 – fig.A.4), et le manuscrit du poème « At Last » (« O mother », p.510), dont le titre avait été ajouté par Gabriel Rossetti, ainsi que l'expliquait le cartel. D'autres liens avec Siddal avaient été établis : par exemple au travers de la présentation des esquisses de *Death and the Lady* (P.128 – fig.C.4.17) par Georgiana Burne-Jones pour le projet de conte de fées que les deux femmes prévoyaient de confectionner, et de l'étude pour un portrait par Evelyn De Morgan inspiré par la physionomie

d'Elizabeth Siddal (P.119 – fig.C.4.2). Seules Evelyn De Morgan et Joanna Boyce étaient catégorisées en tant qu'« artistes » seules. D'ailleurs, j'ai entendu plusieurs fois à propos de Boyce dont la palette et les pinceaux étaient exposés : « **she's** the real artist ». Ce type de commentaire est peut-être imputable au fait que Boyce a eu accès à une véritable formation artistique et a pu effectuer une sorte de Grand Tour en allant étudier sur le continent, notamment à Paris. On peut aussi l'expliquer par la bonne réception des œuvres de l'artiste de son vivant, ce qui était bien mis en évidence dans l'exposition. Toutefois, la critique était aussi élogieuse envers Marie Spartali. Mais, en raison de son activité de modèle – qui, comme Siddal, ne représentait qu'une petite partie de sa carrière à titre professionnel – Spartali semblait recevoir un traitement différent que de celui accordé à Boyce.

Quant au catalogue, il s'employait à mettre à distance la légende Siddal : « The story of an astonishingly beautiful young woman plucked from obscurity is a fairy tale »[1]. Dans ce premier paragraphe, Marsh explique que cette histoire s'était élaborée peu à peu par les propos rapportés d'Arthur Hughes et de Walter Deverell, des années après la mort d'Elizabeth Siddal. Cette dernière figure dans la section « Models » du catalogue. Le chapitre qui lui est consacré déroule néanmoins toute sa biographie, depuis la connaissance de la créatrice avec les Deverell jusqu'à sa mort tragique, en s'achevant par la tentative des frères Rossetti de reconstituer son œuvre, tant picturale que poétique. *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1), *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1) et *Lady Affixing a Pennant* (P.18 – fig.A.9.6) sont certes reproduites en grand format, mais avec des couleurs soit surexposées, soit affadies. Le catalogue s'achève sur un chapitre intitulé « The Sisterhood and Its Afterlife » rédigé par Alison Smith, expliquant que la bohème préraphaélite, pour qui l'art et la vie était inextricablement liés, s'était créée en réaction aux normes sociales de l'époque victorienne. Smith reconnaît l'importance de l'héritage des femmes du cercle préraphaélite et les réadaptations de ces images féminines dans l'iconographie d'artistes telles que Florence + The Machine. Smith conclut en affirmant que ces femmes et leur représentation transmettent un message d'empouvoirement aux générations futures[2].

L'impact de l'exposition, qui n'attira que 71 166 visiteurs, fut limité. Les critiques dans la presse furent mitigées. Dans *The Guardian*, la journaliste et critique d'art Hettie Judah déclarait qu'en dépit du but visé par les commissaires de l'exposition, les femmes du cercle préraphaélite n'en avaient pas été moins présentées de manière sexualisée, comme des

[1] Marsh, *Pre-Raphaelite Sisters*, p.22.
[2] Smith, *Pre-Raphaelite Sisters*, p.187.

symboles du désir masculin, et que ces représentations allégoriques avaient été confondues avec des portraits : « Women supported the Pre-Raphaelite Brotherhood, as lovers, helpers and models – but they were rewarded with paintings that depicted them as objects of fantasy »[1]. Judah admettait l'importance de la contribution de ces femmes, essentielle à la création du mouvement préraphaélite (une œuvre d'art étant rarement le produit d'une seule personne), mais elle déplorait le manque d'œuvres réalisées par ces créatrices elles-mêmes, notamment celles de Spartali, Zambaco et De Morgan : « their work is only a fraction of Pre-Raphaelite Sisters. Instead the exhibition revisits the role of women played in the wider story (…) In the main, women enter the story as models or love interests, frequently both. »[2]. En réalité, la création féminine était plutôt reléguée au second plan. Pour Hettie Judah donc, l'exposition apportait peu d'éléments nouveaux sur le sujet. De plus, elle remarquait que les dessins d'Elizabeth Siddal étaient décrits ainsi : « Even the curators in the exhibition admit that the figures in her dramatic compositions are 'boneless' ». Judah terminait sa critique en affirmant que malgré les publications de Jan Marsh sur la création féminine au sein du préraphaélisme, l'exposition se concentrait sur l'apparence des modèles, ce qui était imputable au choix du musée : « this exhibition makes a less forceful case for them as a creative force (…) the National Portrait Gallery is not the place for Jane Morris' wonderful embroidery (…) The focus remains the human figure, for the most part still female ». Déjà, en 1989, Marcia Pointon nous avait déjà avertis sur le risque que comportait cette grille de lecture : « Jan Marsh's attempts to recuperate for the canon the lives of the women with whom the Pre-Raphaelites were associated – as wives, lovers and models – is a rearguard action that has served to produce an alternative but equally biographical background »[3].

c. « The Rossettis » : l'exposition « la plus complète » sur l'œuvre siddalienne

La présentation la plus récente de l'œuvre siddalienne était lors de l'événement « The Rossettis », une exposition montée à la Tate Britain, en partenariat avec le Delaware Art Museum, en 2023. Cette exposition montrait une partie assez importante de cette œuvre, pour la première fois depuis les deux rétrospectives de 1991 et de 2018 : « It will also be the most

[1] C'est le chapeau de la critique rédigée par Hettie Judah, « Pre-Raphaelite Sisters Review – the heroic women behind the frilly-shirted bro-fest », *The Guardian*, 16.10.2014 : https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/oct/16/pre-raphaelite-sisters-review-national-portrait-gallery-forgotten-women, consulté le 15.11.2023.
[2] *Ibid*.
[3] Marcia Pointon, dir., *Pre-Raphaelites Re-Viewed*, Manchester, Manchester University Press, 1989, p.4. L'autrice a probablement *The Pre-Raphaelite Sisterhood* de Marsh en tête.

comprehensive exhibition of Elizabeth Siddal's work for 30 years, featuring rare surviving watercolours and important drawings », peut-on encore lire sur le site de la Tate. On comptait en effet une vingtaine de peintures et d'esquisses de Siddal incluant celles du portfolio. Certaines n'avaient pas pu voyager pour l'exposition du Delaware Art Museum ; à l'inverse, les dessins *Jephthah's Daughter* (P.38 – fig.A.16.5) et *La Belle Dame sans Merci* (P.21 – fig.A.11.1) avaient été présentés seulement à l'occasion de cette seconde manifestation.

L'exposition était vouée à explorer l'œuvre picturale et poétique de la « génération Rossetti », en se concentrant particulièrement sur celles de Gabriel et de Christina Rossetti, ainsi que d'Elizabeth Siddal. Fait notable, la conservatrice Carol Jacobi de la Tate a déclaré que le titre de l'exposition avait été inspiré par la famille des Brontës, eux et elles aussi tous écrivains[1]. En outre, en dépit la volonté de clarifier l'usage des noms employés, Siddal était parfois appelée Elizabeth, tantôt Rossetti, née Siddall : « for this reason, we have used (…) the names they called each other, in this exhibition » annonçait le panneau d'introduction. Une fois de plus, le champ lexical de la révolution artistique était mobilisé : « controversial », « anti-establishment », « daring », « radicals », « modern ». Le choix de langage était toutefois révélateur, car Jacobi indiquait qu'elle tenait à décrire Elizabeth Siddal non comme la « compagne de » ou comme une poète « à part entière », puisqu'on n'aurait jamais employé ces termes pour Gabriel Rossetti[2].

L'exposition était divisée en neuf sections. Je l'ai visitée un lundi après-midi, il y avait donc peu de monde. Le petit fascicule distribué à l'entrée reprenait les textes d'introduction de chaque galerie. La première salle traitait de la jeunesse des quatre enfants Rossetti (Maria, William, Gabriel, Christina), et de l'environnement littéraire dans lequel ils avaient grandi. On pouvait y entendre les vers de Christina Rossetti récités en fond sonore. L'exposition insistait d'ailleurs sur le fait que la poétesse était la plus célèbre de la famille de son vivant. Les deux autres salles, « Modern Raphaël » et « Pre-Raphaelite Revolutionaries » permettaient au public d'en savoir plus sur la formation de la Confrérie et le rôle des Rossetti au sein de cette société secrète. C'est là que le visiteur pouvait admirer les premiers portraits de Siddal en tant que modèle, mais aussi artiste, avec, notamment, *Dante Gabriel Rossetti Sitting for Miss Siddal* (P.77 – fig.B.6.1). Dans la galerie « Pre-Raphaelite Moderns » se trouvait également *The Lady of Shalott*, (P.8 – fig.A.5.1, sur le mur à droite du panneau d'introduction, donc facilement visible et identifiable) la première œuvre de Siddal datée et signée. Enfin, la galerie « Old and

[1] Voir l'épisode « The Rossettis » sur *The Pre-Raphaelite Podcast*, 6.4.2023 : https://the-pre-raphaelite-podcast.podbean.com/e/the-rossettis/, consulté le 13.4.2023.
[2] *Ibid*.

New Art » abordait le thème de la « fallen woman » traité différemment par les Rossetti. Au centre de la pièce, se dressait un mur aux dimensions imposantes, avec, sur un côté, la reproduction de *Pippa Passes* (P.1 – fig.A.1) par Siddal, grandeur nature. C'est le seul dessin qui ne présentait que des femmes dans sa composition, tandis que « Goblin Market » de Christina Rossetti évoquait la sororité face à la menace des bêtes voulant corrompre les petites filles. Toutes ces salles se déclinaient sur un fond ocre qui répondait aux traits de sanguine ou d'encre bistre employés sur les œuvres.

La galerie intitulée « Medieval Moderns » comportait le plus d'œuvres de Siddal. Le panneau explicatif annonçait que cette pièce traitait de la collaboration entre Siddal et Rossetti : « Gabriel and Elizabeth worked together in his studio and had a great influence on each other's work. Their richly patterned drawings and watercolours conjure complex, imaginative worlds. Using themselves as models, they created medieval fantasies of love and temptation ». C'est ainsi que les versions de *Sister Helen* par les deux artistes étaient présentées côte à côte. La sorcière siddalienne paraissait plus active mais en souffrance (P.5 – fig.A.3.2), tandis que la figure rossettienne semblait plus mélancolique (P.93 – fig.C.1.1). La salle mettait également l'accent sur l'exposition de 1857 : « Gabriel and Elizabeth showed works together in an exhibition of Pre-Raphaelite art held in London and New York. ». Le public était informé du fait que cette période coïncidait avec les séjours répétés de Siddal à Matlock et à Sheffield, même s'il est difficile de savoir quelles œuvres furent exécutées dans cette période. Les larges cadres bordés de feuilles d'or pour *Lady Affixing a Pennant* (P.18 – fig.A.9.6) et *The Haunted Wood* (P.13 – fig.A.8.1) invitaient le spectateur à s'approcher des aquarelles, pour pouvoir les admirer dans leurs moindres détails. Plutôt que de se focaliser sur une étude biographique, les cartels proposaient une analyse stylistique des œuvres exposées : c'était par exemple le cas pour la composition de *The Quest of the Holy Grail* (P.32 – fig.A.14.4), axée sur la barque et l'élaboration du décor. Ils se concentraient aussi sur les sources d'inspiration de Siddal, comme les ballades médiévales et les poèmes de Tennyson. Les exemplaires du portfolio photographique étaient montrés sur un présentoir au centre de la pièce.

La galerie suivante, « The House of Life », mettait bien en valeur la collaboration du couple Rossetti au moyen d'une scénographie immersive. Les commissaires d'exposition avaient choisi de reproduire le papier peint de pommiers et d'étoiles que le couple avait prévu de faire appliquer aux murs de Chatham Place. Le motif ressortait sur les murs de bleu-violet vif, couleur qui avait aussi été choisie pour la salle précédente. Cela correspondait aux principes de « l'art pour l'art » promu par le couple Rossetti et leurs amis artistes, qui souhaitaient faire entrer le Beau dans tous les domaines de la vie quotidienne, et à l'implication des deux artistes

au sein de l'entreprise Morris & Co. C'est à cet endroit du parcours que le visiteur faisait connaissance avec Lucy Rossetti (née Madox Brown), l'épouse de William Michael. Dans cette salle étaient exposées les études pour la Vierge et l'enfant du portfolio photographique (P.41 – figs.A.17.5,6 ; P.42 – fig.A.17.7), qui mettaient en évidence le lien entre la mère et son nourrisson. Dès lors, il pouvait paraître étrange de voir sur le cartel une allusion à la maternité de Siddal et à sa fausse-couche. En fait, « The House of Life » s'imposait comme un retour en arrière, après une salle qui mettait si bien en avant l'œuvre siddalienne, cette cinquième galerie étant construite comme un sanctuaire de la créatrice érigé par Rossetti.

D'une certaine manière, l'exposition avait ainsi manqué son pari : elle se concentrait essentiellement sur Gabriel Rossetti. D'ailleurs c'est de cette manière qu'elle avait été conçue par Sophie Lynford, la conservatrice du Delaware Art Museum : comme une exposition sur l'extension de l'environnement familial et sentimental du peintre-poète[1]. La version du Delaware Museum était sensiblement différente. D'abord, plusieurs œuvres du musée n'avaient pu voyager en Angleterre en raison du nombre restreint d'œuvres préraphaélites de la collection. De surcroît, les aquarelles de Siddal n'avaient pu être transportées jusqu'aux États-Unis, en raison de leur fragilité et de leur contact prolongé avec la lumière. Elles devaient normalement être montrées pour une durée n'excédant pas quatre mois, avant de « reposer » pendant au moins trois ans pour être préservées. Ensuite, la conservatrice avait dû composer avec un espace beaucoup plus petit, à l'intérieur duquel il était cependant possible de construire et de déplacer certains murs pour les différentes galeries. Elle a donc décidé de ne pas s'attarder sur la jeunesse des Rossetti et la formation de la Confrérie, afin de se focaliser sur la relation entre Siddal et son partenaire. Au final, la moitié de l'exposition était consacré à ce dialogue entre les œuvres des deux artistes.

Avec pas moins de trois chapitres qui lui étaient consacrés, le catalogue fait la part belle à Siddal. Glenda Youde explore les échanges nombreux entre l'œuvre siddalienne et l'œuvre rossettienne, tandis que Gursimran Oberoi étudie la représentation de Sidddal au prisme de cette nouvelle sororité artistique incarnée par Leigh Smith, Howitt et Parkes[2]. Mais le chapitre de Jan Marsh, « Mythbusting Elizabeth Siddal », retourne à la légende, en exprimant une sorte d'étrange fascination pour la destinée de la peintre-poëte. Enfin, si ces chapitres peuvent

[1] Voir l'épisode «'The Rossettis' Live from Delaware » sur *The Pre-Raphaelite Podcast*, 6.4.2023 : https://the-pre-raphaelite-podcast.podbean.com/e/the-rossettis-live-from-delaware/, consulté le 16.11.2023.
[2] Youde, « Dante Gabriel and Elizabeth Eleanor Rossetti » *The Rossettis*, pp.114-35. Gurisman Oberoi, « The Collective Self-Portrait: Drawing Elizabeth Siddal in the New Woman Sisterhood », *The Rossettis*, pp.136-45.

suggérer une attention égale accordée à tous les membres de la fratrie Rossetti, force est de constater que la plupart des chapitres sont consacrés à Dante Gabriel, et à ses portraits sensuels de femmes lascives qui avaient fait sa fortune dans les années 1860 à 1870. Par conséquent « The Rossettis » était une exposition stimulante, mais qui laissait le spectateur sur sa faim. Ce type d'événement est néanmoins prometteur pour les manifestations où sera exposée l'œuvre siddalienne à l'avenir. Car si l'approche monographique présentant une artiste en tant que muse ou en tant qu'héroïne et si les expositions « 100 % femmes » peuvent sembler aujourd'hui dépassées, c'est bien au sein d'une histoire des constellations préraphaélites qu'Elizabeth Siddal semble trouver sa place.

CHAPITRE 3.
VISION D'AVENIR : EXPOSER SANS LÉSER, SIDDAL PARMI LES AUTRES, HOMMES ET FEMMES

Afin de construire un projet d'exposition idéal sur Elizabeth Siddal, une exposition qui ne la canoniserait ni ne la laisserait en marge, nous allons projeter vers l'intégration de critères devenus importants de nos jours et ainsi tenter de valoriser l'héritage de la créatrice. Nous nous plairons à imaginer une déambulation à l'intérieur de ces galeries, tel un compte-rendu de Salon. Dans *Ruines et paysages*, Denis Diderot (1713 – 1784) suit le livret du Salon, mais souhaite rendre la visite vivante en transmettant ses impressions au lecteur. Il semble décrire chaque œuvre, mais il y mêle critiques et rêveries, si bien qu'il se met à inventer une promenade dans un lieu qui ressemble fort aux paysages de Joseph Vernet (1714 – 1789), son peintre préféré[1]. Un siècle plus tard, le genre du Salon est devenu très à la mode. Baudelaire se place dans la continuité de Diderot : il compose une promenade philosophique à travers les peintures et pratique l'art de la digression en rêvant aux œuvres qui manquent aux expositions[2]. Les tableaux qui reçoivent son approbation font preuve d'émotion et de modernité. Selon ces modèles, ce projet d'exposition est donc conçu comme un musée imaginaire, composé d'œuvres réunies qui seraient le plus à même de représenter la production poético-picturale de Siddal. Ces aquarelles, dessins et poèmes seront accompagnés par les œuvres des contemporains de la créatrice, à savoir celles pour lesquelles elle a posé en tant que modèle, mais aussi celles qui partagent ses sujets de prédilection et ses sources d'inspiration.

En cette fin de doctorat, nous nous prenons à songer à la réalisation de cette vision. Rêvons un peu. Nous sommes en juillet 2029, le centenaire de la naissance d'Elizabeth Siddal. Les invités (presse, personnel muséal et du monde de la culture) au vernissage de « Sur les traces d'Elizabeth Siddal, peintre-poëte préraphaélite » se pressent aux portes du Musée de la Vie Romantique. Cet ancien atelier d'Ary Scheffer situé au cœur de la Nouvelle Athènes, dans l'actuel neuvième arrondissement de Paris, a été choisi car il correspond bien au caractère intimiste de l'œuvre siddalienne. En outre, la continuité entre le romantisme et les pratiques artistiques de la créatrice sont plus qu'évidentes, à travers les thèmes que sont le retour à la nature, mais aussi l'amour et la mort. C'est pourquoi Siddal est considérée comme une peintre-

[1] Denis Diderot, *Ruines et paysages III. Salon de 1767*, éds. Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, pp.174-236.
[2] Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*, éd. Henri Lemaitre, Paris, Garnier, 1986.

poëte, c'est-à-dire une créatrice à la production double, qui s'inscrit dans le sillage de l'héritage romantique. L'affiche promotionnelle de l'exposition arbore non pas *Ophélie*, plus connue du public francophone, mais bien *La Dame d'Astolat* en gros plan (P.8 – fig.A.5.1), au cadrage resserré sur la figure de la Dame à son métier. Le titre apparaît en gras italiques, dans des tons turquoise, qui ressortent sur les nuances de sépia du dessin à l'encre et à la plume.

Une attention particulière a donc été apportée aux thèmes de l'identité et de la représentation, mais aussi au vocabulaire employé : aussi l'artiste n'est jamais désignée sous le nom de « Lizzie » et son œuvre n'est pas systématiquement comparée à celle de son amant. À ce titre, panneaux et cartels font preuve de transparence pour examiner l'œuvre siddalienne en s'éloignant de la stricte biographie, selon une méthodologie influencée par les études de genre et par l'histoire de l'art féministe : l'article de Cherry et Pollock, « Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: A Study of the Representation of Elizabeth Siddall », est cité en exergue. L'exposition comporte quatre salles organisées de façon thématique, elles-mêmes sous-divisées par sujets. La première, « Ni muse ni soumise » présentera des éléments-clefs de la carrière d'Elisabeth Siddal en tant que modèle et artiste. Ce sera également l'occasion de montrer les documents posthumes (archives, monographies) ayant répertorié sa production poético-picturale. La deuxième salle se présentera comme une tentative de reconstitution de l'exposition préraphaélite de 1857, avec les œuvres de Siddal qui y étaient accrochées. Puis, la galerie appelée « Recueils en images » aura pour thème l'intertextualité et les échanges entre littérature et arts visuels au sein de l'œuvre siddalienne. Enfin, « La Nouvelle Ève » fera dialoguer cette œuvre avec celles d'autres créatrices de l'époque victorienne, qui se nourrissent du préraphaélisme et des mêmes sources d'inspiration. Ces artistes mettent en scène des héroïnes certes bibliques ou littéraires, mais qui interrogent la condition féminine de leur temps.

Comme il est d'usage, l'entrée s'effectue par l'espace de billetterie, dans le bâtiment sur la gauche. Les visiteurs sont accueillis dans l'atelier salon aux murs repeints en bleu vif, affichant la citation de Rossetti à propos de sa compagne (« Art was the only thing for which she felt very seriously »[1]), traduite en français (« l'art était la seule chose qu'elle prenait véritablement au sérieux »). Le panneau d'introduction est intitulé « Ni muse, ni soumise », car il a pour but de démystifier la légende d'Elizabeth Siddal. Il ne s'agit donc pas de gloser sur sa relation tumultueuse avec Rossetti, son addiction, sa mort tragique ou sur l'affaire du cercueil, car ces éléments ont déjà été traités dans de nombreuses publications, parfois relayées de manière incomplètes ou amplifiées, donnant lieu à une forme de fétichisation de la figure

[1] Fredeman, *Chelsea Years*, 26.10.1869.

d'Elizabeth Siddal. C'est pourquoi des pièces relatives à la biographie de la créatrice ont été délibérément écartées, comme la mèche de cheveux ou le manuscrit de Rossetti déterré de la tombe. Il sera donc plutôt question de sa production artistique, et de son implication au sein du cercle préraphaélite. La carrière de Siddal est courte : une dizaine d'années, tout au plus, ce qui explique un corpus *a priori* restreint, qui reste difficile à dater et à cataloguer. Compte tenu de la superficie limitée de l'espace d'exposition, les œuvres originales, et non celles du portfolio photographique, ont été privilégiées. Afin de les protéger, elles sont exposées pour quelques mois au gré d'une lumière tamisée de 50 lux qui respecte les pigments et les techniques employées. Cette rétrospective monographique et thématique est inédite dans la mesure où c'est la première à faire découvrir au public français l'œuvre d'Elizabeth Siddal, qui est principalement conservée en Angleterre ou dans des collections particulières, difficiles d'accès. Elle s'inscrit dans la continuité d'expositions comme celle de la Ruskin Gallery en 1991 et de celle de Wightwick Manor en 2018, mais aussi comme « Héroïnes romantiques » qui mettait en scène un « héroïsme féminin aux accents tragiques »[1], ce qui transparaît également dans l'œuvre siddalienne. Les murs ont été peints en bleu marine, afin de faire ressortir les dessins à la plume et au crayon, notamment lorsque Siddal emploie l'encre bistre.

Le visiteur est ensuite invité à examiner une chronologie établie à partir de la correspondance de Dante Gabriel Rossetti, retranscrite et actualisée par William Fredeman. Cette chronologie retrace les étapes majeures de la vie et de la carrière d'Elizabeth Siddal, en mettant en valeur les réseaux artistiques dont elle fait partie, notamment ses liens avec le père de Walter Deverell à qui elle montre ses dessins, la nature délicate de sa relation avec John Ruskin ou encore sa participation à l'exposition préraphaélite de Russell Place en 1857. Cela permet notamment de suivre la progression de sa production artistique, comme lorsqu'elle vient de terminer *La Dame d'Astolat* pour commencer à en produire une seconde version[2]. Cette section présente également un arbre généalogique, permettant d'examiner son milieu social, mais aussi de la resituer au sein de la famille étendue que forment la fratrie Rossetti et les Browns, la nièce de Siddal, Helen Rossetti Angeli, étant la fille de William Michael Rossetti et de Lucy Madox Brown.

Sur ce même mur, on peut admirer *Ophélie* (fig.59 – B.1.2). Le cartel insiste sur la valeur de Siddal en tant que modèle, et sur sa capacité à tenir des poses longues et contraignantes, comme celle dans la baignoire remplie d'eau et chauffée par des bougies, ce que souligne le fils

[1] Voir le résumé de l'exposition sur le site de Paris Musées : https://www.parismusees.paris.fr/fr/exposition/heroines-romantiques, consulté le 16.5.2024.
[2] Fredeman, *Formative Years*, 3.1.1854.

de Millais dans la biographie de son père[1]. Telle une actrice, Siddal se prête à une diversité de rôles en costumes, et n'hésite pas à interpréter des personnages complexes qui brouillent les limites de genre (Viola déguisée en Cesario dans *La Nuit des rois*, P.60 – fig.B.1.3). Elle est une participante active du processus créatif de l'artiste, qu'elle assiste dans ses recherches documentaires (*La Lumière du monde*, P.62 – fig.B.2.2)[2]. Les portraits de Siddal par ses contemporaines n'échappent pas à cette tendance à l'idéalisation : en témoignent les dessins de Barbara Smith (P.85 – fig.B.7.8) et de Anna Mary Howitt (P.85 – fig.B.7.7) réalisés lors de la séance de pose du 8 mai 1854, lorsque Siddal réside à la ferme des Smith à Robertsbridge, dans le Sussex : « Tout le monde adore et admire Lizzy. Barbara Smith, Mademoiselle Howitt et moi-même l'avons portraiturée avec une couronne d'iris ornant ses beaux cheveux »[3]. Le dessin de Smith la montre l'air digne, de profil, tandis que celui de Howitt représente une femme fragile à la tête baissée et aux paupières lourdes (cette période correspond en effet au moment où Siddal était partie en convalescence à la campagne). En fait, Siddal n'est pas considérée comme une égale par ses consœurs : en raison de son statut social et de ses problèmes de santé, elle est perçue comme une invalide en détresse, plutôt qu'une créatrice à part entière.

À proximité, se trouve une photographie de l'autoportrait de Siddal (P.9 – fig.A.6.1) : le cartel évoque sa description par Rossetti, et l'aide que Siddal a reçue de Brown pour ce tableau[4]. Il explique que cette représentation est bien éloignée des portraits d'héroïnes tragiques ou de femmes fatales qu'elle a incarné pour les membres du mouvement préraphaélite. Sur le mur adjacent, sont accrochés les dessins de Rossetti qui montrent Siddal à sa pratique picturale (P.77 – fig.B.6.1). L'esquisse à la plume où l'artiste pose en modèle inverse les rôles : cette fois, c'est lui qui est objet de son regard, et non l'inverse. Cette œuvre permet de souligner la pratique collaborative au sein du couple, non sans humour, ce que montre aussi *Mademoiselle Siddal cachant un dessin trouvé par Rossetti* (P.78 – fig.B.6.2). C'est pourquoi d'autres dessins au crayon ou à l'encre de Rossetti sont exposés (P.81 – figs.B.6.7,8). Siddal est ainsi croquée dans une variété de postures, en train de travailler à son chevalet, fait rare dans les rétrospectives dédiées à ce couple d'artistes. Ils nous font notamment réfléchir sur la possibilité d'existence d'autres tableaux à l'huile que Siddal aurait réalisés. L'artiste représente elle aussi des figures de créatrices, mais de manière métaphorique, en s'inspirant de Tennyson : c'est le cas de *La*

[1] Millais, *Life and Letters*, vol.1, p.144.
[2] Hunt, *Pre-Raphaelitism*, vol.1, p.307.
[3] Fredeman, *Formative Years*, 23.5.1854 : « Everyone adores and reveres Lizzy. Barbara Smith, Miss Howitt and I made sketches of her dear head with iris stuck in her dear hair ».
[4] *Ibid.*, 3.1.1854.

Dame d'Astolat (P.8 – fig.A.5.1), sa première œuvre datée et signée, et de *Sainte Cécile* (P.27 – fig.A.13.1). Au travers de ces références littéraires, Siddal s'interroge sur le statut de la pratique artistique : doit-elle avoir lieu dans un endroit coupé du monde, ou l'artiste doit-elle, au contraire, être en contact avec son environnement extérieur ? Dans les deux circonstances, elle paye un lourd tribut, et non des moindres : celui de son individualité. D'ailleurs, c'est auprès du cercle préraphaélite qu'elle opère à un changement d'identité en écrivant son patronyme avec un seul « l », sans que l'on sache si cela s'est produit sous une forme de pression de la part de ses collègues masculins.

Enfin, l'espace vers la bibliothèque, dans le fond de la pièce, propose un point historiographique sur l'évolution de la réception et la diffusion de l'œuvre siddalienne. Des exemplaires d'ouvrages, de journaux et de catalogues d'exposition sont mis à disposition des visiteurs, qui peuvent les manipuler à loisir. Les *Family Letters* de William Michael Rossetti occupent une place de choix car c'est la première publication à faire mention de l'œuvre siddalienne, qu'elle soit picturale ou poétique[1]. Le visiteur peut ensuite s'attarder sur l'article du *Burlington Magazine*, dans lequel Rossetti tente de dresser le premier inventaire des aquarelles et dessins dont il a connaissance et publie un total de neuf poèmes[2]. Le cartel prend soin d'expliquer que Rossetti a considérablement modifié les manuscrits de Siddal, en effectuant des corrections et en y ajoutant des titres inventés. Il a fallu ensuite attendre 1991 pour qu'une grande partie de l'œuvre siddalienne soit présentée au public dans son ensemble, à savoir, l'exposition de la Ruskin Gallery, dont le catalogue figure sur ce même présentoir. Celui-ci est accompagné de *The Legend of Elizabeth Siddal*, l'ouvrage où Jan Marsh s'emploie à contredire les mythes et rumeurs relatifs à la créatrice.

La petite salle située à gauche de la galerie principale est une reconstitution de l'exposition préraphaélite de 1857, à Russell Place, une manifestation payante qui admettait ses visiteurs sur carton d'invitation. Le panneau d'introduction décrit l'organisation de l'exposition par Ford Madox Brown. Siddal est la seule femme à figurer parmi un total de 22 artistes, dont plusieurs d'entre eux sont ses proches et collègues. Elle fait également partie des artistes de l'exposition itinérante d'art britannique aux États-Unis (notamment à la National Academy of Design de New York) faisant suite à celle de Londres. Ce même panneau reprend la critique de William Michael Rossetti à l'égard de la production artistique siddalienne lors de l'exposition

[1] Rossetti, *Family Letters*, vol.1, p.175.
[2] Rossetti, « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal », pp.277, 291.

de Russell Place[1], ainsi que celle de Coventry Patmore[2]. Le poète compare le style de la créatrice à la facture de Rossetti. Il apprécie tout particulièrement l'autoportrait (P.9 – fig.6.1) et *Pippa* (P.1 – fig.A.1). L'aquarelle de *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1) reçoit un accueil plus mitigé. Le cartel indique que cette œuvre a été achetée par l'historien de l'art et mécène américain Charles Norton pour £40, une somme assez importante pour une artiste de l'époque victorienne. Mais c'est aussi l'œuvre qui attire des critiques négatives à l'occasion de l'exposition itinérante américaine, en particulier à la Pennsylvania Academy of Arts de Philadelphie. La réception de l'œuvre siddalienne est donc partagée : l'originalité et la singularité de son exécution est tantôt louée tantôt discréditée par la critique. On remarque notamment son manque de prouesses techniques. Enfin, la créatrice est fréquemment perçue en fonction de son genre parmi des artistes masculins, ou comme l'étudiante de Rossetti, dont elle reproduit le style naïf.

Pippa (P.1 – fig.A.1) ne semble pas non plus susciter l'approbation du public américain : le journaliste William Stillman, qui désigne le dessin sous le nom de « la Marie-Madeleine londonienne », explique que si l'œuvre pourrait être appréciée des amateurs du style préraphaélite, elle lui paraît insignifiante[3]. C'est pourtant bien *Pippa* que Rossetti, fier des progrès de sa compagne, montre à Browning, car l'œuvre illustre l'un des poèmes de l'écrivain[4]. À travers un sujet littéraire, Siddal reprend à son compte la thématique de la femme déchue, chère à la culture visuelle victorienne. De même, *La Veille de la Saint Agnes* (P.24 – fig.A.12.1) fait écho au regain de foi religieuse au dix-neuvième siècle, à une époque de triomphe du rationalisme scientifique. Selon la légende, il était possible d'apercevoir son futur époux la veille de la saint Agnès, c'est-à-dire le 21 janvier. Siddal a plusieurs fois modifié la composition et la posture de la figure féminine, peut-être dans l'espoir de réaliser une gravure (P.25 – figs.A.12.2,3 ; P.26 – figs.A.12.4,5). Christina Rossetti, qui fut la propriétaire de la version aquarellée de *La Veille de la Saint Agnès* jusqu'à sa mort, appréciait tout particulièrement cette œuvre. Pour *La Forêt hantée* (P.13 – fig.A.8.1), Siddal n'a pas recourt à une source littéraire précise, mais plutôt au folklore nordique : elle fait preuve d'imagination en mettant en scène le thème du doppelgänger, signe de mauvais présage. La figure féminine rencontre ainsi son double maléfique dans une forêt maudite. Le cartel montre une reproduction de *Comment ils se sont retrouvés* (P.75 – fig.B.5.3) de Rossetti, dont la composition a visiblement été inspirée par

[1] William Michael Rossetti, « Exhibition at Russell Place », 6.6.1857.
[2] Coventry Patmore, « A Pre-Raphaelite Exhibition », 4.7.1857, pp.11-2.
[3] Rossetti, *Ruskin, Rossetti*, lettre de William Stillman, 15.11.1857.
[4] Fredeman, *Formative Years*, lettre à Robert Browning, 14.10.1855.

sa compagne, qui apparaît elle-même sur cette œuvre. C'est pourtant ce type de sujets macabres qui décontenance les critiques, notamment Ruskin. Dans sa correspondance, le mécène exprime en effet sa désapprobation face à ces « créatures fantomatiques »[1].

Le parcours se poursuit dans le second espace d'exposition, accessible en traversant la cour extérieure du musée, puis en rejoignant un escalier qui mène au sous-sol. Cette partie de l'exposition, intitulée « Recueil en images », se décline sur un fond vert sapin, évoquant l'importance de cette couleur et de la nature dans la poésie de la créatrice. C'est aussi une couleur qui devient de plus en plus populaire au dix-neuvième siècle, progressivement associée aux légendes et aux êtres féériques. Cette salle a pour but de souligner les rapports étroits entre littérature, dessin et peinture dans l'œuvre siddalienne, qu'il s'agisse des sources d'inspiration de la créatrice pour sa pratique picturale, ou l'aspect visuel de sa propre production écrite. Le propos de cette salle s'appuie sur le concept de « sister arts » remis au goût du jour par Ruskin dans *Modern Painters* : le critique rapproche la peinture de la poésie dans la capacité de ces deux arts à véhiculer des émotions[2]. Par conséquent, nombreux ont été les chercheurs et chercheuses à étudier les rapports entre les arts visuels et la littérature dans la pratique des préraphaélites : Helen Bozant Witcher, J.B. Bullen, Elizabeth K. Helsinger, Amy Kahrmann Huseby et Lynne Pearce.

Comme ses confrères, Siddal s'attaque au grand genre, la peinture d'histoire, qu'elle cherche à revitaliser, sans pour autant livrer un message didactique. Mais contrairement à eux, elle n'emprunte pas à la mythologie gréco-latine pour composer ses poèmes, dessins et aquarelles[3]. Néanmoins elle puise dans le répertoire littéraire anglo-saxon mis à l'honneur par les préraphaélites : l'imaginaire médiéval, les contes et chants traditionnels des îles britanniques, la poésie romantique et la poésie victorienne. Elle est l'une des premières artistes à illustrer Tennyson. La plupart des sujets de Siddal sont tirés de ses poèmes : *Sainte Cécile* (illustration d'un passage du « Palais de l'art »), *La Veille de la Saint Agnes*, la geste des chevaliers de la Table Ronde (*La Dame d'Astolat*, la série sur Galahad et la mort du roi Arthur qui proviennent des *Idylles du roi*), *La Fille de Jephthé* (« Un Rêve de belles femmes ») et *Lady Clare*. Cet intérêt pour la production écrite du Poète Lauréat est certainement dû à sa potentielle

[1] Ruskin, *Works*, vol.36, lettre à Siddal de mai 1855, p.207.
[2] *Ibid.*, vol.5, pp.31-2.
[3] En ce sens, Siddal s'aligne sur la première génération de préraphaélites. Les peintres qui s'inspirent de l'Antiquité appartiennent à la deuxième et troisièmes vagues du mouvement : il s'agit de Burne-Jones, qui illustre *Les Métamorphoses* d'Ovide et *L'Âne d'or* d'Apulée, de Pickering, qui représentent de nombreuses figures mythologiques, et de Waterhouse, qui s'intéresse aux personnages de *L'Odyssée* d'Homère.

participation au projet d'illustration pour un nouveau recueil des poèmes qui devait être publié par la maison d'édition Moxon en 1857. C'est donc la littérature qui incite la lectrice qu'est Siddal à la création picturale. En choisissant soigneusement le moment à représenter du poème, elle réinterprète le texte d'origine. Nombre de ses dessins et aquarelles racontent une histoire, même si la lisibilité de la composition est souvent perturbée par la présence de symboles cryptiques. À travers une mise en scène focalisée sur les figures fantomatiques, l'amour et la mort, un sentiment de malaise se dégage de cette œuvre. Les mêmes thématiques animent la production écrite, éminemment picturale, de Siddal. Quoi qu'il en soit, la répétition sur le motif est au cœur de son processus créatif.

À proximité du panneau d'introduction se trouve *Les Macbeth* (P.7 – fig.A.4). Ce dessin participe au regain d'intérêt pour Shakespeare à l'époque victorienne. Si les préraphaélites ont pour habitude de dépeindre des héroïnes au destin peu enviable (Ophélie, Mariana) ou des scènes tirées de comédies (*La Nuit des rois*, *Les Deux Gentilshommes de Vérone*), le choix de Siddal se porte sur une tragédie d'une surprenante violence. Le cartel indique que l'œuvre illustre l'un des passages les plus sanglants de la pièce (acte II scène 2), lorsque Lady Macbeth pousse son époux à tuer les gardes du roi avant le meurtre de celui-ci. Elle est représentée debout, en train de se saisir des poignards, tandis que son mari adopte une attitude soumise. La dimension inquiétante de la scène est accentuée par le jeu d'ombres et de lumière. Siddal emploie la technique de la grisaille, un camaïeu de tons gris qui consiste à donner l'illusion du relief, tout en diminuant la différenciation entre les coloris. Des effets de texture ont ensuite été rajoutés par grattage du support.

Le mur adjacent, sur la gauche, est dédié aux ballades et au folklore anglo-saxon, dont la popularité va croissante au dix-neuvième siècle. La ballade est un poème à forme fixe composée de trois couplets et d'un envoi. Chacune de ces strophes est terminée par un refrain, ce qui rappelle la forme chantée d'origine. Pour son recueil *Chants populaires des frontières méridionales de l'Écosse*, Scott a réuni plusieurs ballades traditionnelles, provenant de sources différentes. Siddal possédait elle-même deux exemplaires de l'ouvrage de Scott (les tomes 3 et 4), dont elle marque au crayon plusieurs récits à illustrer : « Clerk Saunders », « Le Joyeux faucon », « La Jeune fille de Lochroyan » et « Sir Patrick Spens ». Ces volumes, conservés au Fitzwilliam Museum, sont donc exposés sur un petit présentoir. Siddal se sert de la ballade comme d'un canevas dont elle réadapte les convention dans sa pratique poético-picturale. La ballade lui permet de concevoir un passé distant et lointain des îles britanniques, peuplé de chevaliers en armure et de damoiselles en détresse. Ses dessins et ses poèmes mettent en scène

des univers fantasmagoriques, irréels, parfois angoissants. En ce sens, Siddal s'oppose à la modernité ambiante, à savoir la révolution industrielle.

En mai 1854, avec l'aide de Rossetti et de son ami William Allingham, la créatrice s'attaque à un projet d'illustration des ballades collectées par Scott pour publier un recueil chez Routledge : « [ces dessins] qu'elle a fait à Hastings pour les ballades d'autrefois représentent La Jeune fille de Lochroyan et le Joyeux faucon, mais pour l'instant, ce ne sont que des esquisses »[1]. Mais c'est surtout Clerk Saunders qui retient l'attention de la créatrice, dans la mesure où elle réalise plusieurs versions du sujet, selon des techniques différentes. Afin de comprendre le processus créatif de l'artiste, les deux esquisses de *Clerk Saunders* au crayon et à la plume (P.3 – figs.A.2.2,3,4) sont présentées. Elles font écho à l'aquarelle présentée dans la salle précédente. Dans sa correspondance, Rossetti explique que *Clerk Saunders* est d'abord conçue comme un modèle de gravure (un dispositif très fréquent dans le domaine de l'illustration littéraire), d'où la production d'un dessin au motif inversé (P.3 – fig.A.2.4), en vue d'un transfert sur le bloc de bois.

Le cartel qui accompagne les dessins relate la légende de Clerk Saunders, avec la citation du poème d'origine. Siddal a choisi de représenter le moment le plus oppressant de l'histoire, lorsque le fantôme du héros revient hanter sa bien-aimée à l'aube, pour être délivré de son serment d'amour et reposer en paix. On perçoit mieux l'intrusion du spectre dans la chambre de Margaret sur les dessins : les traits de crayon et de plume rendent bien compte de l'immatérialité du personnage, qui se glisse à travers la fenêtre. Margaret, quant à elle, est dépeinte en train de demander à Saunders de prendre soin de l'âme des femmes qui meurent en couches. Cette promesse pousse le spectateur sur la situation de l'héroïne : ne serait-elle pas enceinte ? Afin de sceller leur engagement, Margaret embrasse une branche de bouleau. L'ambigüité de la relation entre les deux personnages est d'ailleurs bien mise en avant par Burne-Jones, qui a probablement vu les dessins accrochés aux murs de l'atelier de Siddal et de Rossetti (P.101 – fig.C.1.15). Mais contrairement aux personnages de Siddal, ceux de Burne-Jones emplissent la quasi-totalité du cadre et le décor n'est que suggéré.

À côté, se trouve le dessin du *Joyeux faucon* (P.16 – fig.A.9.2). Une fois de plus, Siddal se concentre sur le moment le plus dramatique de l'intrigue. La princesse est représentée inerte sur une chaise : elle vient de boire un philtre magique afin de se faire passer pour morte. Les personnages qui l'entourent ne sont pas clairement identifiés. Il pourrait s'agit de sa belle-mère (qui tente de s'assurer du décès) et de l'un de ses frères ou de son père (qui tente de la réanimer).

[1] Fredeman, *Formative Years*, 23.7.1854.

Ce motif de la mort simulée revient fréquemment dans l'œuvre siddalienne, notamment dans les poèmes. Ici, l'héroïne a pour volonté de tromper son père, qui s'oppose à son union avec l'homme qu'elle aime. Siddal s'intéresse en effet aux états alternatifs de la conscience : le sommeil et la mort deviennent des échappatoires protectrices et salvatrices.

Ces mêmes thématiques se retrouvent dans « Amour vrai » (« True Love », p.513), le seul poème auquel Siddal a donné un nom et l'un des rares qui nous soit parvenus sous sa forme d'origine. Il est signé du monogramme « EER », ce qui prouve que Siddal l'a rédigé après son mariage. Cependant, le manuscrit de l'Ashmolean Museum, qui figure à côté du croquis du *Joyeux faucon*, montre que l'écriture de la créatrice est difficile à déchiffrer. C'est pourquoi il est accompagné d'un panneau qui retranscrit le poème, et d'une traduction en français. La narratrice s'adresse au « Comte Richard » – qui est aussi un des titres des ballades recueillies par Walter Scott. Elle procède à l'enterrement du chevalier, tout en annonçant qu'elle espère le rejoindre bientôt dans l'au-delà. Siddal fait usage d'un vocabulaire simple, de rimes alternées et de quelques archaïsmes, afin de conférer à ce poème bref une oralité caractéristique de la ballade. C'est aussi dans ce coin de la galerie qu'une alcôve a été aménagée. Le visiteur est invité à s'asseoir pour examiner une nouvelle parution des poèmes de Siddal en édition bilingue. Pour la première fois, les originaux, et non les retranscriptions et corrections hasardeuses de William Michael Rossetti[1] ont été traduits en France. Des paires d'écouteurs sont mises à disposition, grâce auxquels on peut entendre les quinze poèmes de Siddal récités en français et en anglais par l'actrice bilingue Clémence Poésy[2].

Au milieu de la pièce, est disposé un mur où sont exposés trois croquis intitulés *La Belle Dame Sans Merci* (P.21 – figs.A.11.1,2 ; P.22 – fig.A.11.3), tirés du poème de Keats. Siddal s'applique à mettre en image une ballade d'inspiration médiévale en dirigeant son attention sur les deux personnages principaux du récit. Keats est précisément un écrivain que ses camarades préraphaélites contribuent à réhabiliter. Les dessins de Siddal sont ainsi mis en regard de ceux que Rossetti a produit sur le même sujet en 1848, puis en 1855 (P.96 – fig.C.1.7). Ceux-ci sont plus dramatiques, comme en témoigne l'air épouvanté de la Dame, un élément qui n'apparaît pas dans le texte-source. Siddal, elle, dépeint l'instant de la rencontre, en réinterprétant assez librement les vers suivants : « Ses cheveux étaient longs (…) Je fis à sa tête une guirlande ». D'ailleurs, l'un des croquis figure une fontaine surplombée d'une figure d'ange (P.21 –

[1] Comme c'est le cas dans la monographie de 2022 par Florence Alibert. On privilégierait donc le texte du recueil de Serena Trowbridge, publié en 2018.
[2] L'actrice avait fait la narration de *Emma* de Jane Austen pour la chaîne de podcast Audible en 2021.

fig.A.11.1), qui prouve la créativité dont l'artiste fait preuve en se réappropriant ces références littéraires.

Le mur d'en face est consacré aux poèmes de Tennyson, qu'elle se met à illustrer dès 1853, comme le déclare Rossetti : « Lizzy va tout de suite commencer à peindre un tableau pour la Royal Academy, dont le sujet est tiré de Tennyson »[1]. Les cinq esquisses réalisées pour la série *La Fille de Jephté* représentent le sacrifice de l'héroïne éponyme. Dépourvue d'éléments de décor, elles sont centrées sur le lien entre le père et sa fille. L'intensité dramatique du récit se traduit dans leurs postures : elle s'exprime par la distance physique sur deux des dessins au fusain de l'Ashmolean Museum (P.37 – figs.A.16.1,2). Les mains jointes du père et de sa fille (P.37 à 38) traduisent certes l'amour filial, mais l'air abattu de l'héroïne annonce la tragédie imminente. Le cartel arbore une reproduction réduite du dessin préparatoire que Millais a réalisé pour le même sujet en 1867 : cela démontre que le choix de sources littéraire privilégié par Siddal est précurseur.

D'ailleurs, la créatrice est l'une des premières du cercle préraphaélite à illustrer les légendes arthuriennes. Siddal croque le dernier voyage du Roi (P.33 – figs.A.14.5,6), emmené par les fées sur une barque vers l'île d'Avalon. Ce n'est donc pas un chef guerrier qui apparaît sous nos yeux, mais un souverain sur le point de mourir car il a perdu la bataille. De même, Galahad n'est pas le preux et intrépide chevalier de la légende. Les deux dessins de format vertical (P.31 – figs.A.14.2,3) le montrent en proie au doute, tandis sur l'esquisse de Wightwick Manor (P.30 – fig.A.14.1), il semble pétrifié de terreur face aux anges qui lui amènent la sainte coupe. Ses traits expriment la douleur, la crainte ou l'embarras, comme si le fardeau de sa mission était trop lourd à porter. L'aquarelle (P.32 – fig.A.14.4), qui aurait été exécutée conjointement par Siddal et Rossetti, dépeint non seulement les anges marchant sur l'eau, mais aussi des cadavres de chevaliers flottant à la surface. La vision du Graal provoque le malaise. Siddal remet donc en question les notions d'abnégation et de courage louées par Tennyson.

Enfin, c'est sur le mur au fond de la pièce que l'on peut admirer la richesse des échanges poético-picturaux entre Siddal et son compagnon. Deux dessins de *Sainte Cécile* (P.28 – fig.A.13.3 ; P.29 – fig.A.13.4) sont exposés à côté de celui de Rossetti (P.100 – fig.C.1.13). Selon le frère de ce dernier, il ne fait pas de doute que l'artiste a repris le motif de la sainte en transe, avec la tête en arrière et les mains sur l'orgue, réalisé auparavant par Siddal[2]. La musique provoque des sensations extrêmes aux personnages. De plus, si *La Victoire malheureuse* (P.19

[1] Fredeman, *Formative Years*, 25.8.1853.
[2] Rossetti, « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal », p.295.

– figs.A.10.1,2) ne provient pas d'une source littéraire préexistante, c'est une série qui inspire Rossetti des années plus tard pour écrire « Le Prélude de la jeune mariée »[1] (le poème narre l'histoire d'une femme mariée de force à un homme qui l'a trompée). Les dessins de Siddal mettent en scène l'issue tragique d'un tournois : le chevalier à qui la dame a juré fidélité gît mort à ses pieds. Elle se voit contrainte d'épouser le gagnant, son rival. La version à l'encre recèle de détails, afin de créer un espace oppressant qui enserre la dame, séparée matériellement de son bien-aimé par la palissade de bois.

Siddal illustre également les poèmes de son compagnon, ce qu'affirme avec enthousiasme Rossetti : « Mademoiselle S a dessiné un superbe croquis illustrant un de mes poèmes, 'Sœur Hélène' »[2] – cette citation apparaît en haut du mur dédié aux échanges créatifs du couple. *Sœur Hélène* reprend le dialogue du texte d'origine entre une sœur et son petit frère. Hélène s'adonne à la sorcellerie pour se venger de son amant qui l'a trompée, en jetant son effigie en cire dans le feu. Siddal effectue d'abord une esquisse simple (P.4 – fig.A.3.1), sur laquelle elle place les lignes de fuite du décor et les personnages sur le même plan. Les encres brunes du dessin plus tardif à la plume mettent en valeur la sorcière, au centre de la composition (P.5 –fig.A.3.2). Rossetti emprunte plusieurs de ces motifs à sa femme pour sa propre illustration du même texte (P.93 – fig.C.1.1). En outre, Siddal condense les péripéties de « La Damoiselle élue » à ses éléments les plus significatifs, sans se préoccuper du personnage masculin. Le croquis (P.6 – fig.A.3.4) donne à voir le personnage principal qui se penche au-dessus d'un panneau en treillis protégeant de la végétation, et non au-dessus une barrière d'or, comme l'indique le premier vers du poème.

Le parcours de l'exposition se poursuit à l'étage dans le grand atelier. Cette salle, intitulée « La Nouvelle Ève », a pour but d'explorer le rôle des héroïnes siddaliennes, alors que les espaces de la vie quotidienne – féminins et masculins – sont très codifiés dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Cependant, c'est aussi le moment où les premiers mouvements féministes se forment en Grande-Bretagne. Les murs ont donc été peints en violet magenta pour évoquer à la fois une couleur portée par les femmes au sortir du deuil à l'époque victorienne, et celle des suffragettes. En s'inspirant de l'histoire et de la littérature, Siddal refuse de se limiter à des genres picturaux auxquels on cantonnait volontiers les femmes : le paysage, la peinture de genre ou la nature morte. Elle se sert de cet écheveau de références pour émettre un commentaire édifiant sur la condition féminine de son temps. L'Académie Royale de Londres

[1] *Ibid.*
[2] Rossetti, *Family Letters with a Memoir*, vol.1, p.189.

étant fermée aux femmes jusqu'en 1860, Siddal doit se contenter des leçons de son compagnon et de l'enseignement à l'École des Arts Appliqués de Sheffield pour poursuivre son apprentissage. Cette instruction rudimentaire a une influence non négligeable sur sa pratique. Les corps féminins ont des traits anguleux et des silhouettes longilignes. Fautes de moyens financiers, Siddal se prend régulièrement elle-même pour modèle, ce que l'on perçoit grâce à la présence de grandes femmes à la longue chevelure rousse. Il ne s'agit pourtant pas d'un autoportrait littéral : à travers ces héroïnes qui lui ressemblent, la créatrice se dissimule derrière une multiplicité d'identités.

Derrière l'escalier, à gauche, on peut voir un mur consacré à plusieurs dessins issus du Nouveau Testament. Siddal représente différents moments de la vie de la Vierge Marie : l'Annonciation (P.46 – fig.A.17.12 ; P.47 – fig.A.17.13), la Nativité (P.39 à 41), la Crucifixion (P.47 – fig.A.17.14) et le tombeau vide (P.48 – fig.A.17.15). Cet intérêt participe au goût des classes moyennes du dix-neuvième siècle pour le culte marial. Compte tenu du succès accru de ce sujet auprès des collectionneurs, il est fort probable que Siddal ait conçu ces œuvres comme une série, pour des raisons commerciales. L'*Annonciation* (P.47 – fig.A.17.13) dépeint Marie face à un ange menaçant. Pour ses aquarelles, Siddal reprend l'iconographie traditionnelle de la Vierge, avec son enfant debout sur ses genoux. Couronnée d'une auréole, Marie est habillée en bleu, dans des tons variant de l'indigo (P.44 – fig.A.17.10) à l'outremer (P.45 – fig.A.17.11). Cette couleur est associée à la pureté et à la foi dans l'iconographie judéo-chrétienne. Les dessins exposés à proximité traitent de la Nativité, mais Joseph et les Rois Mages sont absents. Seuls des animaux (P.39 – fig.A.17.2 ; P.40 – fig.A.17.3), dont le bœuf, apparaissent en périphérie de la composition. Siddal met l'accent sur la relation entre Jésus et sa mère. Elle saisit donc Marie comme un personnage ordinaire, engagée à ses activités quotidiennes, dans un intérieur simple, à peine ébauché par des coups de crayon et d'estompe. La créatrice procède donc à une réinterprétation personnelle des Évangiles. Si ces dessins ne nous donnent pas d'indication sur son affiliation religieuse, ils suggèrent que Siddal, comme ses confrères préraphaélites, conçoit la pratique artistique comme le fruit d'une inspiration d'ordre spirituel.

C'est d'ailleurs pour cette raison que les figures d'anges peuplent son univers poético-pictural. Le mur du fond de la galerie présente donc trois dessins d'anges, un dessin de fantôme et le manuscrit du poème « D'Impitoyables mains » (« Ruthless hands », p.512) avec sa traduction en regard. *Anges avec cymbales* (P.50 – fig.A.18.2) associe l'espace céleste, signifié par un cercle, à la musique. Siddal ne fait que schématiser la silhouette d'un personnage androgyne, qui ne comporte pas de traits du visage. De plus, elle s'est servie de ce support pour y accoler une autre esquisse de *La Veille de la Sainte Agnes* à la plume : par économie de

moyens, elle exploite tout l'espace du papier. La plupart des anges ont en fait des traits féminins : c'est le cas de *Projet de chapiteau* (P.49 – fig.A.18.1) et de *Anges en vol* (P.52 – fig.A.18.6) où toutes les figures, avec leurs longs cheveux raides cachés par l'entrelac d'ailes, se ressemblent. Dans « D'Impitoyables mains », les anges incarnent la justice divine face à l'épreuve que traverse le personnage féminin, à savoir, sa maltraitance par son compagnon. *Femme et spectre* (P.14 – fig.A.8.2) met en scène la femme qui se mue en monstre. Le croquis peut se lire des deux côtés : il présente un personnage à terre, endormi ou décédé, tandis que l'autre, le regard hagard, s'arrache les cheveux. Siddal donne à voir l'aspect le plus sombre de la psyché féminine.

Sur le mur adjacent, on peut voir *Femme à genoux* (P.56 – fig.A.20.1), qui traduit physiquement la douleur du personnage. Pour ce faire, Siddal emploie un trait de fusain vigoureux, avec des lignes brisées. Le même style esquissé se perçoit dans *Chez le modiste* (P.55 – fig.A.19.3). C'est l'une des rares scènes de la vie quotidienne, sans référence à une source littéraire, élaborée par la dessinatrice. Cette image fait écho à son passé de couturière. Le chapelier tend un miroir à une cliente qui s'apprête à acheter un article. *La Promenade en barque* (P.54 – fig.A.19.1) dépeint une activité très à la mode de l'époque victorienne : on y voit la figure féminine maniant son aviron pour repousser une embarcation, conduite par deux hommes, qui vient de se heurter à la sienne. *Amants écoutant de la musique* (P.11 – fig.A.7.2) est une romance moderne dont le titre a été tiré de la description que William Michael Rossetti en a faite[1]. La composition en triangle des personnages principaux, dessinés avec des traits plus épais, traduit leur importance. Les contrastes de clair-obscur servent à les différencier : l'homme est vêtu de noir, tandis que la femme, comme l'ange, porte du blanc. Le couple s'enlace. La contemplation du paysage et l'harmonie musicale intensifient leurs sentiments.

La romance fait partie des sujets de prédilection de l'œuvre siddalienne. Pour *Dame attachant un fanion à la lance d'un chevalier* (P.18 – fig.A.9.6), la créatrice reprend le motif de l'amour courtois. Prêt à se battre pour sa dame, le chevalier est à genoux devant elle, qui pose une main rassurante sur son épaule. Mais le motif de la lance, qui traverse l'espace pictural en diagonale, exprime la séparation du couple. Le fanion rouge symbolise à la fois la passion amoureuse et la violence du tournois à venir. La dame est assise vers l'intérieur. Le chevalier, lui, est agenouillé devant la fenêtre, par laquelle se trouve son destrier harnaché. Les relations amoureuses revêtent également une dimension tragique avec *Lady Clare* (P.36 – fig.A.15.3).

[1] « Two Egyptian girls playing to lovers ». Titre fourni en 1897 à partir de la description que Gabriel Rossetti livre dans sa correspondance. Voir Marsh, *Legend*, p.178.

Fiancée à Lord Ronald, Lady Clare apprend de sa nourrice Alice qu'elle n'est pas d'origine noble. Sur l'aquarelle, les postures maladroites des deux femmes traduisent leur souffrance. Siddal se sert du poème de Tennyson pour interroger l'écart de classe au sein du couple, alors que les femmes de la bourgeoisie victorienne subissent justement la pression du mariage, qui assure confort et sécurité.

Si Lady Clare oppose deux femmes d'origines sociales différentes, *La Complainte des dames* (P.15 – fig.A.9.1) donne à voir un groupe de femmes unies et solidaires. Leurs postures expriment l'attente douloureuse en scrutant l'horizon : auront-elles une chance de revoir un jour leurs époux, partis en mer pour se rendre en Norvège ? L'une d'entre elles, très raide, se tient debout. Deux autres sont à genoux, et la dernière s'appuie sur un rocher. Ce sont aussi des mères accompagnées de leur progéniture. De même, le lien intergénérationnel constitue le thème principal du poème « Oh, mère ! » (« O mother », p.510), dont le manuscrit figure à proximité de la sortie. Sur le point de mourir, la narratrice s'adresse à sa mère pour lui demander de s'occuper de son enterrement et de son enfant. Dans l'œuvre siddalienne, la transmission entre l'enfant et ses aïeux se fait systématiquement par la femme, jamais par l'homme.

Le parcours de l'exposition s'achève avec les œuvres d'autres créatrices qui gravitent autour du préraphaélisme, placées sur un mur en biais. Y sont accrochés deux dessins du recueil de contes de fées qu'Elizabeth Siddal prévoit d'illustrer avec son amie Georgiana Burne-Jones. Plus connue pour son travail de chroniqueuse du préraphaélisme, Burne-Jones se forme à la Government School of Design, puis dans l'atelier de Ford Madox Brown comme dessinatrice et graveuse. Elle participe également aux travaux de Morris & Co en tant que peintre sur céramique. Sur la première image de *La Jeune fille et la mort* (P.128 – fig.C.4.17) un squelette fait une apparition inquiétante, caché derrière une porte en arrière-plan. La jeune fille ne l'a pas vu, son regard est tourné ailleurs. Sur la deuxième image, son expression inquiète indique qu'elle est consciente de la présence du squelette, placé derrière elle. Burne-Jones parodie ainsi le motif traditionnel des vanités de la peinture occidentale, bien souvent accompagné d'une femme à son miroir. Elle ne présente pas un personnage absorbé dans sa propre contemplation et par sa beauté qui finira par flétrir, mais une figure féminine perturbée par la présence de ce présage funeste. Les deux amies que sont Burne-Jones et Siddal partagent ce goût pour les sujets macabres.

Cependant, les sujets que Siddal affectionne sont plutôt repris par des artistes appartenant à la deuxième et à la troisième vague du préraphaélisme. La peintre autrichienne Marianne Preindelsberger (1855 – 1927) suit des cours à Munich, puis intègre plusieurs ateliers parisiens, avant de s'installer en Grande-Bretagne. Avec son mari, Preindelsberger fréquente plusieurs

communautés anglo-catholiques. À partir des années 1890, une partie importante de son œuvre est consacrée à des thèmes religieux. La peintre cherche à recréer le sentiment de spiritualité et les couleurs lumineuses qu'elle apprécie chez les primitifs italiens. Malgré son style vaporeux, la composition d'*Anges divertissant l'enfant Jésus* (P.129 – fig.C.4.19) est scindée en deux avec les anges d'un côté, et la Vierge, traditionnellement vêtue de bleu, le Christ de l'autre. La musique a un effet apaisant sur Marie, qui s'est assoupie, tandis que le nourrisson interpelle le regard du spectateur.

Marie Spartali fréquente activement les membres du cercle préraphaélite : elle étudie avec Brown, pose pour Gabriel Rossetti et pour Julia Margaret Cameron. Ses œuvres sont essentiellement influencées par les écrits d'auteurs chers aux préraphaélites : Shakespeare, Dante, Pétrarque et Boccace. Pour *La Jeunesse de Sainte Cécile*, elle adopte un cadrage serré qui permet de bien mettre en valeur les deux figures rousses, absorbées dans leurs pensées. Celle qui joue de la cithare est assurément la sainte patronne de la musique. Elle est richement habillée, pour signifier ses origines patriciennes. L'ange tresse une couronne de roses dans ses cheveux, symbole de grâce et d'élégance. Cette image fait écho à la noce de l'héroïne, mariée de force, malgré son vœu de virginité.

Après avoir déménagé en Angleterre à la fin des années 1840, Julia Margaret Cameron se lie d'amitié avec des artistes et des écrivains à la mode, notamment des membres fondateurs de la Confrérie Préraphaélite comme William Michael Rossetti et William Holman Hunt. Elle les fait poser pour des portraits photographiques qui font sa renommée. L'illustration constitue l'autre facette du travail de Cameron. En 1874, Tennyson lui demande de réaliser une série de clichés pour la nouvelle édition des *Idylles du roi*. Comme sur les dessins de Siddal, *La Mort du Roi Arthur* évoque une atmosphère mélancolique et fantomatique. Les trois fées debout et le roi allongé semblent entassés dans la barque, tandis que de mystérieuses figures encapuchonnées apparaissent à l'arrière-plan. Cameron renforce cette impression d'étrangeté en utilisant la technique du « soft focus », un procédé qui lui permet d'élaborer volontairement des effets de flous et des contrastes prononcés de clair-obscur.

Née à Paris où elle commence à s'intéresser à la peinture, Sophie Anderson emménage à Londres en 1854. Si elle exécute principalement des portraits d'enfants et des scènes de genre, elle se tourne parfois vers des sujets littéraires comme avec *Elaine d'Astolat*. Anderson représente la mort de l'héroïne tennysonnienne, qui a elle-même mis en scène ses obsèques après avoir eu le cœur brisé par Lancelot. Elle reprend plusieurs codes de l'esthétique préraphaélite : la chevelure dénouée, symbole de sensualité, et le bouquet de lys, symbole de

pureté. *Elaine* (P.128 – fig.C.4.18) est l'une des premières œuvres de femmes à avoir été achetée par une institution publique (la Walker Art Gallery de Liverpool).

Eleanor Fortescue-Brickdale fait partie des créatrices qui, contrairement à Siddal, ont bénéficié des avancées pour avoir accès à la formation et aux institutions artistiques britanniques. C'est à la Royal Academy qu'elle commence à se faire remarquer, notamment avec un tableau tiré de *Comme il vous plaira* de Shakespeare. Elle travaille la peinture à l'huile sur grand format, l'aquarelle et l'art du vitrail. Ses compositions sont souvent très chargées, fourmillant de détails comme des végétaux ou des éléments d'architecture. Fortescue-Brickdale met en images de nombreux poèmes, comme ceux de Tennyson. En 1908, elle illustre une nouvelle édition des poèmes dramatiques de Browning : « Pippa » et « Hommes et femmes ». Ces transferts culturels et cette persistance des sujets traités par Siddal dans une œuvre où les femmes sont au cœur de l'action, prouvent bien que l'influence du préraphaélisme s'étend au moins jusqu'au début du vingtième siècle, et que c'est un mouvement qui attire les créatrices anglophones.

Cette exposition est accompagnée par une programmation événementielle qui donne l'occasion d'élargir la réflexion en abordant l'œuvre siddalienne et le rôle de la création féminine au sein du préraphaélisme sous un autre angle. Assurées par des conférenciers qui favorisent les échanges avec le public, des visites guidées sont disponibles afin de faire connaître et de valoriser la production poético-picturale d'Elizabeth Siddal. De plus, des ateliers sont organisés pour étudier et pratiquer les techniques sur papier employées par la créatrice. Le premier a pour thème le modèle vivant, habillé d'une robe de type médiévalisante, croqué au fusain ou au crayon. Le but est de s'inspirer du style faussement « naïf » de Siddal, qui n'adopte pas de méthode académique pour dessiner le corps humain (copie de l'antique, lignes de construction, proportions). Le second atelier permet aux participants de reproduire les expérimentations de Siddal et de Rossetti avec l'aquarelle. En effet, le couple applique l'aquarelle, très peu diluée, presque à sec sur le support. Il en résulte une surface opaque où les touches de couleurs ne sont pas mélangées, mais juxtaposées les unes à côté des autres.

Par ailleurs, le Musée propose des performances théâtralisées et chantées en anglais. Pour des raisons de place, elles ont lieu dans la cour extérieure, à partir des beaux jours. D'abord, une représentation de la pièce *Lizzie Siddal* de Jeremy Green, a été montée pour l'occasion, avec un tout nouveau casting. Ensuite, la compositrice Florence Welch a été invitée en résidence pour une série de concerts en acoustique où elle interprète ses titres influencés par la poésie et l'esthétique préraphaélite. D'autres événements sont organisés hors les murs, pour accueillir un public plus important. Plusieurs conférences sur des thématiques autour de l'exposition auront

lieu, par exemple sur les conditions de travail des artistes femmes en Grande-Bretagne au dix-neuvième siècle. L'exposition se clôturera par un colloque international portant sur la création féminine au sein du préraphaélisme. Deborah Cherry et Glenda Youde seront les invitées d'honneur et les modératrices, mais une place de choix sera faite pour les jeunes chercheurs comme Maria Cristina Hernandez Gonzalez, Raphaël Rigal, Derya Sayin, Marte Stinis et Alex Young. Le songe s'éteint, les yeux s'ouvrent et le travail de doctorat touche à sa fin.

CONCLUSION

Elizabeth Siddal a incarné l'idéal d'une beauté singulière, étrange, en inspirant plusieurs courants artistiques. La résonance d'une toile comme *Ophelia* de Millais (P.59 – fig.B.1.2) en fait un incontournable de l'art anglais qui a influencé des générations de peintres britanniques attirés par les sujets littéraires et médiévaux. L'attitude hautaine d'Elizabeth Siddal (notamment lors de ses apparitions en public), le choix méticuleux de ses vêtements, sa façon d'arranger sa chevelure et la fabrique de son identité de peintre-poëte, traduisent une réappropriation des codes du dandy au féminin, dans le respect de certaines normes de la bourgeoisie victorienne. Elle a ouvert la voie à un espace de liberté pour les femmes de l'Aesthetic Movement. L'influence de son image, entre pureté et sensualité, a eu des incidences non négligeables sur la peinture européenne, avec des échos évidents dans la culture fin-de-siècle.

Les modèles Victorine Meurent et Joanna Hiffernan sont des sources d'inspirations fécondes pour les réalistes que sont Édouard Manet (P.114 – fig.C.3.7) et Gustave Courbet (P.114 – fig.C.3.8). Le portraitiste Jean-Jacques Henner, dont la pratique oscille d'abord entre le style académique et le naturalisme, met le modèle roux au cœur de son œuvre après la défaite de Sedan. Plus que toutes autres, Elizabeth Siddal devient un objet de fascination, voire d'obsession, des milieux symbolistes et décadents. Ardents défenseurs du préraphaélisme, le couple d'artistes Charles Ricketts (1866 – 1931) et Charles Shannon (1863 – 1937), qui prennent exemple sur William Morris avec la fondation de la Vale Press, vouent à Elizabeth Siddal un véritable culte : « We have added two charming Rossetti studies of Miss Siddal to our treasures, quite exquisite in feeling (…) but then, we have all, when young, been in love with Miss Siddal »[1].

Il convient donc de s'interroger sur la possibilité d'une relecture de la contribution d'Elizabeth Siddal à l'art préraphaélite, et plus largement, à la culture visuelle britannique. Elle incarne au sein de ce courant artistique la différence, l'« Autre » en tant que sujet et objet de représentation. Si son corpus semble réduit et qu'il est, à bien des égards, ardu de le dissocier de celui de son compagnon, gardons à l'esprit qu'une bonne partie en a été détruite et qu'il fut essentiellement diffusé par la famille Rossetti, c'est-à-dire par des dépositaires qui ne peuvent se targuer d'impartialité. En outre, l'extrême ressemblance des factures de Siddal et de son

[1] Charles Ricketts, *Self-Portrait Taken from the Letters and Journals of Charles Ricketts*, éd. Cecil Lewis, Londres, P. Davies, 1939, p.294.

compagnon font encore peser le doute sur l'attribution de certains dessins, d'autant plus que des erreurs d'assignation ont été commises plus d'une fois.

Le 26 janvier 2018, la Manchester Art Gallery a retiré de ses cimaises le tableau de John William Waterhouse *Hylas and the Nymphs*. On y apercevait cet amant d'Hercule enlevé par les divinités aquatiques alors qu'il allait puiser de l'eau à une cascade, à l'occasion d'une halte pendant l'expédition des Argonautes. Waterhouse dépeint le prince tout juste avant qu'il ne soit englouti par l'onde. Sa position, et son visage à peine perceptible, attirent le regard du spectateur sur celles qui causeront sa perte : les naïades. La préférence de Waterhouse pour un type de modèle auburn à la peau diaphane, qui se retrouve dans toute son œuvre, emprunte directement à l'esthétique préraphaélite. Certaines des modèles favorites de Waterhouse semblent avoir posé pour les nymphes, même si la ressemblance de celles-ci accentue l'effet hypnotique de la scène. Ainsi qu'en attestent les esquisses préparatoires à la toile, elles présentent des traits fins et une expression mélancolique similaires à ceux d'Elizabeth Siddal. Waterhouse est parfois qualifié à tort de préraphaélite. Il n'en est pas moins fortement influencé par ce mouvement : il partage les références littéraires de la Confrérie, et dépeint parfois le même sujet à seulement quelques années d'intervalle (*Ophelia*, *The Lady of Shalott*).

La beauté fatale au cœur de son œuvre – héritée des portraits d'Elizabeth Siddal – continue aujourd'hui de faire débat. *Hylas and the Nymphs*, l'une des toiles les plus connues de Waterhouse, a été au centre d'une controverse qui avait pour objet la représentation du corps féminin dans la peinture victorienne. Comme l'avait annoncée la Manchester Art Gallery, le tableau avait été retiré des cimaises du musée, puis remplacé par une affiche de la plasticienne Sonia Boyce. Elle avait pour but d'inviter les visiteurs à réfléchir sur la figure de la femme fatale, les fantasmes des victoriens et leur portée au vingt-et-unième siècle. La contestation du public a été virulente, jusqu'à accuser le musée de censure abusive et d'absence de contextualisation au motif de réflexions contemporaines sur le sexe et le genre. Il s'agissait en réalité d'une performance encadrée par la conservatrice Clare Gannaway, qui n'avait pas pris la précaution d'en avertir les visiteurs au préalable. La démarche consistait à filmer le décrochage de la toile, tout comme le retrait de ses reproductions à la boutique du musée (cartes postales et autres produits dérivés). Le mois suivant, une exposition allait être consacrée à l'artiste londonienne Sonia Boyce, pour qui les problématiques postcoloniales et de genre constituent des thématiques de prédilection. Cette tentative n'aura duré qu'une semaine sous la pression de la critique. Faisant suite à cette réaction en masse, la conservatrice expliquait

toutefois dans un communiqué que sa décision avait été motivée par l'ampleur du mouvement #MeToo et qu'elle avait cherchait à provoquer l'échange et la réflexion.

La femme fatale rousse, séductrice et mortifère, fait une apparition inquiétante dans *I Lock the Door upon Myself* de Fernand Khnopff (P.115 – fig.C.3.9) et *Vampire* d'Edvard Munch. À l'aube du vingtième siècle, les adeptes de l'Art Nouveau se saisissent de cette esthétique pour faire usage des affiches publicitaires qui vont envahir l'espace public : Alphonse Mucha (1860 – 1939) chargé de réaliser la promotion de Sarah Bernhardt (1844 – 1823) la « Divine ». Elizabeth Siddal rejoint donc le rang des icônes culturelles qui ont eu un impact déterminant sur la culture visuelle. À l'instar d'une Cléo de Mérode (1875 – 1866) de la Belle Époque, elle a su imposer un style en contrôlant son image. Rivale de Sarah Bernhardt, Cléo de Mérode interprète un personnage hérité de son passé de danseuse étoile dans son rapport spectaculaire à la photographie. Elle apparaît en costume historique, droite, le regard nostalgique et intense, la bouche close, les cheveux tombant en cascade sur ses épaules. Elle se plaît à répéter inlassablement les mêmes poses et à codifier l'incarnation de la jeunesse éternelle, ce qui conduit Jean Cocteau à la sanctifier comme la « Belle des belles », « cette vierge qui ne l'est pas, cette dame préraphaélite qui marche les yeux baissés »[1].

Elizabeth Siddal signifie le mystère, l'insondable, dont la féminité peut se reconfigurer à l'infini sous de multiples identités, passant aisément de la jeune fille en fleur à la créature fantomatique. On trouve déjà ces données lorsque Dante Gabriel Rossetti fixe ses traits sur le papier. Sa compagne habite son esthétique jusqu'à la fin des années 1850. Mais lorsque le peintre se tourne vers la série de beautés au cadrage serré à mi-corps, il entremêle le portrait d'autres modèles qui l'attirent avec des caractéristiques précédemment attribuées à sa défunte épouse. Les toiles et dessins figurant Siddal marquent une étape de transition dans la carrière de l'artiste et accusent l'unification de deux archétypes féminins apparemment irréconciliables : la femme-enfant vulnérable et la dangereuse tentatrice.

La façon dont Siddal interprète des personnages historiques et dont elle illustre la littérature à son tour montre qu'elle extrait ces images d'un contexte socioculturel bien précis : c'est surtout leur intensité dramatique et leur degré d'expression poétique qui les rendent percutantes. Ces illustrations peuvent évoquer celles des cycles fantasy, au départ genre littéraire apprécié des micro-communautés geeks, mais qui se distingue à présent par sa transmédialité (bande dessinée, films, séries télé, jeux de rôles, jeux vidéo) et un élargissement toujours croissant de

[1] Cité dans Yannick Ripa, « Cléo de Mérode ou la mauvaise réputation », *L'Histoire*, 2019, 455, pp.68-71.

son public. Parce qu'une féminité énigmatique mais indéterminée en ressort, elle se livre à divers efforts de décryptages. Ce canon beauté, apprécié des victoriens, connaît un regain de popularité de nos jours, pour d'autres raisons. Ces héroïnes dont le physique est considéré comme typiquement britannique deviennent à la mode, probablement parce qu'elles éveillent l'érotisme en ne dévoilant que partiellement leurs charmes. Cet art de la suggestion, particulièrement prisé des spectatrices et amateurs du préraphaélisme, manifeste une forme de féminité à l'exact opposé de prototypes disponibles à plus grande échelle, dans la publicité ou au cinéma.

Les ouvrages sur Elizabeth Siddal ont successivement confondu vie, œuvre et légende relatives à l'artiste, tandis que d'autres s'efforcent tant bien que mal de dissocier radicalement ces éléments. Il est encore très fréquent de voir des portraits pour lesquels elle a posé ou sa poésie expliqués uniquement par sa biographie. Sans complètement adhérer à cette grille d'analyse, il convient d'examiner le cas Elizabeth Siddal au prisme de perspectives distinctes, mais qui se croisent : il faut en effet replacer ce personnage historique à la frontière entre fantasme et réalité. L'œuvre que produit Siddal en tant qu'artiste et modèle n'est pas un miroir littéral de sa personne, mais un artifice où interviennent des structures de représentations symboliques. Si cette quête parcellaire et la reconstitution totale fragmentaire, les bribes d'information qui en ressortent sont à prendre en compte comme des paramètres substantiels.

Ces considérations ont conduit donc à remettre en question l'assignation d'Elizabeth Siddal au rôle passif auquel elle est encore réduite, l'étude approfondie de ses œuvres, sa correspondance et de sa biographie éclairant son champ d'action au sein du préraphaélisme mais aussi en sa périphérie. À travers le maillage de ses itinérances dans Londres, au sud et nord de l'Angleterre, mais aussi sur le continent, se dessinent une géographie étendue et des lieux propices à la création. Paris est certes réputée Mecque des arts, mais Elizabeth Siddal vit au cœur d'une capitale qui commence à s'imposer pour sa richesse culturelle. Elle parcourt d'ailleurs des quartiers reconnus pour leur effervescence artistique : Fitzrovia où elle réside (à proximité du British Museum et de Regent's Park), Pall Mall, centre des beaux-arts londoniens où se trouvent la Royal Academy, la National Gallery et les maisons de vente aux enchères, et enfin Hampstead où s'installe la bohème des peintres.

À partir des années 1870, des artistes comme Julia Margaret Cameron, Lucy et Cathy Madox Brown, Marie Spartali, Maria Zambacco et Evelyn de Morgan forment d'actifs réseaux féminins au sein desquels se confondent activité de modèle et de créatrice. Leur production artistique se distingue par un choix de sources littéraires, de sujets et de compositions similaires,

centré sur des portraits allégoriques de femmes en pied ou en gros plan. L'influence du préraphaélisme est durable et s'étend sur le territoire britannique : elle se persiste dans la pratique de créatrices jusqu'au vingtième siècle. Kate Bunce (1856 – 1927) et Eleanor Fortescue-Brickdale appartiennent à la dernière vague ou troisième génération de créatrices préraphaélites. Brickdale détourne les codes de la peinture préraphaélite pour réaliser des scènes à caractère satirique. Bien intégrée au sein de la communauté artistique de Birmingham, Bunce, quant à elle, fait partie des premières peintres à étudier à l'école d'art locale.

Ce sont donc ces mêmes femmes qui ont bénéficié d'avancées conséquentes sur le plan social et institutionnel. La Slade School of Art, fondée en 1871, accepte les étudiants sans distinction de sexe. La Grosvenor Gallery de Sir Coutts et Lady Blanche Lindsay se présente dès son ouverture comme un espace d'exposition en opposition à la Royal Academy. Institution d'une élite culturelle, certes, la Grosvenor offre toutefois un tremplin à de plusieurs créatrices qui partagent avec leurs homologues masculins le goût de l'« art pour l'art ». La palette du préraphaélisme s'y trouve élargie à travers un langage pictural focalisé sur la forme et la couleur, et moins sur son aspect narratif. Quant aux arts décoratifs, Morris & Co fait des émules : Phoebe Traquair (1852 – 1936) a un rôle décisif dans la diffusion du mouvement Arts and Crafts en Grande-Bretagne. À Glasgow, un groupe d'artisans appelé « The Four » définit un nouveau style, sorte d'Art Nouveau à l'écossaise. Les sœurs Margaret (1864 – 1933) et Frances (1873 – 1921) Macdonald en font partie. Annie French (1872 – 1865) et Jessie Marion King (1875 – 1949) adoptent les motifs du Glasgow style pour leurs illustrations, leurs affiches et leurs textiles.

Les groupuscules de créatrices françaises constituent une mosaïque de créatrices diverses, d'autant plus que la départementalisation entre les techniques est davantage marquée. Fille du directeur puis elle-même enseignante à l'école de dessin pour jeunes filles, Rosa Bonheur est un modèle pour les générations futures d'anglo-saxonnes. Elle fait diffuser ses œuvres par la gravure. En devenant son héritière légale, sa compagne américaine Anna Klumpke (1856 – 1942), elle aussi peintre, assure sa renommée sur la scène internationale. Bien que partageant avec ses comparses de l'école de Barbizon le goût du plein-air, Rosa Bonheur connaît très vite le succès. Elle est la première artiste à recevoir la Légion d'Honneur, décernée par l'impératrice Eugénie. Elle constitue une véritable exception dans le domaine artistique français. Toutefois, parce que son acceptation par l'institution la rattache à une forme d'académisme, sa célébrité décline rapidement après sa mort, à la différence de ses acolytes paysagistes (Camille Corot, Charles Daubigny, Jean-François Millet).

Un apprentissage moins formel peut donc émerger lors de rencontres au travers de réseaux mondains. Après un premier séjour à Paris en 1852, Joanna Boyce exprime le souhait de suivre les cours de Rosa Bonheur, mais son fiancé, Henry Wells (1828 – 1903), l'en dissuade. Elle fréquente alors l'atelier du peintre d'histoire Thomas Couture (1815 – 1879) en même temps qu'Édouard Manet, et rédige une critique de l'Exposition Universelle de 1855[1]. En 1864, le choix de Barbara Leigh Smith se porte sur les artistes de l'école de Barbizon. Fortement influencée par la technique de John Constable, cette communauté de paysagistes travaille en plein air d'après nature, en lisière de la forêt de Fontainebleau. Leigh Smith peint sous l'égide de Camille Corot (1796 – 1876), qui deviendra aussi le professeur de la future peintre impressionniste Berthe Morisot (1841 – 1895) au début des années 1860.

Morisot et Manet se rencontrent lors d'une séance de dessin au Louvre en 1867 ; Cassatt et Degas, par le biais du Salon en 1875. Les femmes trouvent dans le groupe impressionniste un environnement favorable : rejet des conventions académiques, goût pour les scènes de la vie quotidienne, pratique du petit format aisément transportable pour aller peindre en plein air. De leur vivant, Marie Bracquemond (1840 – 1916), Berthe Morisot et Mary Cassatt sont identifiées comme les trois « grandes dames » de l'impressionnisme par le critique Gustave Geoffroy. Comme pour leurs consœurs préraphaélites, les œuvres de ces femmes sont jugées par rapport au courant auquel elles sont affiliées : « praise of Morisot depended on the constant association of Impressionism with a certain notion of femininity based on intimations of subtle sensibility, nuance and suggestiveness »[2].

Créée en 1870, l'Académie Colarossi attire de nombreuses élèves françaises et étrangères en autorisant à peindre, modeler et sculpter le corps masculin caleçonné, presque nu. Avant de s'installer en Angleterre, la peintre d'origine autrichienne Marianne Preindelsberger termine sa formation en intégrant cette école grâce à une bourse d'études en 1880. En 1876, l'Académie Julian (anciennement « Académie Suisse ») ouvre un cours similaire qui amène une clientèle bourgeoise et fortunée. Annie Robinson, dont le style se situe à la lisière entre le symbolisme et le naturalisme, y étudie de 1877 à 1880 en compagnie de son amie, Isabel Dacre. Elisabeth Sonrel (1874 – 1953) y poursuit sa formation artistique de 1891 à 1892, dans l'atelier de Jules Lefebvre (1834 – 1912). Inspirés par la peinture préraphaélite, ses sujets traitent des légendes arthuriennes. En rupture avec l'enseignement traditionnel de la peinture, les académies Julian et Colarossi constituent les seules véritables alternatives institutionnelles à l'École des Beaux-

[1] Bradbury, *Boyce Papers*, vol.1, lettres du 2.10, du 6.11 et du 26.11.1855.
[2] Parker et Pollock, *Old Mistresses*, p.41.

Arts. Celle-ci n'accepte les femmes qu'à partir de 1897, sous la pression de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs.

La courte carrière d'Elizabeth Siddal (une dizaine d'années), sa mort précoce à 32 ans et ce corpus a priori restreint ne devraient pas constituer des arguments valables pour l'écarter du panthéon britannique. En effet, la génération romantique compte plus d'un écrivain disparu prématurément : les sœurs Brontë (Anne 29 ans, Emily 30 et Charlotte 38 ans), John Keats (25 ans), Percy Shelley (30 ans), Lord Byron (36 ans). Dans le cercle préraphaélite, James Collinson et Walter Deverell n'en sont pas moins considérés comme des peintres à part entière, en dépit de leur production artistique limitée. Camille Claudel, dont le catalogue raisonné ne recense en trente ans de métier qu'une centaine de sculptures, peintures et dessins – auquel il faudrait ajouter les pièces anéanties par ses soins en 1912 – est de nos jours vue comme une créatrice majeure de l'art français, depuis sa réhabilitation dans les années quatre-vingts. Le succès notoire des expositions « Beyond Ophelia » et « Pre-Raphaelite Sisters » nous interpelle quant à la place d'Elizabeth Siddal au sein du matrimoine, au même titre que « Frida Kahlo: Making Herself Up », dont la rétrospective a quasiment atteint les 500 000 visiteurs en 2018. Le Victoria and Albert Museum avait précisément choisi de mettre l'accent sur une identité spécifique à la plasticienne, qui a mis en scène sa souffrance physique. L'iconographie médicale de ses quelques deux cents tableaux et l'omniprésence de son corps sous différents avatars dénotent la complexité de l'articulation entre individualité, personnalité et création.

Tout comme ses contemporaines Elizabeth Barrett-Browning et Christina Rossetti, Elizabeth Siddal se sert de son état d'invalide, à la différence qu'elle semble bien consciente des exigences de ce statut et qu'elle le transforme en trait caractéristique de son tempérament artistique. La mélancolie prend donc toute sa signification dans la construction de son identité de peintre-poëte. Ses thèmes de prédilection, l'aspect intime de sa narration et ses vers courts l'imprègnent d'une voix distincte, aisément accessible au lecteur. Cette simplicité apparente se retrouve dans la syntaxe et dans les motifs d'Emily Dickinson (1830 – 1886), marqués par leur dimension morbide. Pour Virginia Woolf (1882 – 1941), les femmes ne peuvent créer si elles sont maintenues dans cet état de dépendance qui caractérise les créatrices de l'époque victorienne. Leur émancipation s'est donc établie de manière individuelle, voire clandestine. Descendante de la dernière vague du préraphaélisme, Woolf se plaît à fustiger ce courant pour son attachement à un passé fantasmé. Elle épargne Christina Rossetti, revalorisée pour sa subversion de la tradition littéraire, à l'encontre de l'image de vieille fille austère à laquelle la

poétesse a été cantonnée[1]. À l'instar de sa belle-sœur, Elizabeth Siddal fait partie d'un héritage féminin ancré dans la période victorienne, qui remodèle ses conventions poétiques.

Le petit format, les techniques employées et la vulnérabilité des dessins d'Elizabeth Siddal aux conditions extérieures sont les facteurs principaux qui expliquent son manque de présence dans les musées et institutions culturelles, alors qu'elle est la seule artiste à avoir été l'objet d'étude d'une matinée entière lors du colloque organisé en regard de l'exposition à la National Portrait Gallery. À ce jour, elle est la créatrice du mouvement préraphaélite à laquelle on porte le plus d'attention. Il y a quarante ans, on croyait sa production composée d'une trentaine de croquis et une douzaine de peintures, alors qu'elle dépasse aujourd'hui la centaine d'œuvres connues, localisées et numérisées. Un corpus certes limité, mais non composé d'une « vingtaine de dessins et d'aquarelles » seulement[2]. Certains de ses dessins refont encore surface, ce qui montre qu'il en reste certainement d'autres à découvrir. Ce regain d'intérêt a eu le mérite de faire sortir plusieurs œuvres de leurs réserves, mais le plus gros obstacle à leur visibilité provient des collections particulières et des galeries marchandes. Soit les propriétaires de pièces inédites s'emploient à rester anonymes, soit ils se montrent réticents à divulguer des données précieuses. De nombreuses zones d'ombre demeurent sur les potentiels autres exemplaires des portfolios photographiques, qui constituent pourtant une ressource inestimable pour la recherche. Or, sans les décisions adéquates et les nécessaires efforts de vulgarisation, la transmission de cette œuvre sera reléguée au domaine savant – sans que le grand public n'en bénéficie – ou ne relèvera que du virtuel.

Le goût d'Elizabeth Siddal pour l'agencement de la composition, sa réflexion sur la répétition et la variation du motif, la rythmique et la couleur, fait de son œuvre un art total. Consciente du pouvoir de fascination qu'elle suscite, elle est intimement impliquée dans le processus créatif de ses collègues masculins. Son statut de modèle, qui constitue la base de son apprentissage, rend cet aspect de son métier indissociable de sa pratique écrite et picturale. Dès lors, il nous apparaît plus judicieux d'analyser sa production artistique en rapport avec sa formation, ses relations professionnelles et ses conditions de travail, plutôt que sous l'angle psychologique, sanitaire ou sentimental. Si Elizabeth Siddal se rattache bien évidemment au

[1] Virginia Woolf est la petite-nièce de Julia Margaret Cameron et Val Prinsep. Elle grandit dans le quartier de South Kensington, elle côtoie Edward Burne-Jones, Henry James et Alfred Tennyson. L'artiste Marie Spartali, qu'a fréquenté et admiré sa sœur Vanessa Bell, a peut-être inspiré Woolf pour le personnage de Lily Briscoe dans *To the Lighthouse*.

[2] Ce type d'affirmation péremptoire, que l'on retrouve dans l'étude biographique de Florence Alibert, prouve que l'œuvre siddalienne reste trop mal connue en France. Voir *Vies et Morts d'Elizabeth Siddal*, p.61.

préraphaélisme, un faisceau interdisciplinaire est indispensable pour éclairer ses motivations, les recontextualiser et déconstruire les stéréotypes auxquels elle a été subordonnée.

L'enjeu n'est donc pas tant l'édification d'un canon féminin ou la réintégration de créatrices comme Elizabeth Siddal au sein d'une norme. C'est plutôt la relecture critique permettant de remettre en cause les fondements de la discipline qu'est l'histoire de l'art. Il ne s'agit pas de simplement y ajouter des noms d'oubliées ou d'inconnues, mais de confirmer leur propre validité épistémologique et de réévaluer la notion de subjectivité féminine. Il nous semble difficile d'élaborer des connaissances sur les artistes femmes sans avoir conscience d'une démarche politique et transgressive. Le parallèle entre Siddal et les autres créatrices de la période victorienne nous apparaît judicieux : c'est l'époque à laquelle s'opère une répartition sexuée des rôles en art, avec une iconographie structurée par le regard masculin, au moment même où les femmes commencent à revendiquer une autonomie dans leur profession. D'ailleurs, le dix-neuvième siècle voit l'avènement de la fiction idéalisée de l'artiste-héros défiant les conventions, rarement accessible aux femmes. Le genre de la biographie, laissant peu de place à la distance critique, place la production artistique sous l'égide de la personnalité.

Ces schémas de pensée se retrouvent dans l'inconscient collectif et dans les publications destinées au grand public, car inscrits dans des structures langagières vectrices d'exclusions, selon lesquelles les créatrices sont systématiquement positionnées en parallèle d'une norme dominante. Séverine Sofio et Julie Verlaine nous avertissent quant aux dangers de la « marginalisation héroïque qui se traduit dans le topos récurrent de la pionnière et de ses combats – combats pour créer comme femme et pour exister comme artiste (…) une histoire *mainstream*, bloquée dans une appréciation simplificatrice (mais plus vendeuse, à force d'être répétée) »[1]. La parution récente de Ruth Millington, *Muse: Uncovering the Hidden Figures of Art History's Masterpieces*, cherche certes à dépouiller le terme de muse de ses connotations péjoratives, pour réexaminer les relations entre cette dernière et l'artiste, sans que la nature de cette collaboration ne soit réellement abordée[2]. Siddal, qualifiée d'« Ophelia awakes », est mise à l'honneur dans le chapitre « Performing Muse », avec, une fois de plus, une insistance sur son statut d'égérie plutôt que son travail de peintre-poëte. En souhaitant extraire Siddal de son personnage de victime, Millington produit l'effet inverse sur le lecteur : il s'agit d'une héroïne qui triomphe contre l'adversité en sachant tirer profit de sa situation. Cela la conduit à émettre

[1] Séverine Sofio et Julie Verlaine, *Élèves et maîtresses : apprendre et transmettre l'art (1849 – 1928)*, pp.6-8.
[2] Ruth Millington, *Muse: Uncovering the Hidden Figures of Art History's Masterpieces*, Londres, New York, Pegasus Books, 2023, p.11.

des suppositions plus qu'hasardeuses sur la possibilité de la rémunération de Siddal en tant que modèle : « One common misconception is that muses, such as Siddall, provided artists with inspirations for free (…) for her commitment she was paid well »[1].

Les incohérences sur la biographie de Siddal persistent dans des publications récentes : aussi Florence Alibert affirme-t-elle que Siddal vit dans l'atelier de Rossetti jusqu'à sa mort, qu'elle est dépendante du whisky[2]. D'ailleurs, les poèmes de Rossetti y apparaissent comme un miroir de sa relation avec Siddal. La modèle et artiste continue donc de faire l'objet d'innombrables rumeurs et d'une forme de fascination morbide. L'absence de sources directes sur son compte, ainsi que d'autres sources indirectes abordées comme fiables, conduisent des chercheurs à remanier ou à véhiculer des informations inexactes, en fondant notamment leur travail sur les chroniques de William Michael Rossetti. Dernièrement, c'est Julie Beauzac, la créatrice du podcast « Vénus s'épilait-elle la chatte », qui affirmait que Siddal avait toujours été en mauvaise santé et qu'elle avait la tuberculose[3]. De même, les quelques lignes qui sont consacrées à Siddal dans le best-seller qu'est *The History of Art without Men* de Kathy Hessel, ne résistent pas à la tentation du récit sensationnaliste en mentionnant sa mort tragique et l'affaire du cercueil[4]. La dernière biographie parue sur Siddal avait donc pour ambition d'apporter de « nouvelles découvertes » sur la vie de la créatrice, notamment lors de son séjour sur le continent. Mais l'ouvrage accumule les suppositions et les hypothèses. Par exemple, Jan Marsh affirme que « Lizzie » participe pleinement au canular qui consiste à la faire passer pour l'épouse de Hunt, ce qui paraît peu probable au vu des codes sociaux en vigueur[5]. Enfin, lorsque Siddal n'est pas une martyre du préraphaélisme, c'est forcément une rebelle, une battante, une pionnière. C'est ainsi qu'elle est présentée sur la quatrième de couverture d'*Elizabeth Siddal: Her Story* : « an ambitious and independent woman who knew what she wanted and was not afraid to let it known ».

« Muse », « artiste femme », « femme artiste »… Ces variations sémantiques rappellent que le langage est chargé d'une valeur que ne possède pas le féminin ; elles ne se fondent pas dans l'universel. Peut-être le terme de « muse » est-il obsolète, et qu'il n'est plus nécessaire de parler de l'inspiration d'un homme en termes genrés. Jan Marsh elle-même lui préfère

---

[1] *Ibid.*, p.259.
[2] Alibert, *Vies et Morts d'Elizabeth Siddal*, p.38, 69.
[3] À écouter à partir de la douzième minute : https://www.venuslepodcast.com/episodes/esth%C3%A9tiser-les-femmes-mortes.
[4] Kathy Hessel, *The History of Art without Men*, Londres, Cornerstone, 2022, p.87.
[5] Marsh, *Her Story*, p.16.

« modèle »[1]. En outre, l'émergence d'une catégorie étiquetée d'« art féminin » repose sur des critères construits historiquement et socialement. Pour les femmes, la popularité de scènes d'intérieur peut indiquer la proximité avec une thématique correspondant à leur propre condition, ou à l'inverse la volonté de se conformer à un sujet attendu par la critique. Parce que la pratique de nombreuses créatrices exprime la vision d'individus tenus à l'écart de la sphère publique, on leur a attribué une valeur triviale. Or, la féminité ne possède pas en soi les attributs reliant des artistes qui n'ont aucune raison de former un groupe homogène. Le style d'Elizabeth Siddal, par exemple, se rapproche plus de celui de Gabriel Rossetti, que de la facture de Barbara Smith ou d'Anna Mary Howitt. Les facteurs historiques et locaux tels la classe sociale, l'appartenance générationnelle, le type d'éducation reçue et l'insertion dans des réseaux professionnels, sont beaucoup plus déterminants dans la pratique d'un genre pictural ou d'une technique, que le genre.

Ce discours hétéro-normatif hérité d'une histoire de l'art dont les fondements ont été fixées dans les années 1950, persiste dans les rétrospectives et monographies. Rozsika Parker et Griselda Pollock ont remarqué que les études consacrées aux artistes femmes sont moins nombreuses dans les années 1970, une décennie précisément animée par la vivacité des mouvements féministes : « curiously the works on women artists dwindle away precisely at the moment when women's social emancipation and increasing education should, in theory, have prompted a greater awareness of women's participation in all walks of life »[2]. De nos jours, la confrontation des musées aux problématiques de genre nous amène à la prise de conscience suivante : leurs fondements et fonctionnements proviennent d'un point de vue qui s'est imposé comme dominant. Celui-ci se veut exhaustif dans la représentation d'incontournables, et d'éléments emblématiques d'un style, d'une époque. À l'heure où les institutions culturelles subissent des pressions financières, la recherche de la performance médiatique grâce à un accrochage ou une exposition valorisant des artistes jouissant déjà d'une grande notoriété (Claude Monet, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, pour n'en citer que quelques-uns…), n'est jamais bien loin. L'importance d'une œuvre est encore fréquemment mesurée en fonction de son degré de perfection artistique et de sa valeur marchande, réelle ou supposée.

Par conséquent, nous avons souhaité réadapter le regard porté sur les œuvres et d'interroger notre discipline en tant que savoir discursif. Il nous faut élargir notre vision et remplacer ses paradigmes dominants. Jusqu'au début des années 2000, l'emploi du concept de genre en

[1] *Ibid.*, p.11.
[2] Parker et Pollock, *Old Mistresses*, p.5.

histoire de l'art était considéré comme une approche rigoureusement sociologique, comme si la référence aux conditions de production d'une œuvre y étaient étrangères, comme l'affirme Griselda Pollock : « feminist studies of cultural practices in the visual arts are commonly ejected from art history by being labelled a sociological approach, as if reference to social condition and ideological determination are introducing foreign concerns into the discrete realm of art »[1]. L'histoire de l'art relevant de la projection, de l'imaginaire, il n'est pourtant pas toujours aisé de discerner son rapport immédiat avec le réel. À présent, des incursions féministes y sont possibles, tout comme des considérations d'ordre anthropologique.

Revendications sociétales et politiques ont permis la désacralisation de l'espace muséal qui n'est plus le temple des muses. Il convient de faire valoir une plus grande diversité de méthodologies dans la diffusion de connaissances. Nombreux sont à présent les chercheurs, conservateurs et commissaires d'expositions qui admettent s'exprimer depuis un positionnement déterminé par l'âge, le genre, l'origine ethnique, le lien avec l'institution, malgré leurs efforts d'objectivité dans leur approche. Ces acteurs s'identifient plus volontiers à des passeurs. Leurs pratiques inclusives qui s'appuient sur un socle mixte et égalitaire démontrent que le projet de musée numérique féministe de Griselda Pollock ne paraît pas suffisant pour remplir les conditions nécessaires à la visibilité d'artistes femmes. Plus récemment, les bouleversements provoqués par le mouvement #MeToo dans le domaine des sciences humaines ont eu le mérite de remettre les questions de genre au cœur du débat et de l'espace public.

En effet, des événements ponctuels sont en train de donner lieu à des programmes de recherches et des expositions sur le plus long terme : par exemple, le domaine de Wightwick comporte à présent 35 œuvres de femmes du cercle préraphaélite dans sa collection. Cette tendance appliquée par des musées régionaux s'étend maintenant aux musées de capitales européennes. La National Gallery de Londres est engagée dans une nouvelle approche. Elle a fait preuve de transparence en répertoriant le nombre d'œuvres attribuées à des femmes dans sa collection, qui s'élève à vingt-et-un. Les peintures de Rachel Ruysch (1664 – 1750), d'Elisabeth Vigée-Lebrun (1755 – 1842) et de Rosa Bonheur bénéficient d'un nouvel accrochage. L'acquisition d'œuvres par ces artistes fait partie des politiques muséales prioritaires, ce que démontre l'addition de l'autoportrait d'Artemisia Gentileschi à la collection, et sa restauration en 2019. La conservatrice Caroline Campbell déclarait que s'il est impossible de changer le passé, la mission de son institution est de faire connaître ces histoires, voix et silences auprès

[1] Pollock, *Vision and Difference*, p.10.

du public, énoncé particulièrement édifiant pour un musée dont l'entrée est gratuite et ouverte à tous. Cette réponse à des besoins concrets correspond à un souci d'offrir pour les générations futures – notamment les spectatrices – une alternative au génie masculin et une plus grande variété de modèles disponibles.

Parallèlement au vernissage de la rétrospective Berthe Morisot, le Musée d'Orsay, a, en juin 2019 lancé un programme d'accrochages, expositions et événements qui reprenait le titre de l'ouvrage de Linda Nochlin : « Women, art and power ». Le parcours interrogeait le rôle des femmes de la période couverte par le musée (1848 – 1914), marquée par une urbanisation et industrialisation croissantes. Visibles au moyen de cartels spécifiques, les créatrices comprenaient artistes et modèles, mais pas seulement : la réflexion s'est élargie aux collectionneuses et critiques d'art. Étonnamment, Joanna Hiffernan et Victorine Meurent ne faisaient pas partie de cette entreprise. Les organisatrices du programme se sont heurtées à deux écueils : d'une part, le rassemblement d'artistes femmes dans un espace d'exposition temporaire, qui risque de tendre vers l'essentialisme, et de l'autre, l'intégration des créatrices dans les collections permanentes, le problème étant leur infime proportion par rapport aux hommes, même si le taux de leurs œuvres est passé de 0,5% à 0,8% grâce à ce parcours. Ajoutons à cela que les toiles de deux peintres très connues, Berthe Morisot et Éva Gonzales, sont souvent absentes, car prêtées à d'autres musées.

Quelques mois après, ce qu'il subsistait du programme, qui pourtant abondait d'informations sur la place des femmes dans le monde des arts au dix-neuvième, se devinait dans une vitrine peu visible du public, située au troisième étage. Avant son départ du Musée d'Orsay, la conservatrice qui avait initié ce parcours a tenu à s'assurer de sa pérennité[1]. Une équipe de professionnels, doctorants et stagiaires, en partenariat avec l'association AWARE, travaillent à présent au développement d'une meilleure diffusion du sujet et d'un enrichissement des ressources disponibles à la recherche. Les outils numériques ne sont pas en reste. La base Joconde a été repensée pour recenser par ordre alphabétique les créatrices présentes dans les collections françaises. La base Arcade des archives nationales propose des fiches consacrées à l'historique des œuvres de femmes acquises par l'État et les collectivités territoriales de 1800 à 1969.

Depuis, les expositions sur les créatrices se sont multipliées, avec bien souvent, encore une insistance sur l'individualité d'une artiste, sa personnalité. Il semble difficile de sortir de la traditionnelle dichotomie entre la rétrospective monographique – consacrée à une artiste – et

[1] Cet accrochage a été récemment démonté.

les expositions 100% artistes femmes. En 2021, « Peintres femmes : naissance d'un combat » au Musée du Luxembourg, laissait penser qu'une autre approche allait être proposée auprès du public. Les commissaires se sont concentrées sur les formations, ateliers et communautés d'artistes depuis la fin de l'Ancien Régime jusqu'à la Monarchie de Juillet, époque où une proportion de femmes croissante investit l'espace de production des beaux-arts. Affirmation de soi, autoportraits, banalisation de l'image de la plasticienne, ces thématiques, qui revenaient comme une litanie, ne parvenaient pas à contredire les idées reçues accolées aux artistes. Il en résultait une impression de catalogage. En 2023, « Surréalisme au féminin ? » au Musée de Montmartre m'avait interpellée, dans la mesure où c'était la première exposition française que je voyais qui était consacrée aux femmes faisant partie d'un mouvement artistique constitué. Une grande variété de techniques était représentée : écriture (poésie, fiction, essai), dessin, peinture, collage, photographie, installation, sculpture. Les cartels mettaient bien en valeur les liens entre les créatrices, comme par exemple le portrait de Dorothea Tanning (1919 – 2012) dans son atelier, photographiée par Lee Miller (1907 – 1977).

Ces expérimentations, à l'évidence indispensables, prouvent tout de même que revendiquer la différence pour l'assimiler à une discipline aux idées reçues encore tenaces, est délicate, et manque parfois de cohérence. Il convient de reconnaître aux artistes femmes la complexité propre à la culture visuelle dont leurs homologues masculins tirent parti. Il ne s'agit pas pour autant de les ostraciser en les tenant pour exclues ou exceptionnelles. Une réécriture des index et notices d'œuvres s'impose, en évitant par exemple la trop grande insistance sur l'apparence physique d'une artiste, ou ses liens de parentés (amant, mari, frère, père) qui détermineraient sa création. L'histoire de l'art peut-elle alors survivre aux remises en question posées par les études de genre ? Certainement, si on n'envisage plus la différence sexuelle de façon binaire. On ne dit pas « artiste homme », mais bien artiste. Grâce à ce changement de paradigme nécessaire, c'est lorsque nous n'aurons plus besoin d'accoler le qualificatif « femme » à artiste qu'une véritable révolution se sera accomplie.

INDEX

A. Index nominum

Aesthetic Movement, 5, 78, 87, 316, 425
Antiquité, 178, 189, 378, 413
Bible, 6, 170, 172, 175, 202, 207, 208, 235, 260, 315
Cambridge, 3, 13, 17, 36, 42, 56, 98, 116, 166, 256, 277, 308, 317, 338, 356, 357, 377, 378
Chatham Place, 43, 45, 46, 55, 56, 64, 65, 72, 106, 110, 144, 147, 158, 163, 184, 200, 218, 347, 350, 403
Confrérie Préraphaélite (voir aussi P.R.B), 36, 37, 40, 51, 99, 110, 130, 205, 206, 211, 291, 329, 338, 344, 422
Dalziel (frères), 193, 265
de Quincey Thomas, 70
de Toulouse-Lautrec Henri, 89, 317
Degas Edgar, 89
Doughty Oswald, 29, 32, 36, 127, 298, 349
Eaton Fanny, 305, 306, 398
Ellet Elizabeth, 311, 333
Folio Club, 339, 340
Freemantle William Thomas, 38, 39, 125, 156
Froissart Jean, 192, 256
Fuseli Henry, 143, 179
Gautier Théophile, 84
Gentileschi Artemisia, 121, 332, 368, 386, 436
Goethe Johann Wolfgang, 270
Hawarden Clementina, 322
Heaton Ellen, 58, 67, 110, 209, 222, 347
Henner Jean-Jacques, 89, 90, 425
Hertford Laura, 41, 324, 325
Hiffernan Joanna, 23, 89, 425, 437
Hogarth Club, 339
Hogarth William, 216
Holman Hunt Diana, 100, 128, 161, 303, 364, 383
Holman Hunt William, 3, 6, 42, 50, 77, 79, 111, 114, 124, 168, 208, 259, 303, 333, 383, 399, 422
Howell Charles Augustus, 48
Howitt Anna Mary, 26, 44, 219, 290, 311, 312, 318, 319, 323, 325, 329, 339, 341, 343, 376, 410, 435
Hughes Arthur, 31, 39, 111, 339, 400
Ibbitt William, 41, 157
Immortels, 98, 170, 178, 228
James Henry, 78, 226, 432
Jameson Anna, 180, 209, 308, 310, 330
Kauffman Angelica, 179, 323, 324, 332, 386
Kean Charles, 179
Keats John, 25, 182, 431
Knight Joseph, 37, 53, 62
Leathart James, 52, 112, 358

Leigh Smith Barbara (Bodichon), 26, 52, 56, 67, 69, 290, 307, 308, 309, 311, 317, 323, 333, 339, 340, 343, 348, 376, 393, 430
Londres, 5, 6, 12, 13, 16, 17, 21, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 47, 55, 58, 61, 63, 64, 67, 68, 69, 73, 80, 83, 91, 92, 96, 97, 99, 100, 115, 119, 122, 123, 124, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 138, 140, 141, 144, 153, 154, 157, 166, 169, 171, 172, 178, 179, 180, 182, 191, 194, 200, 206, 207, 208, 209, 211, 213, 217, 218, 222, 223, 229, 232, 259, 262, 265, 267, 269, 276, 286, 291, 295, 296, 305, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 332, 334, 335, 336, 337, 347, 348, 363, 366, 367, 372, 375, 378, 379, 380, 382, 411, 418, 422, 425, 428, 433, 434, 436
Louvre, 20, 31, 54, 225, 291, 369, 430
Madox Brown Catherine (Hueffer, voir aussi Cathy), 335, 393
Madox Brown Emma (née Hill), 16, 60, 108, 133, 144, 345
Madox Brown Ford, 9, 23, 32, 36, 41, 42, 52, 56, 60, 62, 64, 72, 79, 87, 93, 102, 105, 106, 111, 112, 118, 125, 136, 163, 216, 306, 309, 317, 330, 335, 339, 344, 345, 399, 411, 421
Madox Brown Lucy (Rossetti), 5, 216, 310, 331, 338, 362, 375, 394, 404, 409
Malory Thomas, 191, 192
Manet Édouard, 9, 88, 425, 430
Marie-Madeleine, 82, 174, 219, 412
Martineau Harriet, 304, 305, 308
Meurent Victorine, 9, 88, 425, 437
Millais John Everett, 3, 4, 3, 6, 39, 65, 81, 83, 111, 114, 305, 333, 339, 399
Miller Annie, 16, 50, 61, 127, 128, 129, 144, 290, 303, 378, 398, 399
Monet Claude, 84, 327, 435
Morris & Co, 8, 65, 145, 149, 150, 200, 201, 202, 310, 337, 348, 362, 363, 370, 379, 395, 404, 421, 429
Morris Jane (née Burden, voir aussi Janey), 8, 16, 23, 48, 49, 50, 51, 71, 78, 86, 105, 112, 128, 133, 140, 148, 187, 201, 202, 242, 297, 303, 309, 313, 337, 345, 348, 351, 353, 360, 381, 384, 398, 399, 401
Morris William, 8, 21, 31, 45, 49, 61, 125, 128, 145, 151, 182, 191, 200, 201, 303, 337, 362, 381, 399, 425
Moxon, 25, 110, 111, 184, 191, 193, 254, 265, 353, 380, 391, 414
Moyen-Âge, 20, 28, 82, 104, 170, 173, 189, 190, 191, 210, 249, 259, 268, 313, 314, 345, 378, 389
Mutrie Martha, 318, 324, 333
National Gallery, 1, 171, 209, 229, 258, 270, 361, 362, 374, 390, 392, 428, 436
National Portrait Gallery, 96, 213, 222, 229, 398, 401, 432
Newton Isaac, 269
Osborn Emily Mary, 308, 312, 315, 330
Oxford, 7, 12, 13, 18, 22, 31, 32, 55, 66, 67, 69, 87, 93, 105, 171, 172, 182, 192, 202, 203, 220, 274, 278, 297, 303, 309, 316, 319, 364, 365, 383
Pankhurst Sylvia, 310
Parkes Bessie, 39, 52, 56, 77, 126, 290, 304, 308, 317, 339, 342
Parsons John Robert, 351
Patmore Coventry, 114, 115, 166, 301, 334, 412
Pickering Evelyn (De Morgan), 5, 8, 26, 88, 290, 310, 327, 331, 337
Poe Edgar Allan, 9, 83
Prinsep Valentine Cameron, 31
Punch, 97, 136, 166
Quattrocento, 75, 189, 209, 243, 332
Rae Henrietta, 312, 320

Raphaël, 2, 75, 81, 106, 209, 402, 424
Renaissance, 6, 27, 78, 81, 82, 171, 173, 189, 206, 210, 240, 249, 257, 259, 269, 270, 277, 290, 332, 357, 360
Reynolds Joshua, 6, 20, 81, 179, 207
Robinson Annie (Swynnerton), 328, 369, 430
Rodin Auguste, 8, 84, 121, 321
Romney George, 23, 99, 179
Rossetti Dante Gabriel, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 19, 22, 23, 29, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 46, 47, 48, 50, 51, 56, 58, 59, 61, 62, 63, 65, 67, 68, 70, 72, 73, 77, 94, 105, 107, 111, 114, 116, 121, 124, 126, 129, 133, 134, 137, 138, 143, 146, 155, 156, 160, 182, 199, 200, 242, 254, 258, 288, 297, 298, 334, 352, 355, 356, 357, 366, 399, 402, 409, 411, 417, 427
Rossetti Dante Gabriel
  Astarte Syriaca, 105
  Bocca Baciata, 104
  Christina Rossetti in a Tantrum, 316
  Ecce Ancilla Domini, 43, 87, 104, 225
  Fair Rosamund, 86, 331
  Found!, 104, 218, 385
  Genevieve, 262
  King Arthur and the Weeping Queens, 193, 254
  La Belle Dame Sans Merci, 416
  Lady Lilith, 104
  Self-Portrait, 312, 404, 425
  Sibylla Palmifera, 104
  Sir Galahad, 177, 187, 192, 200, 244, 245, 246, 254, 257, 267, 360, 364, 374, 384, 397
  Sister Helen, 7, 188, 205, 224, 239, 241, 266, 286, 287, 351, 364, 365, 381, 384, 397, 403
  St Cecilia' 144, 178, 184, 239, 245, 246, 247, 253, 254, 262, 265, 287, 356, 362, 364, 384, 395, 397
  The Adoration, 173
  The Blessed Damozel, 187, 188, 251, 281, 365, 371, 391
  The Girlhood of Mary Virgin, 51, 52
Rossetti Frances Lavinia (née Polidori), 49, 56, 63, 108
Rossetti Helen Angeli, 73, 126, 364
Rossetti William Michael, 3, 5, 13, 18, 19, 29, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 53, 54, 56, 59, 62, 66, 73, 76, 77, 79, 86, 94, 95, 100, 104, 111, 112, 113, 114, 115, 125, 140, 147, 153, 154, 158, 163, 166, 172, 183, 197, 199, 214, 219, 225, 253, 262, 287, 298, 309, 332, 338, 340, 354, 356, 357, 374, 375, 380, 399, 409, 411, 412, 416, 420, 422, 434
Routledge, 13, 111, 194, 286, 366, 415
Royal Academy, 6, 23, 26, 37, 41, 42, 51, 54, 81, 82, 89, 91, 98, 106, 143, 169, 171, 185, 192, 206, 207, 208, 213, 215, 219, 221, 225, 238, 249, 250, 269, 290, 307, 309, 315, 319, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 330, 332, 334, 335, 339, 342, 348, 376, 381, 389, 417, 423, 428, 429
Ruskin John, 7, 31, 35, 37, 38, 44, 45, 53, 62, 63, 66, 67, 69, 79, 81, 95, 129, 166, 226, 231, 314, 316, 330, 340, 361, 399, 409
Russell Place, 7, 111, 112, 114, 249, 365, 387, 399, 409, 411, 412
Salon, 51, 88, 89, 106, 207, 208, 213, 215, 219, 315, 319, 321, 323, 330, 333, 335, 369, 407, 430
Sandys Emma, 26, 331, 335, 348
Siddal Elizabeth Eleanor (née Siddall)

Apprentissage, 23, 52, 81, 108, 110, 141, 206, 237, 261, 304, 313, 322, 325, 326, 327, 336, 338, 340, 341, 418, 430, 432
Collections
  Ashmolean Museum, 20, 93, 149, 155, 164, 173, 188, 195, 199, 215, 216, 220, 243, 358, 364, 365, 367, 370, 372, 374, 384, 416, 417
  Birmingham Museum, 1
  Bonhams, 376
  British Museum, 1, 97, 105, 166, 242, 259, 334, 362, 372, 383, 428
  Charles Fairfax Murray, 49, 154, 348, 353, 355, 357, 359, 366
  Charles Norton, 52, 112, 164, 192, 348, 351, 412
  Delaware Art Museum, 1, 145, 176, 260, 348, 353, 374, 401, 402, 404
  Fitzwilliam Museum, 3, 4, 1, 13, 156, 166, 353, 357, 367, 372, 373, 374, 379, 391, 414
  Frederick Layland, 104
  Maas Gallery, 173, 183, 375, 376, 390
  Mark Samuels Lasner, 1, 153, 155, 215, 216, 375, 388
  Nationalmuseum, 374
  Peter Nahum, 173, 374, 375, 390
  Princeton, 37, 169, 238, 353, 360, 374
  Samuel Bancroft, 348, 353, 359, 377
  Tate, 1, 12, 15, 17, 20, 37, 211, 222, 269, 273, 289, 291, 292, 359, 360, 361, 362, 367, 369, 370, 372, 373, 379, 380, 382, 387, 393, 401, 402
  Victoria and Albert Museum, 1, 21, 118, 247, 362, 431
  Wightwick Manor, 2, 18, 188, 193, 265, 362, 363, 364, 394, 395, 409, 417
  Yale Center of British Art, 183, 260
Exhumation, 4, 49, 122, 125, 132, 138, 143, 152, 156, 158, 159, 349
Famille
  Charles Siddall, 37, 38, 39
  Clara Siddall, 72, 216, 239
Lettres, 3, 4, 7, 13, 18, 29, 33, 35, 45, 46, 47, 48, 52, 53, 54, 55, 56, 65, 67, 69, 78, 82, 106, 109, 112, 115, 126, 128, 134, 137, 142, 150, 155, 170, 312, 343, 360, 375, 381, 430
Mèche de cheveux, 100, 156, 398, 409
Modèle
  A British Converted Family, 171
  Beata Beatrix, 49, 77, 100, 132, 136, 142, 159, 348, 349, 352, 366, 369, 370, 451
  Beatrice, 86, 101, 129, 145, 358
  Before the Battle, 192, 198, 199
  Elizabeth Siddal Plaiting Her Hair, 118
  Giorgione Painting, 164
  How They Met Themselves, 85, 86, 133, 348
  Miss Siddal Hiding a Drawing and Rossetti Finding it, 103
  Ophelia, 4, 2, 3, 10, 12, 18, 27, 65, 84, 97, 98, 123, 131, 134, 136, 138, 148, 181, 215, 299, 349, 353, 366, 369, 375, 382, 394, 396, 397, 425, 426, 431, 433, 453
  Paolo and Francesca da Rimini, 58
  Regina Cordium' 48, 86, 132, 136
  Rossovestita, 100
  The Blue Closet, 101
  The Damsel of Sanct Grael, 178
  The Light of the World, 96, 271, 365
  The Maids of Elfin-Mere, 178
  The Return of Tibullus to Delia, 100

The Tune of the Seven Towers, 101, 198
Twelfth Night, 77, 95, 97, 100, 180, 331, 382, 399
Valentine Rescuing Sylvia', 82, 148, 181, 366, 370, 382
Noms
E.E.R, 112
E.E.S, 53, 114, 215
Ida, 53, 55, 59, 110, 381
Lizzie, 12, 18, 45, 48, 52, 55, 57, 63, 64, 71, 73, 78, 100, 106, 113, 115, 116, 123, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 151, 155, 160, 198, 202, 293, 298, 299, 350, 364, 383, 394, 395, 397, 399, 408, 423, 434
Lizzy, 43, 52, 58, 59, 61, 63, 64, 68, 83, 163, 223, 323, 341, 342, 351, 410, 417
Miss S, 38, 41, 42, 45, 52, 53, 57, 60, 62, 64, 67, 68, 77, 103, 109, 111, 112, 114, 115, 118, 119, 133, 141, 147, 157, 187, 188, 203, 254, 317, 328, 347, 402, 425
Mrs Rossetti, 4, 53, 54, 78, 154, 362
Sid, 42, 52
Œuvres picturales
Angel Playing the Pipes, 177, 275
Angels Rising, 177
Angels with Cymbals, 177, 247, 257, 262
Annunciation, 365, 371, 374, 384
At the Milliner’s, 219, 375
Clerk Saunders, 4, 16, 17, 103, 111, 112, 115, 142, 163, 164, 194, 195, 197, 212, 224, 228, 230, 231, 232, 233, 238, 242, 243, 244, 245, 255, 263, 264, 275, 286, 300, 312, 348, 351, 354, 355, 357, 358, 374, 378, 379, 380, 381, 386, 387, 390, 391, 399, 400, 412, 414, 415
coffret à bijoux, 112, 187, 201, 242, 370, 381, 384
Crucifixion, 173, 174, 377, 419
Design for a Capital, 203, 374
Flying Angels, 177, 255, 377
Haunted Wood, 111, 133, 212, 214, 224, 231, 238, 241, 256, 364, 378, 384, 395, 396, 403
Head of a Girl, 216, 384
Holy Family, 132, 173, 208, 243, 266, 348, 374
King Arthur, 193, 254, 374
Kneeling Woman, 251, 260, 365
La Belle Dame Sans Merci, 416
Lady Affixing a Pennant to a Knight’s Spear, 198, 360
Lady Clare, 184, 186, 219, 228, 237, 241, 244, 255, 266, 275, 312, 354, 355, 357, 358, 366, 382, 393, 413, 420, 421
Landscape (View of Oxford?), 223
Lovers Listening to Music, 17, 109, 136, 144, 147, 214, 222, 223, 241, 247, 256, 263, 265, 278, 286, 302, 312, 356, 364, 365, 389, 396, 399
Madonna and Child, 177, 223, 243, 244, 271, 275, 354, 358, 359, 374, 376, 377, 384
Mother and Child, 257, 384
Nativity, 172, 173, 241, 257, 263, 286, 354, 355, 374, 390
Pippa Passes, 5, 111, 115, 136, 187, 218, 219, 241, 256, 263, 266, 312, 340, 352, 354, 355, 365, 384, 385, 389, 403
Self-Portrait, 312, 404, 425
Sheet of Studies, 241

Sir Galahad, 177, 187, 192, 200, 244, 245, 246, 254, 257, 267, 360, 364, 374, 384, 397
Sister Helen, 7, 188, 205, 224, 239, 241, 266, 286, 287, 351, 364, 365, 381, 384, 397, 403
St Agnes, 111, 114, 182, 184, 212, 214, 223, 238, 239, 243, 244, 245, 246, 255, 263, 264, 274, 280, 285, 286, 354, 355, 362, 364, 365, 366, 377, 378, 384, 391, 395, 396
St Cecilia, 144, 178, 184, 239, 245, 246, 247, 253, 254, 262, 265, 287, 356, 362, 364, 384, 395, 397
The Blessed Damozel, 187, 188, 251, 281, 365, 371, 391
The Gay Goshawk, 196, 255, 283, 285, 357
The Ladies Lament, 224, 237, 238, 255, 271, 274, 275, 280, 285, 286, 312, 357, 361, 372, 378, 386, 387, 399, 400
The Lady of Shalott, 12, 17, 136, 144, 147, 149, 163, 168, 184, 185, 186, 193, 194, 211, 228, 229, 238, 239, 244, 246, 254, 276, 279, 286, 287, 302, 312, 357, 376, 390, 392, 393, 402, 426
The Macbeths, 181, 205, 210, 228, 244, 267, 268, 286, 365, 391, 399
The Rowing Boat, 147, 244, 245, 247, 375, 376, 384, 390
The Woeful Victory, 113, 197, 199, 227, 263, 286, 302, 345, 357, 374, 376, 388
Two Men in a Boat and a Woman Punting, 220, 244, 262, 374
We are Seven, 107, 111, 115, 184, 354, 355, 384
Woman and a Spectre, 212, 231, 238, 257, 365
Woman in Armchair, 215, 384
Woman with Child, 215
Poèmes
A golden flash of, 262, 268
A longing year, 18, 108, 152, 153, 174, 224, 230, 232, 234, 253, 275, 279, 282, 355
fragments, 3, 4, 18, 46, 237, 262, 268
Life and night, 18, 144, 145, 223, 230, 235, 252, 268, 283, 355, 391
Many a mile, 197, 232, 236, 279, 281, 282, 355
My goodbyes go, 252
My ladys soul, 117, 280, 281, 284, 288, 296, 355, 395
Never weep, 18, 115, 148, 253, 274, 277, 279, 284, 355, 365
Now Christ, 174, 223, 275, 279, 283, 355
Now I see you dying, 252, 275
O god forgive, 205, 233, 236, 253, 268, 276, 282, 283
O grieve not, 205, 230, 244, 282, 391
O mother, 112, 116, 135, 138, 224, 232, 244, 275, 279, 280, 283, 284, 286, 287, 399, 421
Ope not thy lips, 224, 234, 240, 253, 279, 284, 356, 365, 386
Ruthless hands, 281, 365, 419
Silent wood, 224, 225, 268, 282, 284, 396, 397
Thy strong arms, 18, 135, 235, 278, 279, 282, 283, 355, 386
To touch the glove, 240, 256, 268, 278, 281, 355, 387
True Love, 112, 137, 197, 198, 224, 234, 284, 355, 365, 416
Portfolio photographique, 3, 13, 19, 20, 164, 176, 186, 199, 214, 216, 260, 266, 354, 362, 372, 373, 403, 404, 409
Projets collaboratifs
coffret à bijoux, 112, 187, 201, 242, 370, 381, 38
papier peint, 65, 370, 395, 403
Red House, 8, 55, 142, 145, 201, 202, 345, 370
Santé
addiction, 4, 72, 128, 134, 136, 146, 148, 408

mort, 3, 4, 5, 7, 14, 15, 21, 25, 35, 36, 46, 48, 50, 53, 71, 72, 73, 84, 101, 103, 121, 122, 123, 126, 134, 136, 137, 138, 140, 145, 152, 156, 157, 159, 160, 173, 181, 182, 185, 188, 193, 194, 196, 197, 198, 218, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 241, 245, 252, 268, 274, 276, 280, 281, 283, 284, 300, 308, 312, 313, 326, 331, 334, 336, 347, 350, 354, 356, 359, 360, 362, 366, 380, 383, 385, 386, 400, 407, 408, 412, 413, 414, 415, 416, 418, 421, 422, 429, 431, 434
symptômes, 10, 65, 160, 297, 298, 299, 300
School of Design, 43, 105, 216, 323, 336, 345, 362, 384, 421
Scott Walter, 25, 37, 108, 194, 233, 254, 416
Shakespeare William, 25, 178
Sharp William, 40, 47, 49, 53, 77, 153
Sheffield, 19, 23, 37, 38, 39, 41, 42, 105, 106, 107, 119, 125, 141, 156, 157, 158, 216, 237, 264, 362, 383, 384, 385, 403, 418
Shelley Mary (née Wollstonecraft Godwin), 70, 363
Slade School of Art, 290, 429
Society of Female Artists, 327, 328
Solomon Rebecca, 305, 330, 335, 336
Spartali Marie (Stillman), 5, 88, 332, 335, 337, 338, 362, 393, 394, 398, 400, 422, 428, 432
Starr Louisa, 312, 324
Stephens Frederick George, 37, 38, 40, 77
Stillman William, 48, 115, 219, 337, 412
Table Ronde, 184, 192, 413
Tebbs Henry Virtue, 348
Tennyson Alfred, 25, 39, 432
The Art Journal, 171, 179, 238, 258, 313, 324
The Athenaeum, 51, 166, 305, 307, 319, 321, 324, 328, 333
The Germ, 93, 94, 95, 96, 129, 187, 225, 339
The Spectator, 114, 166, 328
Thompson Elizabeth (Lady Butler), 312, 324
Treffry-Dunn Henry, 46
Tudor House, 48, 50, 350, 351, 356, 357
Tupper John Lucas, 42, 95
Victoria, 1, 21, 25, 80, 118, 169, 190, 213, 229, 234, 247, 324, 333, 362, 431
Vierge Marie, 274, 419
Ward Henrietta, 312, 323, 326, 327
Waterhouse John William, 185, 426
Watts-Dunton Theodore, 53, 116, 132, 357
Waugh Evelyn, 124, 349
Wilde Oscar, 21, 86, 91, 92, 153, 316, 363, 378
Woodward Benjamin, 31, 203
Woolner Thomas, 93, 356, 362
Wordsworth William, 25, 182
Zambaco Maria (née Marie Cassavetti), 26, 87, 129, 212, 321, 327, 398

B. Index rerum

Amour courtois, 101, 199, 420
Aquarelle, 3, 1, 4, 7, 17, 19, 20, 25, 31, 43, 53, 86, 100, 101, 103, 104, 108, 112, 114, 115, 132, 135, 137, 145, 163, 164, 173, 174, 192, 198, 199, 200, 212, 215, 220, 228, 231, 241, 242, 244, 245, 250, 253, 255, 257, 258, 268, 271, 272, 274, 300, 302, 321, 327, 335, 344, 347, 349, 350, 351, 354, 355, 356, 357, 358, 362, 366, 367, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 379, 380, 381, 382, 384, 386, 387, 390, 393, 395, 396, 403, 404, 407, 411, 412, 413, 414, 415, 417, 419, 420, 423, 432
Artisanat, 8, 201, 206, 310, 381, 393
Atelier, 2, 8, 43, 45, 46, 47, 51, 57, 65, 76, 88, 90, 91, 93, 96, 98, 100, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 130, 144, 145, 147, 148, 158, 160, 163, 187, 189, 206, 214, 218, 221, 228, 237, 259, 261, 266, 267, 287, 291, 304, 305, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 335, 336, 341, 342, 345, 347, 348, 353, 357, 407, 408, 415, 418, 421, 423, 430, 434, 438
Attribution, 3, 7, 26, 35, 189, 198, 348, 374, 426
Ballade, 18, 25, 84, 108, 111, 152, 166, 183, 185, 191, 194, 195, 197, 198, 228, 234, 254, 255, 256, 279, 300, 391, 403, 414, 415, 416
Bodycolour, 273
Bohème, 12, 14, 47, 75, 117, 128, 134, 192, 317, 338, 400, 428, 453
Bourgeoisie, 12, 14, 38, 80, 158, 190, 208, 219, 239, 286, 294, 301, 302, 304, 315, 318, 421, 425
Canon, 4, 14, 17, 21, 23, 26, 27, 32, 76, 81, 82, 84, 89, 98, 124, 130, 137, 143, 149, 170, 180, 189, 207, 220, 236, 290, 296, 368, 369, 382, 399, 401, 428, 433
Catholicisme, 170, 171, 172
Chevelure, 3, 10, 79, 80, 82, 85, 86, 88, 89, 90, 98, 104, 118, 122, 123, 139, 149, 151, 156, 176, 183, 212, 214, 215, 231, 238, 260, 265, 266, 274, 285, 378, 398, 419, 422, 425
Composition, 9, 10, 21, 24, 51, 69, 75, 77, 78, 85, 86, 87, 89, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 116, 154, 163, 167, 168, 172, 175, 177, 179, 183, 186, 189, 193, 194, 198, 199, 200, 202, 205, 214, 217, 218, 221, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 236, 237, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 260, 262, 263, 266, 267, 270, 271, 272, 273, 275, 302, 305, 312, 315, 318, 322, 325, 327, 331, 332, 349, 352, 354, 357, 373, 382, 393, 401, 403, 412, 414, 418, 419, 420, 422, 423, 428, 432
Corps, 1, 70, 72, 80, 81, 83, 84, 88, 89, 90, 91, 93, 96, 101, 102, 117, 119, 120, 122, 123, 127, 129, 137, 138, 144, 147, 149, 150, 152, 153, 156, 158, 159, 165, 178, 192, 193, 196, 199, 206, 211, 212, 217, 219, 230, 235, 236, 237, 238, 240, 247, 257, 261, 276, 280, 281, 282, 285, 294, 295, 299, 300, 320, 325, 366, 419, 423, 426, 427, 430, 431, 452
Correspondance, 3, 1, 3, 7, 10, 16, 31, 35, 36, 37, 42, 46, 49, 52, 53, 60, 63, 65, 69, 78, 81, 92, 112, 127, 139, 140, 141, 144, 148, 155, 163, 167, 202, 209, 215, 262, 266, 268, 292, 307, 309, 317, 323, 344, 350, 354, 359, 360, 380, 409, 413, 415, 420, 428
Couples d’artistes, 8, 64, 140, 173, 410, 425
Crayon, 83, 100, 102, 106, 151, 155, 172, 173, 177, 187, 189, 195, 198, 199, 245, 251, 252, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 262, 263, 265, 267, 268, 321, 348, 351, 362, 377, 391, 397, 409, 410, 414, 415, 419, 423
Critique d’art, 7, 9, 11, 20, 26, 37, 52, 77, 109, 114, 292, 295, 316, 330, 343, 400, 437
Croyance, 21, 33, 39, 66, 82, 123, 170, 171, 229, 232, 235, 283, 297
Dessin, 3, 1, 3, 4, 5, 7, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 23, 24, 27, 28, 37, 42, 52, 53, 65, 75, 77, 81, 89, 100, 102, 103, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 118, 119, 130, 144, 145, 147, 148, 151, 153, 155, 159, 163, 164, 168, 172, 173, 175, 176, 177, 181, 183, 184, 185, 188, 189, 192, 196, 199, 203, 205, 211, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 223, 231, 237, 238, 239, 243, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265,

266, 269, 273, 280, 288, 291, 292, 293, 300, 313, 315, 318, 319, 321, 323, 324, 327, 328, 332, 335, 336, 339, 341, 342, 343, 344, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 362, 364, 365, 366, 367, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 391, 392, 395, 396, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 422, 426, 427, 429, 430, 431, 432, 438, 452
Encre, 25, 102, 103, 106, 113, 118, 119, 164, 199, 218, 238, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 339, 362, 371, 374, 376, 377, 390, 396, 403, 408, 409, 410, 418
Enluminure, 97, 105, 168, 191, 241, 242, 250, 256
Fallen woman, 15, 217, 219, 403
Féminisme, 27, 293, 307
Femme fatale, 76, 87, 92, 138, 142, 160, 183, 284, 286, 378, 397, 410, 426, 427
Fusain, 24, 103, 106, 260, 267, 371, 417, 420, 423
Gothic horror, 230
Gravure, 32, 95, 97, 136, 163, 166, 185, 193, 213, 254, 261, 264, 265, 305, 336, 345, 366, 373, 390, 412, 415, 429
Huile, 65, 81, 86, 94, 102, 103, 104, 107, 108, 163, 174, 185, 212, 214, 215, 250, 257, 268, 272, 315, 321, 358, 377, 410, 423
Identité, 3, 9, 10, 11, 12, 14, 23, 26, 33, 35, 36, 47, 51, 52, 53, 76, 86, 91, 92, 118, 140, 149, 150, 154, 158, 165, 170, 180, 186, 187, 189, 212, 215, 239, 241, 249, 275, 276, 284, 286, 290, 296, 302, 304, 315, 317, 331, 332, 333, 337, 342, 353, 360, 361, 376, 377, 385, 387, 392, 393, 408, 411, 419, 425, 427, 431
Illustration, 3, 4, 25, 104, 112, 136, 165, 166, 167, 168, 169, 175, 179, 180, 181, 185, 194, 254, 255, 256, 264, 265, 336, 345, 354, 366, 376, 391, 413, 415, 418, 422, 427, 429
Intertextualité, 25, 168, 408
Marché de l’art, 103, 110, 138, 190, 208, 315, 320, 348, 364, 374, 377, 453
Matrimoine, 3, 22, 27, 28, 291, 293, 347, 431
Mémoires, 1, 2, 3, 4, 8, 12, 13, 16, 33, 36, 38, 49, 50, 53, 55, 58, 91, 92, 121, 134, 150, 174, 178, 179, 207, 215, 221, 236, 267, 277, 289, 292, 293, 312, 313, 330, 332, 347, 348, 362
Miroir, 9, 22, 24, 78, 89, 92, 121, 143, 159, 185, 186, 215, 220, 228, 229, 231, 287, 290, 302, 322, 392, 420, 421, 428, 434
Modèle, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 19, 23, 31, 32, 35, 40, 41, 42, 44, 45, 47, 50, 52, 53, 57, 60, 65, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 108, 117, 122, 124, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 139, 140, 143, 146, 147, 149, 154, 155, 159, 160, 161, 163, 178, 180, 190, 192, 203, 206, 207, 209, 211, 212, 213, 214, 216, 234, 237, 262, 264, 265, 279, 285, 286, 288, 290, 292, 296, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 308, 310, 314, 316, 317, 318, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 332, 333, 335, 342, 343, 344, 366, 369, 378, 382, 383, 389, 394, 398, 399, 400, 401, 402, 407, 408, 409, 410, 415, 419, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 432, 434, 435, 437
Modernité, 21, 27, 161, 390, 392, 407, 414
Muse, 3, 4, 8, 11, 23, 28, 32, 75, 78, 86, 92, 96, 99, 100, 103, 104, 130, 131, 132, 136, 146, 150, 151, 155, 159, 247, 296, 309, 314, 385, 393, 396, 399, 405, 408, 433, 434, 436
Narration, 24, 50, 97, 103, 136, 137, 138, 139, 142, 143, 144, 148, 168, 185, 198, 205, 225, 243, 255, 280, 289, 292, 416, 431
Nu, 14, 81, 89, 90, 96, 211, 212, 325, 333, 368, 430
Pâleur, 83, 88, 99, 123, 149, 298
Papier, 23, 24, 39, 53, 65, 81, 88, 106, 112, 155, 165, 168, 177, 212, 229, 230, 247, 250, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 271, 272, 273, 274, 291, 321, 350, 359, 363, 370, 371, 373, 377, 381, 390, 395, 403, 419, 423, 427

Paysage, 5, 20, 84, 87, 94, 97, 108, 137, 184, 185, 191, 195, 207, 220, 221, 222, 223, 224, 243, 246, 250, 251, 254, 257, 263, 275, 278, 290, 306, 307, 314, 320, 323, 335, 340, 407, 418, 420, 452
Peinture d'histoire, 97, 166, 179, 207, 210, 213, 319, 320, 321, 325, 330, 332, 333, 413
Photographie, 16, 20, 21, 35, 105, 118, 139, 149, 151, 155, 156, 215, 225, 235, 243, 266, 322, 350, 353, 354, 360, 366, 373, 391, 396, 410, 427, 438
Poésie, 3, 10, 22, 24, 25, 59, 87, 103, 140, 141, 145, 152, 153, 163, 164, 167, 168, 169, 174, 182, 197, 230, 235, 244, 254, 261, 268, 275, 276, 277, 278, 316, 344, 355, 384, 397, 413, 423, 428, 438
Portrait, 3, 4, 3, 21, 48, 54, 56, 76, 77, 78, 80, 81, 86, 88, 89, 92, 93, 99, 102, 103, 107, 116, 118, 126, 127, 131, 132, 136, 137, 138, 146, 149, 151, 153, 154, 155, 158, 160, 161, 180, 181, 207, 208, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 227, 229, 235, 239, 251, 257, 301, 305, 306, 308, 311, 322, 323, 326, 332, 335, 337, 343, 348, 349, 351, 352, 359, 376, 378, 386, 387, 396, 398, 399, 401, 402, 405, 410, 422, 426, 427, 428, 429, 438, 451, 452
Préraphaélisme, 3, 2, 4, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 29, 31, 32, 35, 36, 41, 47, 76, 78, 87, 92, 114, 115, 117, 121, 124, 126, 127, 128, 132, 137, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 159, 161, 164, 189, 190, 205, 289, 291, 292, 293, 298, 328, 329, 332, 338, 340, 347, 348, 349, 350, 354, 357, 358, 359, 360, 362, 364, 365, 366, 367, 368, 378, 379, 381, 382, 383, 385, 389, 392, 393, 398, 401, 408, 421, 423, 425, 428, 429, 431, 433, 434, 453
Primitifs, 6, 103, 183, 206, 238, 241, 421
Problem pictures, 227
Prostitution, 15, 133, 217, 218, 304, 308
Réception, 7, 28, 33, 44, 51, 65, 76, 77, 80, 85, 113, 114, 121, 132, 150, 164, 236, 301, 316, 319, 330, 349, 357, 365, 380, 382, 388, 393, 397, 400, 411, 412
Roman, 13, 39, 59, 70, 86, 123, 125, 129, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 143, 192, 198, 199, 216, 226, 290, 307, 313, 341
Romantisme, 9, 21, 250, 407
Rousseur, 81, 82, 83, 87, 88, 89, 90, 123, 160
Scène de genre, 81, 247, 305, 422
Scénographie, 179, 239, 240, 292, 370, 395, 403
Sister arts, 169, 413
Spiritisme, 48, 138, 229
Stunner, 4, 31, 32, 131
Sublime, 115, 179, 220
Théâtre, 13, 54, 88, 95, 141, 157, 158, 178, 179, 181, 187, 217, 223, 278, 303, 330, 382
Ut pictura poiesis, 24
Vampire, 123, 138, 159, 230

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS **1**

INTRODUCTION **3**

PREMIÈRE PARTIE : LA « STUNNER » DES ORIGINES, L'ICÔNE FÉMININE DU PRÉRAPHAÉLISME **31**

CHAPITRE 1. LE PARI BIOGRAPHIQUE 35
A/ Une chronologie lacunaire 36
a. Origines sociales et catégorie professionnelle 36
b. Interactions avec le cercle préraphaélite 40
c. Omissions, falsifications et censure 46
B/ Identité et personnalité insaisissables 51
a. Tentatives de portrait psychologique 54
b. Vie privée 57
c. Un cas clinique : dossier médical et aspects sanitaires 65
CHAPITRE 2. ET LES PRÉRAPHAÉLITES CRÉÈRENT LA FEMME : CONSTRUCTION D'UNE MUSE ET D'UNE ARTISTE 75
A/ L'« éternel féminin préraphaélite » 76
a. Descriptions physiques 76
b. Un idéal singulier de beauté 79
c. Inquiétante étrangeté : des femmes érotisées, séductrices et mortifères 83
d. Répercussions européennes 86
B/ Modèle d'exception 90
a. « Truth-to-nature » 93
b. De figurante au rôle principal 95
c. Beata Beatrix 100
d. Muse rossettienne : entre fantasme et réalité 103
CHAPITRE 3. LES METAMORPHOSES D'ELIZABETH SIDAL 121
A/ Fictions 122
a. Une légende urbaine 122
b. Biographies romancées 126
c. Feuilletons historiques et amoureux 132
d. Récits néo-victoriens et polars 137
B/ Réappropriations 139
a. Sur scène et à l'écran 139
b. Phénomènes de mode : des pratiques vestimentaires à la culture numérique 148
c. En musique 100
d. Reliques 103

DEUXIÈME PARTIE : L'ŒUVRE SIDDALIENNE : TEXTES ET IMAGES **163**

CHAPITRE 1. RETOUR AUX SOURCES : L'INTERTEXTUALITÉ, ENTRE HOMMAGE ET SUBVERSION 169
A/ Relectures du texte biblique 170
a. La Vierge et le Christ 172
b. La fille de Jephté 175

c. Figures d'anges ... 177
B/ La littérature britannique ... 178
a. Shakespeare ... 178
b. Les poètes de la génération romantique ... 182
c. Les auteurs contemporains ... 184
C/ L'imaginaire médiéval ... 189
a. Le cycle arthurien ... 192
b. Ballades du temps jadis ... 194
c. Créer sur de multiples supports : « art for art's sake » vs « applied arts » ... 200
CHAPITRE 2. « HER POWER OF DESIGNING EVEN INCREASES GREATLY » FAIRE ŒUVRE : RECOMPOSER, ASSEMBLER, INVENTER ... 205
A/ Renouveler les principes esthétiques. Les genres picturaux, une hiérarchie dépassée ... 206
a. Peinture d'histoire, allégorique ou littéraire ? ... 208
b. (Auto)portraits ... 212
c. Scènes en tous genres ... 216
d. Un paysage siddalien ? ... 220
B/ Éclairer l'œuvre : sens, directions et valeurs ... 225
a. « Problem pictures » : le syndrome de l'incertitude ... 227
b. Les tourments de l'âme ... 233
c. Les personnages, au cœur de l'action ... 236
d. Cadrage et agencement scénique : motifs et leitmotivs siddaliens ... 240
CHAPITRE 3. LA PRAXIS SIDDALIENNE, VERS UNE MÉTHODE ARTISANALE ... 249
A/ Repousser les limites du cadre ... 251
a. De l'esquisse à la série ... 251
b. Formes et formats ... 255
B/ L'alliance de la plume et du pinceau ... 257
a. Le dessin, la base de toute démarche ... 259
b. D'ombre et de lumière ... 265
c. Appliquer la couleur ... 268
C/ D'une œuvre polyphonique à l'affirmation d'une incontestable subjectivité ... 275
a. Une poétique multi-sensorielle : donner corps aux mots et aux images ... 276
b. Voix, discours et tonalités poético-picturales ... 279
c. Transcrire l'expérience féminine ... 284

TROISIEME PARTIE : UNE REVALORISATION PAR LE MATRIMOINE UN PROJET MUSÉAL ET SCIENTIFIQUE POUR ELIZABETH SIDDAL .. 289ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.

CHAPITRE 1. « HIDDEN JUST BEHIND THOSE SCREENS » ELIZABETH SIDDAL À LA LUMIÈRE DES ÉTUDES DE GENRE ... 293
A/ Sphère privée / sphère publique : l'exemple d'Elizabeth Siddal et de ses contemporaines ... 296
a. Déterminisme biologique ... 297
b. Le foyer, un domaine féminin ... 301
c. Le monde du travail ... 304
d. Siddal, une féministe avant la lettre ? ... 307
B/ État des lieux de la création féminine autour de 1850 ... 310
a. Les femmes, des artistes comme les autres ? ... 312
b. L'art a-t-il un genre ? ... 317
c. La professionnalisation des artistes femmes ... 323
C/ Autour de Siddal : constellations préraphaélites ... 328
a. Portraits de femmes : représenter des personnages féminins, se représenter soi-même 329

b. Filles de, sœur de, compagnes de… 333
c. La bohème préraphaélite, espace de possibles et de frontières 338
d. « Sisters in art » 341
CHAPITRE 2. ÉTUDE MUSÉOLOGIQUE : COLLECTIONNER, ACCROCHER, EXPOSER L'ŒUVRE D'ELIZABETH SIDDAL 347
A/ Historiographie des acquisitions 350
a. La constitution des portfolios photographiques 350
b. Collectionneurs contemporains et héritiers du préraphaélisme 354
c. Fonds et legs qui ont enrichi les institutions muséales 359
B/ Une œuvre confidentielle ? 365
a. Accrochages permanents : le succès grandissant des préraphaélites au musée 367
b. Des pièces fragiles confinées aux cabinets d'arts graphiques 370
c. Collections particulières et circulation sur le marché de l'art 374
C/ Sortir des réserves, exposer et intégrer : historiographie des expositions sur Elizabeth Siddal 1892-2013) 377
a. La seule créatrice du préraphaélisme ? 379
b. L'accès à la reconnaissance 383
c. Les expositions 100 % femmes 385
d. Accrochages temporaires et expositions thématiques 389
D/ Une réhabilitation adéquate ? 394
a. « Beyond Ophelia » : Siddal à la loupe 394
b. « Pre-Raphaelite Sisters » ; un bilan mitigé 398
c. « The Rossittis » : l'exposition « la plus complète » sur l'œuvre siddalienne 401
CHAPITRE 3. VISION D'AVENIR : EXPOSER SANS LÉSER, SIDDAL PARMI LES AUTRES, HOMMES ET FEMMES 407

CONCLUSION 425

INDEX 439

A. INDEX NOMINUM 439
B. INDEX RERUM 446

Université de Lille
École Doctorale des Sciences de l'Homme et de la Société
Centre d'Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères

THÈSE DE DOCTORAT

Présentée et soutenue publiquement le 14 mars 2025 par Laure NERMEL, pour obtenir le grade de docteure en **Langues et Littératures Anglaises et Anglo-Saxonnes**

Muse reconnue / peintre-poëte méconnue ? L'étrange cas Elizabeth Siddal à l'épreuve de la création artistique

Volume 2

Directeur de thèse :

M. Laurent CHÂTEL, Professeur, Université de Lille

Membres du jury :

Mme Anne-Florence GILLARD-ESTRADA, Professeure en Études Anglophones, Université de Rouen Normandie (examinatrice)

Mme Béatrice LAURENT, Professeure, Université Bordeaux Montaigne (rapportrice)

M. Gilles SOUBIGOU, Conservateur du Patrimoine, DRAC Auvergne-Rhône-Alpes (examinateur)

Mme Julie VERLAINE, Professeure, Université de Tours (rapportrice)

I-
BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires

A. Corpus : écrits du cercle préraphaélite

1. Poésie, fiction et essais

ALLINGHAM, William. *The Ballad Book: A Selection of the Choicest British Ballads*. Cambridge, Londres : Macmillan, 1865.

---. *The Poems of William Allingham*. Éd. John Hewitt. Dublin : Dolmen Press, 1967.

BARRETT BROWNING, Elizabeth. *Aurora Leigh* (1856). Éd. Kerry McSweeney. New York : Oxford World's Classics, 2008.

BROWNING, Robert. *Selected Poetry and Prose*. Éd. Aidan Day. Londres, New York : Routledge, 1991.

HOWITT, Anna Mary. « The Sisters in Art ». *The Illustrated Exhibitor and Magazine of Art*. 1852 : 2.

MORRIS, William. *The Collected Works of William Morris. I. The Defence of Guenevere. The Hollow Land*. Éd. Peter Faulkner. Londres : Routledge, 1992.

PATMORE, Coventry. *The Poems of Coventry Patmore*. Éd. Frederick Page. Londres : Oxford University Press, 1949.

ROSE, Andrea, éd. *The Germ: Thoughts Towards Nature in Poetry, Literature and Art. The Literary Magazine of the Pre-Raphaelites* (1850). Oxford : Ashmolean Museum, 1992.

ROSSETTI, Christina. *Selected Poems*. Éd. Dinah Roe. Londres : Penguin Classics, 1979.

ROSSETTI, Dante Gabriel. « The Stealthy School of Criticism ». *The Athenaeum*. 12.1871.

ROSSETTI, William Michael, éd. *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti in Poetry and Prose*, 2 vols. Londres : Ellis and Elvey, 1886.

---. *The Poetical Works of Dante Gabriel Rossetti*. Londres : Ellis & Elvey, 1891.

RUSKIN, John. *The Works of John Ruskin*. Éd. Edward Tyas Cook et Alexander Wedderburn, 39 vols. Londres : George Allen, 1909.

SIDDAL, Elizabeth. *Poems and Drawings of Elizabeth Siddal*. Éds. Mark Samuels Lasner et Roger C. Lewis. Wolfville : Wombat Press, 1978.

---. *Di Rivi e Gigli. Poesie e Lettere*. Éd. Stefania Arcara. Bari : Palomar, 2009.

SIDDALL, Elizabeth. *My Ladys Soul: The Poems of Elizabeth Eleanor Siddall*. Éd. Serena Trowbridge. Brighton : Victorian Secrets, 2018.

---. *Obra completa*. Trad. Eva Gallud. Madrid : Ya Lo Dijo Casimir Parker, 2019.

SMITH, Barbara. *A Brief Summary in Plain Language of the Most Important Laws Concerning Women*. Londres : John Chapman, 1854.

SWINBURNE, Algernon. *Poems and Ballads* (1886). Éd. Kenneth Haynes. Londres : Penguin Classics, 2001.

2. Mémoires, chroniques et correspondance

ACLAND, Henry. *Sir Henry Wentworth Acland, Professor of Medicine in the University of Oxford: A Memoir*. Éd. J.B. Aclay, Londres : Elder, Smith & Co, 1903.

ALLINGHAM, William. *William Allingham: A Diary* (1907). Éds. Helen et Dollie RADFORD. Harmonsworth : Penguin, 1985.

BELL SCOTT, William. *Autobiographical Notes of the Life of William Bell Scott, and Notices of His Artistic and Poetic Circle of Friends, 1832 to 1882*, 2 vols. Éd. William Minto. New York : Harper & Brothers, 1892.

BOYCE, George Price. *The Diaries of George Price Boyce*. Éd Virginia Surtees, Norfolk : Real World, 1980.

BRADBURY, Sue, éd. *The Boyce Papers: The Letters and Diaries of Joanna Boyce, Henry Wells and George Price Boyce*, 2 vols. Woodbridge : The Boydell Press, 2019.

BRYSON, John, éd. *Dante Gabriel Rossetti and Jane Morris: Their Correspondence*. Oxford : Clarendon Press, 1976.

BROWN, Ford Madox. *The Diary of Ford Madox Brown*. Éd. Virginia Surtees. New Haven : Yale University Press, 1981.

BURNE-JONES, Georgiana. *Memorials of Edward Burne-Jones*, 2 vols. Londres : Macmillan, 1904.

CLINE, Clarence Lee, éd. *The Owl and the Rossettis: Letters of Charles Augustus Howell and Dante Gabriel, Christina, and William Michael Rossetti*. Londres : Pennsylvania State University Press, 1979.

COMBS, James H. et als, éds. *A Pre-Raphaelite Friendship: The Correspondence of William Holman Hunt and John Lucas Tupper*. Ann Arbor : UMI, 1990.

CUNNINGHAM, Allan, éd. *The Life of Sir David Wilkie*. Londres : John Murray, 1843.

DALZIEL, Edward et George. *The Brothers Dalziel: A Record of Fifty Years' Work, 1850 – 1890*. Londres : Methuen, 1901.

« Death of a Lady from an Overdose of Laudanum ». *The Daily News*. 14.2.1862.

DOUGHTY, Oswald et John Robert WAHL, éds. *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, 4 vols. Oxford : Clarendon Press, 1965 – 1967.

EASTLAKE, Elizabeth. *Mrs Grote, A Sketch*. Londres : Murray, 1880.

FREDEMAN, William Evan, éd. *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, The Formative Years 1835 – 1854. 1855 – 1862*, 2 vols. Cambridge : D.S. Brewer, 2002.

---. *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, The Chelsea Years, Prelude to Crisis 1863 – 1872*, 3 vols. Cambridge : D.S. Brewer, 2002.

---. *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, The Last Decade 1873 – 1882.* 4 vols. Cambridge : D.S. Brewer, 2002.

FRITH, William Powell. *My Autobiography and Reminiscences*. Londres : Bentley & Son, 1887.

HERKOMER, Hubert. *My School and My Gospel*. Londres : Constable, 1908.

HOLMAN HUNT, William. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, 2 vols. New York : Cambridge University Press, 1905.

HOWITT, Anna Mary. *An Art Student in Munich*. Londres : Longmans, 1853.

HOWITT, Mary. *Mary Howitt: An Autobiography* (1889). Éd. Margaret Howitt. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2010.

IBBITT, William. « The Death of Mrs D.G. Rossetta ». *The Sheffield Telegraph*. 28.2.1862.

JAMES, Henry. *The Letters of Henry James*, 2 vols. Éd. Percy Lubbock, New York : Scribner, 1920.

JAMES, William Milbourne, éd. *The Order of Release: The Story of John Ruskin, Effie Gray and John Everett Millais Told for the First Time in Their Unpublished Letters*. University of Michigan : John Murray, 1948.

LESLIE, Charles Robert. *Memoirs of the Life of John Constable*, 1843. Ithaca : Cornwell University Press, 1980.

MORRIS, Jane. *The Collected Letters of Jane Morris*. Éds. Jan Marsh et Franck C. Sharp, Woodbridge : The Boydell Press, 2012.

MILLAIS, John Guille. *The Life and Letters of John Everett Millais*, 2 vols. Londres : Methuen, 1899.

PARKES, Bessie. *A Passing World* (1897). Londres : British Library, 2011.

REYNOLDS HOLL, Ada. *The Life and Work of Frank Holl*. Londres : Methuen & Co, 1912.

ROSSETTI, Christina. *The Letters of Christina Rossetti, 1843 – 1873*, 4 vols. Éd. Anthony H. Harrison. Charlottesville : University of Virginia Press, 1998 – 2004.

ROSSETTI, William Michael. *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer*. Londres : Cassell, 1889.

---. « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal ». *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 1903 : 273-95.

---. *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir* (1895). New York : Cambridge University Press, 2012.

---. *The Diary of William Michael Rossetti, 1870 – 1873*. Éd. Odette Bornand, Oxford : Clarendon, 1877.

---. *Pre-Raphaelite Diaries and Letters*. Londres : Hurst & Blackett, 1900.

---. *The P.R.B. Journal. Diary of the Pre-Raphaelite Brotherhood 1849 – 1853, Together with Other Pre-Raphaelite Documents*. Éd. William Evan Fredeman. Oxford : Clarendon Press, 1975.

---. *Pre-Raphaelites in the Spirit World: The Séance Diary of William Michael Rossetti*. Éds. J.B. Bullen et Rosalind White, Oxford : Peter Lang, 2021.

---. *Rossetti Papers 1862 – 1870*. Londres : Sands, 1903.

---. *Ruskin, Rossetti. Pre-Raphaelitism: Papers 1854 – 1862*. Londres : George Allen, 1899.

---. *Selected Letters of William Michael Rossetti*. Éd. Roger W. Peattie. University Park : University of Pennsylvania Press, 1990.

---. *Some Reminiscences*. New York : Scribner, 1906.

RUSKIN, John. *Sublime and Instructive: Letters from John Ruskin to Louisa, Marchioness of Waterford*, *Anna Blunden and Ellen Heaton*. Éd. Virginia Surtees. Londres : Michael Joseph, 1972.

STEPHENS, Frederic George. *Dante Gabriel Rossetti*. Londres : Seeley & Co, 1894.

STEPHENS, Frederic et Theodore WATTS-DUNTON. « Dante Gabriel Rossetti ». *The Athenaeum*, 15.4.1882.

TENNYSON, Emily. *Lady Tennyson's Journal*. Éd. James O. Hodge. Charlottesville : University of Virginia Press, 1981.

WARD, Henrietta. *Memories of Ninety Years*. University of California, Berkeley : Hutchinson & Company, 1924.

WEST COPE, Charles. *Reminiscences*. Londres : Bentley, 1991.

WILDE, Oscar. *The Complete Letters of Oscar Wilde*. Éds. Merlin Holland et Rupert Hart-Davis. Londres : Fourth Estate, 2000.

TROXELL, Janet C., éd. *Three Rossettis: Unpublished Letters to and from Dante Gabriel, Christina and William*. Cambridge : Harvard University Press, 1937.

3. Documents posthumes (descendance ou connaissances des préraphaélites)

ANGELI ROSSETTI, Helen. *Dante Gabriel Rossetti: His Friends and Enemies*. Londres : Hamish Hamilton, 1949.

BEERBOHM, Max. *Rossetti and His Circle*. Londres : William Heineman, 1922.

BELLOC LOWNDES, Marie. *I too Have Lived in Arcadia, a Record of Love and Childhood*. Londres : Macmillan, 1942.

CAINE, Thomas Henry Hall. *My Story*. Londres : Heineman, 1911.

---. *Recollections of Dante Gabriel Rossetti* (1882). Londres : Cassell, 1928.

CRANE, Walter. *An Artist's Reminiscences*. Londres : Methuen & Co, 1907.

DUNN, Henry Treffry. *Recollections of Dante Gabriel Rossetti and His Circle*. Londres : Elkin Mathews, 1904.

FORD MADOX, Ford. *Rossetti: A Critical Essay on His Art*. Londres, New York : Dutton & Co, 1911.

FREEMANTLE, William Thomas. « Miss Siddal: Her Associations with Sheffield ». *Sheffield Literary and Philosophical Society Annual Report*. 1912 : 9-11.

HARE, Augustus. *The Story of Two Noble Lives: Being Memorials of Charlotte, Countess Canning and Louisa, Marchioness of Waterford*, 3 vols. Londres : George Allen, 1893.

HOLMAN HUNT, Diana. *My Grandfather, His Wives and Loves*. Londres : Hamish Hamilton, 1969.

HUBBARD, Elbert. « Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal ». *Little Journeys to the Homes of Great Lovers* (1906). New York : The Roycrofters. 19.1, 1928.

HUNT, Violet. *The Wife of Rossetti: Her Life and Death*. Londres : The Bodley Head, 1932.

KNIGHT, Joseph. *The Life of Dante Gabriel Rossetti*. Londres : Walter Scott, 1887.

LEE, Amice. *Laurels and Rosemary: The Life of William and Mary Howitt*. Oxford : Oxford University Press, 1955.

MARILLIER, Henry Curie. *Dante Gabriel Rossetti: An Illustrated Memorial of His Art and Life*. Londres : G. Bell & Sons, 1899.

MEGROZ, Rodolphe Louis. *Dante Gabriel Rossetti: Painter Poet of Heaven in Earth* (1928). New York : Haskell House Publishers, 1971.

PRESTON, Kerrison. *Letters from William Graham Robertson*. Londres : Hamish Hamilton, 1953.

PRINSEP, Valentine Cameron. « A Chapter from a Painter's Reminiscences. The Oxford Circle: Rossetti, Burne-Jones and William Morris ». *The Magazine of Art*. 2.1, 1904.

RICKETTS, Charles. *Self-Portrait Taken from the Letters and Journals of Charles Ricketts*. Éd. Cecil Lewis, Londres : P. Davies, 1939.

ROBERTSON, William Graham. *Time Was* (1931). Londres : Quartet Books, 1981.

SHARP, William. *Dante Gabriel Rossetti: A Record and a Study*. Londres : Macmillan, 1882.

STIRLING, Anna Marie Wilhelmina. *William De Morgan and His Wife*. Londres : Thornton Butterworth, 1922.

WATTS-DUNTON, Theodore. *Old Familiar Faces*. Londres : H. Jenkins, 1912.

WAUGH, Evelyn. *Rossetti, His Life and Works* (1928). Londres : Penguin Classics, 2011.

B. Corpus : contexte artistique, social et littéraire

1. Littérature utilisée par les préraphaélites

ALIHIERI, Dante. *La Divine comédie* (1303 – 1321). Trad. Lucienne Portier. Paris : Éditions du Cerf, 1987.

---. *Vie nouvelle* (1293 – 1295). Trad. Gérard Luciani. Paris : Gallimard, 2000.

BELL, Charles. *The Anatomy and Philosophy of Expression as Connected to the Fine Arts* (1806). Paris : BIUM, 2005.

BOCCACE, Giovanni. *Le Décaméron* (1348 – 1353). Trad. Giovanni Clerico. Paris : Folio Classique, 2013.

BLAKE, William. *Songs of Innocence and of Experience* (1789 – 1794). Londres : Tate Publishing, 1992.

BONNARD, Camille. *Costumes des XIIIe, XIVe et XVe siècles, extraits des monuments les plus authentiques de peinture et de sculpture*. Paris : Henri Rittner, 1829.

BOYDELL, John. *A Catalogue of the Pictures in the Shakespeare Gallery, Pall-Mall*. Londres : Baldwin, 1790.

BREWTSER, David. *Treatise on Optics*. Londres : Longmans, 1831.

CENNINI, Cennino. *A Treatise on Painting* (1437). Trad. Mary P. Merrifield. Londres : Edward Lumley, 1844.

CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury Tales* (1387 – 1400). Trad. Neville Coghill. Londres : Penguin Classics, 2003.

CHEVREUL, Michel-Eugène. *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839). Paris : L. Laget, 1969.

COWDEN CLARKE, Mary. *The Girlhood of Shakespeare's Heroines, in a Series of Fifteen Tales*. Londres : W.H. Smith & Son, 1850 – 1852.

DE VORAGINE, Jacques. *La Légende dorée* (1261 – 1266). Trad. Gustave Brunet. Paris : Classiques Garnier, 2010.

EASTLAKE, Charles. *Materials for a History of Oil Painting*, 2 vols. Londres : Longmans, 1847.

FÉLIBIEN, André. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris : Frédéric Léonard, 1668.

FIELD, George. *Chromatography: A Treatise on Colours and Pigments and how to Use Their Powers in Painting* (1835). Londres : Winsor & Newton, 1869.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust* (1832). Trad. Gérard de Nerval. Paris : Garnier-Flammarion, 1964.

---. *Theory of Colours* (1810). Trad. Charles Eastlake. Londres : John Murray, 1840.

HUMPHREYS, Noel. *Illuminated Illustrations of Froissart, Selected from the MS in the British Museum*. Londres : W. Smith, 1844.

JAMESON, Anna. *Characteristics of Women: Moral, Poetical and Historical, with Fifty Vignette Etchings*, 2 vols. Londres : Saunders and Otley, 1832.

---. *Memoirs of the Early Italian Painters, and of the Progress of Painting in Italy: From Cimabue to Bassano*, 2 vols. Londres : Charles Knight, 1845.

KEATS, John. *Bright Star: The Complete Poems and Selected Letters*. Londres : Vintage Classics, 2009.

KNIGHT, Charles. *The Pictorial Edition of the Works of Shakspere*, 7 vols. Londres : Charles Knight & Co, 1838 – 1843.

---. *The Popular History of England: An Illustrated History of Society and Government from the Earliest Period to Our Times*, 8 vols. Londres : Bradbury and Evans, 1856 – 1862.

LAMB, Charles et Mary. *Tales from Shakespeare, with Illustrations in Colour*. Glasgow, Londres : Collins, 1807.

MADDEN, Frederic et Henry SHAW. *Illuminated Ornaments: Selected from Manuscripts and Early Printed Books, from the Sixth to the Seventeenth Century*. Londres : William Pickering, 1833.

MALORY, Thomas. *Le Morte d'Arture* (1438). Éd. John Lawlor. Londres : Penguin Books, 1970.

MURRAY, Henry. *The Art of Painting and Drawing in Coloured Crayons*. Londres : Winsor and Newton, 1856.

NEWTON, Isaac. *Opticks: Or a Treatise of the Reflections, Refractions Inflections and Colours of Light,* (1730). New York : Dover Publications, 1952.

PERCY, Thomas. *Reliques of Ancient English Poetry: Consisting of Old Heroic Ballads, Songs, and Other Pieces of Our Earlier Poets, Together with Some Few of Later Date* (1765), 3 vols. Londres : Edward Moxon, 1844.

REYNOLDS, Joshua. *Discourses on Art* (1770). Éd. Robert R. Wark. Londres, New Haven : Yale University Press, 1981.

SCOTT, Walter. *Minstrelsy of the Scottish Border: Consisting of Historical and Romantic Ballads, in the Northern and Southern Countries of Scotland, with a Few of Modern Date, Founded upon Local Tradition* (1802 – 1803), 3 vols. Paris : Baudry, 1838.

SHAKESPEARE, William. *Measure for Measure* (1603 – 1604). Éd. J.W. Lever. Londres, Oxford : Bloomsbury, 1967.

---. *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (1598). Éd. Cedric Watts. Ware, Hertfordshire : Wordsworth Classics, 1992.

---. *The Tragedy of Macbeth* (1603). Éd. Gill Roma. Oxford : Oxford University Press, 2001.

---. *Twelfth Night* (1600). Éd. Michael Dobson. Londres : Penguin Classics, 2015.

---. *The Two Gentlemen of Verona* (1590). Éd. Norman Sanders. Londres : Penguin Books, 1992.

SHAW, Henry. *Dresses and Decorations from the Middle-Ages*, 2 vols. Londres : William Pickering, 1843.

TENNYSON, Alfred. *The Charge of the Light Brigade and Other Poems*. Éd. Stanley Appelbaum Mineola. New York : Dover Thrift, 1992.

---. *Idylls of the King* (1859 – 1885). Éd. J.M. Gray. Londres : Penguin Books, 1983.

TIBULLE, Albius. *Les Élégies I, 1-10* (vers 50 av. J.C – 19 av. J.C.). Trad. Jean-Michel Mondoloni. Nantes : Éditions du Temps, 2003.

DE VORAGINE, Jacques. *La Légende dorée* (1261 – 1266). Trad. Teodor de Wyzewa. Paris : Perrin & Cie, 1910.

WORDSWORTH, William et Samuel COLERIDGE. *Lyrical Ballads: 1798 and 1802*. Éd. Fiona Stafford. Oxford : Oxford World's Classics, 2013.

2. Réception et critique d'art

ALCOTT, Abigail May. *Studying Art Abroad, and How to Do it Cheaply*. Boston : Roberts Brothers, 1876.

BARRINGTON, Emily. « Is A School of Art Possible? ». *The Nineteenth Century*. 5, 1879.

BATES, Percy. *The English Pre-Raphaelite Painters: Their Associates and Successors*. Londres : George Bell & Sons, 1899.

BAUDELAIRE, Charles. *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*. Éd. Claude Pichois. Paris : Folio Essais Gallimard, 1992.

---. *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*. Éd. Henri Lemaitre. Paris : Garnier, 1986.

BELL, Clive. *Landmarks in Nineteenth Century Painting*. Londres : Chatto & Windus, 1927.

---. « The Pre-Raphaelites ». *The Nation and The Athenaeum*. 1925 : 433-5.

CHESNEAU, Ernest. *Les Nations rivales dans l'art*. Paris : Didier, 1868.

---. *La Peinture anglaise*. Paris : A. Quantin, 1882.

CLAYTON CREATHORNE, Ellen. *English Female Artists*, 2 vols. Londres : Tinsley Brothers, 1876.

CLEMENT ERSKINE, Clara. *Women in the Fine Arts, from the Seventh Century B.C. to the Twentieth Century A.D.* (1904). New York : Hacker Art Books, 1974.

DALÍ, Salvador. « Le Surréalisme spectral de l'Éternel Féminin préraphaélite ». *Le Minotaure*. 8, 1936 : 46-9.

DICKENS, Charles. « Letter ». *The Times*. 7.5.1851.

---. « Old Lamps for New Ones ». *Household Words*. 15.6.1850.

DIDEROT, Denis. *Ruines et Paysages III. Salon de 1867. Éds. Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Loreanceau.* Paris : Hermann, 1995.

DU CAMP, Maxime. *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855*. Paris : La Librairie Nouvelle, 1855.

ELLET, Elizabeth. *Women Artists in All Ages and All Countries*. Londres : Bentley, 1859.

« The English and French Exhibitions ». *The Evening Post*. 14.11.1857 : 2.

« Exhibition of the Royal Academy (private view) ». *The Times*. 21.104, 1.5.1852.

« The Exhibition of the Royal Academy (second notice) ». *The Times*. 7.5.1851

« A Female Artist ». *The Art Student*. 1.9.1864.

« Foreign Art: The Exhibitions of the British and French Paintings in New York ». *The New York Times*. 7.11.1857 : 2.

FRY, Roger. « Rossetti's Water Colours of 1857 ». *The Burlington Magazine*. 29, 6.1916.

GAUTIER, Théophile. *Les Beaux-Arts en Europe, 1855*. Paris : Michel Lévy, 1856.

GODWIN, Edward William. « The Architecture and Costumes of Shakespeare's Plays ». *The Architect*. 31.10.1874.

HERRINGHAM, Christiana, éd. *Papers of the Society of Painters in Tempera 1901 – 1907*. Londres : Women's Printing Society, 1907.

HOLMAN HUNT, William. « The Pre-Raphaelite Brotherhood: A Fight for Art ». *The Contemporary Review*. 49, 1886 : 470-88.

---. « The Present System of Obtaining Materials in Use by Artist Painters, As Compared with that of the Old Masters ». *The Journal of the Society of the Arts*. 23.4.1880.

JAMES, Henry. « The Picture Season in London ». *The Galaxy*. 24, 2. 1877 : 149-61.

LAYARD, George S. *Tennyson and His Pre-Raphaelite Illustrators: A Book about a Book*. Londres : E. Stock, 1894.

LESLIE, George Dunlop. *The Inner Life of the Royal Academy, with an Account of its Schools and Exhibitions, Principally in the Reign of Queen Victoria*. Londres : John Murray, 1914.

MACKENZIE, Tessa. *The Art Schools of London, Painting, Music, etc…: A Description of the Principal Fine Art Schools in the London District, Alphabetically Arranged for Reference*. Londres : Chapman & Hall, 1896.

MAITLAND, Thomas (Robert Buchanan). « The Fleshly School of Poetry: Mr Dante Gabriel Rossetti ». *The Contemporary Review*. 10.1871.

MARTINEAU, Harriet. « Female Industry ». *The Edinburgh Review*. 109, 4.1859.

MASSON, David. « Pre-Raphaelitism in Art and Literature ». *The British Quarterly Review*. 16. 1852 : 203-4.

MIRBEAU, Octave. *Des Artistes, première série, 1855 – 1896*. Paris : Flammarion, 1922.

« National Institution of the Fine Arts ». *The Athenaeum*. 7.3.1855.

NORDAU, Max. *Dégénérescence*. Trad. August Dietrich. Paris : Félix Alcan, 1894.

PATER, Walter. *Appreciations with an Essay on Style*. Londres, New York : Macmillan, 1889.

PATMORE, Coventry. « A Pre-Raphaelite Exhibition ». *The Saturday Review*. 4.7.1857 : 11-2.

« The Photographic Exhibition. Portraits, Examples or New Processes, &c. ». *The Photographic News*. 8.352, 2.6.1865.

POLLOCK, Walter Herries. « The Art of the Honourable John Collier ». *The Art Annual.* 1914.

POYNTER, Edward. *Ten Lectures on Art*. Londres : Chapman & Hall, 1879.

REACH, Angus. « National Institution ». *The Athenaeum*. 20.4.1850.

---. « National Institution ». *The Athenaeum*. 27.4.1850.

---. « Town Talk and Table Talk ». *The Illustrated London News*. 4.5.1850.

ROSSETTI, William Michael. « Art News, July 1855 ». *The Crayon*. 2.8, 22.8.1855.

---. « Art News from England, Letter XVI ». *The Crayon*. 3.8, 8.1856.

---. « Exhibition at Russell Place ». *The Spectator*. 6.6.1857.

---. *Fine Art, Chiefly Contemporary: Notices Re-Printed, with Revisions*. Londres : Macmillan, 1867.

« The Royal Academy ». *The Art Journal*. 16, 1851 : 153.

RUSKIN, John. « Letter in Defence of the PRB ». *The Times*. 26.5.1851.

---. « The Pre-Raffaellites ». *The Times*. 13.5.1851.

---. *Pre-Raphaelitism: Lectures on Architecture and Painting*. Éd. Ernest Rhys. Londres : Joseph Malaby Dent, 1907.

« Society of Female Artists ». *The Athenaeum*. 11.2.1860.

SPARROW, Walter Shaw. *Women Painters of the World, from the Time of Caterina Vigri 1413 – 1463, to Rosa Bonheur and the Present Day* (1905). New York : Hacker Art Books, 1976.

STEPHENS, Frederic George. *The Athenaeum*. 8.5.1858.

SWINBURNE, Algernon C. *Notes on the Royal Academy Exhibition*. Londres : John Camden Hotten, 1868.

« The Sydenham Picture Gallery », *The Athenaeum*. 7.6.1856.

TAINE, Hippolyte. *Notes sur l'Angleterre*. Paris : Hachette, 1874.

TABARANT, Adolphe. « Suzanne Valadon et ses souvenirs de modèle ». *Le Bulletin de la vie artistique*. 15.12.1921.

WEEKS, Charlotte J. « Women at Work: The Slade Girls ». *The Magazine of Art*. 1880-1883.

WILDE, Oscar. « A Cheap Edition of a Great Man ». *The Pall Mall Gazette*. 18.4.1887.

---. « London Models ». *English Illustrated Magazine*. 1.1889.

WILLIAMSON, George Charles. *Stories of an Expert*. Londres : Herbert Jenkins, 1935.

« Women's Work in the Artworld ». *The Builder*. 8.5.1865

WORNUM, Ralph N. « Romanism and Protestantism in the Their Relation to Painting ». *The Art Journal.* 1850 : 133-6.

3. Identité artistique, condition féminine et pratiques sociales

BEAUMONT, Averil (Margaret Raine Hunt). *Magdalen Wynward, or the Provocations of a Pre-Raphaelite*. Londres : Chapman & Hall, 1872.

BEETON, Isabella Mary. *Mrs Beeton's Book of Household Management* (1861). Éd. Nicola Humble. New York : Oxford University Press, 2000.

BRONTË, Anne. *The Tenant of Wildfell Hall* (1848). Éd. Stevie Davies. Londres : Penguin Classics, 1996.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre* (1847). Éd. Stevie Davies. Londres : Penguin Classics, 2006.

CARLYLE, Thomas. *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841). Éd Michael K. Goldberg. Londres, Los Angeles : University of California Press, 1993.

CRAIK, Dinah M. *A Woman's Thoughts about Women*. Londres : Hurst & Blackett, 1858.

DE CALABRELLA, E.C., Lucy HOOPER et Adam MATTHEW. *The Ladies' Hand-Book of the Toilet: A Manual of Elegance and Fashion*. Londres : H.G. Clarke and Co, 1843.

DE QUINCEY, Thomas. *Confessions of an English Opium Eater* (1821). Éd. Alethea Hayter. Londres : Penguin Classics, 1971.

DICKENS, Charles. *Great Expectations* (1861). Éd. Margaret Cadwell. Oxford : Oxford World's Classics, 2008.

DU MAURIER, George. *A Legend of Camelot*. Londres, New York : Harper & Brothers, 1898.

ELIOT, George. *The Mill on the Floss* (1860). Éd. A.S. Byatt. Londres : Penguin Classics, 2003.

FRAZER, James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (1890). Macmillan : Londres, 1911.

HAMILTON-GORDON, Ishbel M., éd. *Transactions of the International Council of Women* (1899). Londres : Thomas Fisher Unwin, 1900.

HARDY, Thomas. *Tess of the D'Urbervilles* (1891). Éd. Simon Gatrell, Juliet Grindle et al. Oxford : Oxford World's Classics, 2005.

HAWEIS, Mary Eliza. *The Art of Beauty and the Art of Dress*. Londres : Chatto & Windus, 1879.

LEE, Vernon (Violet Paget). *Miss Brown* (1884). New York : Garland, 1978.

LOUDON, Jane Wells. *The Lady's Companion*. Londres : Longmans, 1845.

MAYHEW, Henry. *London Labour and the London Poor* (1861). Éd. John D. Rosenberg. Londres : Dover & Thrift, 1968.

MONTEZ, Lola. *The Arts of Beauty, or Secrets of a Lady's Toilet, with Hints to Gentlemen, on the Arts of Fascination*. Cambridge : Harvard College, 1891.

POE, Edgar Allan. *The Fall of Usher and Other Writings*. Éd. David Galloway et Titiani Rapatzikou. Londres : Penguin Classics, 2003.

RYAN, Michael. *Prostitution in London, with a Comparative View of that of Paris and New York, with an Account of the Nature and Treatment of Various Diseases, Caused by the Abuses of the Reproductive Function*. Londres : Henri Baillière, 1839.

STOKER, Bram. *Dracula* (1897). Londres : Penguin, 2006.

---. *Dracula's Guest and Other Weird Stories*. Éd. Kate Hebblethwaite. Londres : Penguin Books, 2006.

TURNLEY, Joseph. *The Language of the Eye: The Importance and Dignity of the Eye as Indicative of General Character, Female Beauty and Manly Genius*. Londres : Partridge & Co, 1856.

WATTS-DUNTON, Theodore. *Aylwin* (1898). Londres : Hurst & Blackett, 1913.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray* (1891). Éd Robert Midhall. Londres : Penguin Classics, 2003.

WISEMAN, Nicholas. *Essays on Various Subjects*, 3 vols. Londres : Dolman, 1853.

WOOLF, Virginia. *The Common Reader*. Londres : Hogarth Press, 1932.

WOOLNOTH, Thomas. *Facts and Faces*. Londres : Palala Press, 1852.

II. Sources secondaires

A. **Usuels et ouvrages de références**

1. Dictionnaires et anthologies

ARMSTRONG, Isobel, Joseph BRISTOW et Cath SHADOCK, éds. *Nineteenth Century Women Poets*. Oxford : Clarendon Press, 1998.

BACHMANN, Donna et Sherry PILAND. *Women Artists: A Historical, Contemporary and Feminist Bibliography*. New York : Scarecrow Press, 1978.

BERK JIMINEZ, Jill, éd. *Dictionary of Artists' Models*. Londres, Chicago : Fitzroy Dearborn, 2001.

BUCKLEY, Jerome Hamilton, éd. *The Pre-Raphaelites*. New York : Modern Library, 1968.

BURNHAM BLOOM, Abigail, éd. *Nineteenth-Century British Women Writers: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*. Westport : Greenwood Press, 2000.

CALLE-GRUBER Mireille, Béatrice DIDIER, et Antoinette FOUQUE, dirs. *Le Dictionnaire universel des créatrice*s. Paris : Édition des Femmes, 2013.

CHAPMAN, Alison et Joanna MEACOCK. *A Rossetti Family Chronology*. Londres, New York : Palgrave Macmillan, 2007.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, éds. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Lafont / Jupiter, 1982.

DUNFORD, Penny. *A Biographical Dictionary of Women Artists in Europe and America since 1850*. Londres, New York, Toronto : Harvester Wheatsheaf, 1990.

FREDEMAN, William Evan. *Pre-Raphaelitism: A Bibliocritical Study*. Cambridge : Harvard University Press, 1965.

GAZE, Delia, dir. *Dictionary of Women Artists*, 2 vols. Chicago, Londres : Fitzroy Bearborn Publishers, 1997.

HARES STRYKER, Carolyn. *An Anthology of Pre-Raphaelite Writings*. Sheffield : Sheffield Academic Press, 1997.

LEIGHTON, Angela et Margaret REYNOLDS, éds. *Victorian Women Poets: An Anthology*. Oxford : Blackwell, 1995.

LEMAIRE, George. *Les Préraphaélites entre l'enfer et le ciel* (textes choisis). Paris : Christian Bourgeois, 1989.

McCRACKEN, Penny. *Women Artists and Designers in Europe since 1800: An Annotated Bibliography*, 2 vols. Londres, New York : Prentice Hall International, 1998.

OLMSTED, John Charles. *Victorian Painting: Essays and Reviews*. New York : Garland Publications, 1980 – 1985.

OPIE, Iona Archibald et Peter, éds. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes* (1951). New York, Oxford : Oxford University Press, 1997.

RICKS, Christopher. *The New Oxford Book of Victorian Verse*. Oxford : Oxford University Press, 1987.

WOOD, Christopher. *The Dictionary of British Art*. Woodbridge : Antique Collector's Club, 1995.

YELDHAM, Charlotte. *Women Artists in Nineteenth Century France and England*. New York : Garland, 1984.

2. Généralités

BARLOW, Margaret. *Women Artists*. New York : Universe, 2008.

BARTOLENA, Simona. *Femmes artistes de la Renaissance au XXIe siècle*. Paris : Gallimard, 2003.

BINDMAN, David, éd. *The History of British Art 1600 – 1870*. Londres : Tate Publishing, 2008.

CHAPMAN, Caroline. *Nineteenth-Century Women Artists: Sisters of the Brush*. Londres : Unicorn Publishing, 2021.

HESSEL, Kathy. *The Story of Art without Men*. Londres : Cornerstone, 2022.

LAMBOURNE, Lionel. *Victorian Painting*. Londres : Phaidon Press, 1999.

MAAS, Jeremy. *Victorian Painters*. New York : Harrison House, 1988.

MANCROFT, Debra N. *Danger! Women Artists at Work*. Londres, New York : Merrell, 2012.

MAYOUX, Jean-Jacques. *La Peinture anglaise de Hogarth aux préraphaélites*. Genève : Art Albert Skira, 1988.

PAXMAN, Jeremy. *The Victorians: Britain Through the Paintings of the Age*. Londres : BBC Books, 2010.

VAUGHAN, William. *British Painting: The Golden Age*. Londres : Thames and Hudson, 1999.

TREUHERZ, Julian. *Victorian Painting*. Londres : Thames and Hudson, 1993.

B. **Sources critiques et théoriques**

1. Histoire des femmes et études de genre

AUERBACH, Nina. *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Cambridge : Harvard University Press, 1984.

BALDUCCI, Temma et Heather Belnap JENSEN, éds. *Women, Femininity and Public Space in European Visual Culture, 1789 – 1914*. Farham : Ashgate, 2014.

BRONFEN, Elizabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. New York : Routledge, 1992.

BROUDE, Norma et Mary D. GARRARD. *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. New York : Harper & Row, 1982.

---. *Expanding the Discourse: Feminism and Art History*. New York : Harper Collins, 1992.

---, éds. *Reclaming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*. Los Angeles : University of California Press, 2005.

CAMPBELL ORR, Clarisa, éd. *Women in the Victorian Art World*. Manchester : Manchester University Press, 1995.

CHADWICK, Whitney. *Women, Art and Society*, 3e éd. New York : Thames and Hudson, 2002.

CHERRY, Deborah. *Painting Women: Victorian Women Artists*. Londres : Routledge, 1993.

DIJKSTRA, Bram. *Les Idoles de la perversité : figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*. Trad. Josée Kamoun. Paris : Seuil, 1988.

FREDERIKSON, Kristen et Sarah E. WEBB. *Singular Women: Writing the Artist*. Berkeley : University of California Press, 2002.

GARB, Tamar. *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*. Londres, New Haven : Yale University Press, 1994.

GERRISH NUNN, Pamela. *Problem Pictures. Women and Men in Victorian Painting*. Londres : Routledge, 2016.

---. *Victorian Women Artists*. Londres : Women's Press, 1987.

GILBERT, Susan et Susan GUBAR. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination*. Londres, New Haven : Yale University Press, 1979.

HADJIAFXENDI, Kyriaki et Patricia ZAKRESKI. *Crafting the Woman Professional in the Long Nineteenth Century: Artistry and Industry in Britain*. Londres : Routledge, 2013.

LAGRANGE, Marion et SOTROPA, Adriana, dirs., *Élèves et maîtresses : apprendre et transmettre l'art (1849 – 1928)*, Université Bordeaux Montaigne : Presses Universitaires de Bordeaux, 2023

LAURENT, Béatrice, dir. *Sleeping Beauties in Victorian Britain: Cultural, Literary and Artistic Explorations of a Myth*. Oxford : Peter Lang, 2015.

MUNICH, Adrienne Auslander. *Andromeda's Chains: Gender and Interpretation in Victorian Literature and Art*. New York : Columbia University Press, 1989.

NEAD, Lynda. *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*. Londres : Blackwell, 1988.

NOCHLIN, Lynda. *Women, Art and Power and Other Essays*. New York : Harper & Row, 1988.

PARKER, Rozsika et Griselda POLLOCK. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981). Londres : Pandora Press, 1995.

PSOMIADES, Kathy. *Beauty's Body: Femininity and Representation in British Aestheticism*. Stanford : Stanford University Press, 1997.

POLLOCK, Griselda. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres, New York : Routledge, 1999.

---. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*. Londres : Routledge, 1988.

SHOWALTER, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830 – 1980*. New York : Virago Press, 1985.

WETTLAUFER, Alexandra K. *Portraits of the Artist as a Young Woman: Painting and the Novel in France and Britain, 1800 – 1860*. Colombus : Ohio State University Press, 2011.

2. Médecine, sociologie

ANDRÉ, Valérie. *La Rousseur infamante : histoire littéraire d'un préjugé*. Bruxelles : Académie Royale de Belgique, 2014

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*, 3 vols. Paris : Gallimard, 1994.

FRAWLEY, Maria H. *Invalidism and Identity in Nineteenth-Century Britain*. Chicago : University of Chicago Press, 2004.

FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres textes*. Trad. Fernand Cambon. Paris : Gallimard, 2001.

GILLET, Paula. *The Victorian Painter's World*. Gloucester : Alan Sutton, 1990.

HARTLEY, Lucy. *Physiognomy and the Meaning of Expression in Nineteenth Century Culture*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

MARCUS, Steven. *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England* (1966). New Brunswick : Transactions Publishers, 2009.

OFEK, Galia. *Representations of Hair in Victorian Literature and Culture*. Farnham : Ashgate, 2009.

OPPENHEIM, Jane. *The Other World: Spiritualism and Psychological Research in England 1850 – 1914*. Cambridge, Melbourne, New York: Cambridge University Press, 1985.

PARSSINEN, Terry M. *Secret Passions, Secret Remedies: Narcotic Drugs in British Society 1820 – 1930*. Manchester : Manchester University Press, 1983.

RIBEIRO, Aileen. *Facing Beauty: Painted Women and Cosmetic Art*. Londres, New Haven : Yale University Press, 2011.

SMOUT, T. Christopher, éd. *Victorian Values*. Édimbourg : British Academy, 1990.

WALH, Kimberly. *Dressed as a in Painting: Women and British Aestheticism in an Age of Reform*. Durham : New Hampshire Press, 2013.

3. Techniques, sujets et genres picturaux

CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. New York : Pantheon Books, 1956.

COWLING, Mary. *The Artist as Anthropologist: The Representation of Type and Character in Victorian Art*. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1989.

DESMARAIS, Jane, Martin POSTLE et William VAUGHAN, éds. *Model and Supermodel: The Artists' Model in British Art and Culture*. Manchester, New York : Manchester University Press, 2006.

FLETCHER, Pamela F. *Narrating Modernity: The British Problem Picture, 1895 – 1914*. Aldershot : Ashgate, 2003.

FLINT, Kate. *The Victorians and the Visual Imagination*. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2000.

GIEBELHAUSEN, Michaela. *Painting the Bible: Representation and Belief in Mid-Victorian Britain*. Aldershot : Ashgate, 2006.

GOLDMAN, Paul. *Victorian Illustrated Books 1850 – 1870: The Heyday of Wood-Engraving*. Londres : British Museum Press, 1994.

HAGSTRUM, Jean H. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago, Londres : University of Chicago Press, 1958.

JURT, Joseph. *Les Arts rivaux. Littérature et arts visuels d'Homère à Huysmans*. Paris : Garnier, 2018.

NEWALL, Christopher. *Victorian Watercolours*. Londres : Phaidon Press, 1994.

PASTOUREAU, Michel. *Bleu, histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, 2000.

---, *Vert, histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, 2013.

POULSON, Christine. *The Quest for the Grail: Arthurian Legends in British Art (1840 – 1920)*. Manchester, New York : Manchester University Press, 1999.

RIBEYROL, Charlotte, éd. *Colours of the Past in Victorian England*. Berne : Peter Lang, 2016.

ROSTON, Murray. *Changing Perspectives in Literature and the Visual Arts, 1650 – 1820*. Oxford, Princeton : Princeton University Press, 1990.

---. *Victorian Contexts: Literature and the Visual Arts*. Londres : Macmillan, 1996.

SILLARS, Stuart. *Shakespeare, Time and the Victorians*. Cambridge, Melbourne, New York : Cambridge University Press, 2012.

STRONG, Roy, éd. *The British Portrait 1660 – 1930.* Woodbridge : Antique's Collector Club.

ULHMANN, Anthony, Helen GROTH et Stephen MCLAREN, éds. *Literature and Sensation*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2009.

4. Préraphaélismes

BARRINGER, Tim et Michaela GIEBELHAUSEN, dirs. *Writing the Pre-Raphaelites: Text, Context, Subtext*. Londres, New York : Routledge, 2009.

BARRINGER, Tim. *Reading the Pre-Raphaelites*. New Haven : Yale University Press, 1998.

BOZANT WITCHER, Helen et Amy KAHRMANN HUSEBY, éds. *Defining Pre-Raphaelite Poetics*. Cham : Palgrave Macmillan, 2020.

BRUCKMULLER-GENLOT, Danielle. *Les Préraphaélites, 1848 – 1884 : de la révolte à la gloire nationale*. Paris : Armand Colin, 1994.

BULLEN, J.B. *The Pre-Raphaelite Body: Fear and Desire in Painting, Poetry and Criticism*. Oxford : Clarendon Press, 1998.

CHENEY, Liana, éd. *Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts*. Lampeter, Lewiston, Queenston : The Edwin Mellen Press, 1992.

DES CARS, Laurence. *Les Préraphaélites : un modernisme à l'anglaise*. Paris : Gallimard, 1999.

GRAHAM, Wendy. *Critics, Coteries and Pre-Raphaelite Celebrity*. New York : Columbia University Press, 2017.

GERRISH NUNN, Pamela et Jan MARSH. *Women Artists and the Pre-Raphaelite Movement*. Londres : Virago Press, 1989.

HACKNEY, Stephen, Jacqueline RIDGE et Joyce H. TOWNSEND, éds. *Pre-Raphaelite Painting Techniques 1848 – 1856*. Londres : Tate Publishing, 2004.

HELSINGER, Elizabeth K. *Poetry and the Pre-Raphaelite Arts: Dante Gabriel Rossetti & William Morris*. Londres, New Haven : Yale University Press, 2008.

HILTON, Timothy. *The Pre-Raphaelites*. Londres : Thames and Hudson, 1970.

MARSH, Jan. *The Pre-Raphaelite Sisterhood*. Londres : Quartet Books, 1985.

---. *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity*. Londres : Weidenfeld and Nicolson, 1987.

MOREL, Guillaume. *Les Préraphaélites, de Rossetti à Burne-Jones*. Paris : Éditions Place des Victoires, 2013.

PARRIS, Leslie, dir. *Pre-Raphaelite Papers*. Londres : Tate Publishing, 1984.

PEARCE, Lynne. *Woman / Image / Text: Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature*. Hemel Hempstead : Harvester Wheatsheaf, 1991.

PETIOT, Aurélie. *Le Préraphaélisme*. Paris : Citadelles & Mazenod, 2019.

POINTON, Marcia. *Pre-Raphaelites Re-Viewed*. Manchester, New York : Manchester University Press, 1989.

PRETTEJOHN, Elizabeth. *The Art of the Pre-Raphaelites*. Londres : Tate Publishing, 2000, 2007.

---, éd. *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2012.

SURIANO, Gregory R. *The Pre-Raphaelite Illustrators: The Published Graphic Art of the English Pre-Raphaelites and Their Associates*. Londres : British Library, 2000.

WILKES, Robert et Glenda YOUDE, dirs. *Pre-Raphaelite Sisters: Art, Poetry and Female Agency in Victorian Britain*. Oxford : Peter Lang, 2022.

5. Muséologie : collections, catalogues raisonnés et expositions

BADETZ, Yves, Stephen CALLOWAY et Lynn FEDERLE ORR. *Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde*. Paris : Musée d'Orsay, 2011.

BANHAM, Joanna et Jennifer HARRIS. *William Morris and the Middle-Ages*. Manchester : Manchester University Press, 1984.

BARRINGER, Tim, Elizabeth PRETTEJOHN et Alison SMITH, dirs. *Pre-Raphaelites: Victorian Art and Design*. Londres, New Haven : Yale University Press, 2013.

BARKER, Emma, éd. *Contemporary Cultures of Display*. Londres, New York : Yale University Press, 1999.

BESSEDE, Claire, dir. *Roux ! Obsession de la rousseur*. Paris : Seuil, 2019.

CAHN, Isabelle, dir. *Van Gogh / Artaud : le suicidé de la société*. Paris : Skira, 2014.

CASTERAS, Susan P., éd. *A Struggle for Fame: Victorian Women Artists and Authors*. New Haven : Yale Center for British Art, 1994.

CHERRY, Deborah. *Painting Women: Victorian Women Artists*. Londres, New York : Routledge, 1993.

CHESHIRE, Jim, éd. *Tennyson Transformed: Alfred Lord Tennyson and Visual Culture*. Farnham : Lund Humphries, 2009.

CLARK, Kenneth, éd. *La Peinture romantique anglaise et les préraphaélites*. Paris : Presses Artistiques, 1972.

---. *Ruskin and His Circle*. Londres : Arts Council, 1964.

COLVILLE, Quintin et Kate WILLIAMS, dirs. *Emma Hamilton: Seduction and Celebrity*. Londres : Thames and Hudson, 2016.

COMMANDER, John. *Pre-Raphaelite Drawings and Watercolours*. Londres : The Arts Council, 1953.

CRUISE, Colin, et als. *Love Revealed: Simeon Solomon and the Pre-Raphaelites*. Londres : Merrel, 2005.

CRUISE, Colin. *Pre-Raphaelite Drawing*. Londres : Thames and Hudson, 2012.

ELZEA, Rowland, éd. *The Samuel and Mary Bancroft, Jr. and Related Pre-Raphaelite Collections*. Wilmington : Delaware Art Museum, 1984.

FAGENCE COOPER, Suzanne. *The Pre-Raphaelites in the Victoria and Albert Museum*. Londres : V&A Publications, 2003.

FARRINGDON, Jane. *The Pre-Raphaelites at Birmingham Museum & Art Gallery*. Birmingham : Birmingham Museums, 2015.

FERBER, Linda S. et William H. Gerdts, dirs. *The New Path: Ruskin, America and the Pre-Raphaelites*. Brooklyn Museum : Schocken Books, 1985.

FINCH, James et Carol JACOBI, éds. *The Rossettis*. Londres : Tate Publishing, 2023.

FLETCHER, Jennifer, éd. *The Women's Art Show 1550 – 1970*. Nottingham : Nottingham Castle Museum, 1982.

FOSTER, Alicia. *Tate Women Artists*. Londres : Tate Publishing, 2004.

GERARD-POWELL, Véronique, dir. *Désirs et voluptés à l'époque victorienne : collection Pérez Simón*. Bruxelles : Fonds Mercator, 2013.

GERE, John, éd. *Dante Gabriel Rossetti: Painter and Poet*. Londres : Royal Academy, 1973.

---. *The Pre-Raphaelites Drawings in the British Museum*. Londres : British Museum Press, 1994.

GERRISH NUNN, Pamela et Jan MARSH. *Pre-Raphaelite Women Artists*. Londres : Thames and Hudson, 1999.

GODDARD, Lisa et Jane MUNRO, éds. *Literary Circles: Artist, Author, Word and Image in Britain 1800 – 1920*. Cambridge : Fitzwilliam Museum, 2006.

GREEN, Richard et Alastair GRIEVE. *Dante Gabriel Rossetti, 1828 – 1882*. Newcastle-upon-Tyne : Laing Art Gallery, 1971.

GREEVES, Lydia. *Houses of the National Trust*. Londres : National Trust, 2008.

HEWISON, Robert, Ian WARRELL et Stephen WILDMAN. *Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites*. Londres : Tate Publishing, 2000.

IRONSIDE, Robin et John GERE. *Pre-Raphaelite Painters with a Descriptive Catalogue*. New York : Oxford University Press, 1948.

LANDOW, George P., dir. *Ladies of Shalott: A Victorian Masterpiece and Its Contexts*. Rhode Island : Library of Congress, 1985.

LANIGAN, Dennis, éd. *Beauty's Awakening: Drawings by the Pre-Raphaelites and Their Contemporaries from the Lanigan Collection*. Ottawa : National Gallery of Canada, 2016.

LAURENCE, Madeline, Bridget ALSDORF, Richard KENDALL, et als. *Women Artists in Paris 1850 – 1900*. Londres, New Haven : Yale University Press, 2017.

MAAS, Jeremy. *Pre-Raphaelitism: Exhibition of Paintings, Drawings and Water-Colours*. Londres : Maas Gallery, 1970.

MARSH, Jan. *Elizabeth Siddal, Pre-Raphaelite Artist 1829 – 1862*. Sheffield : Ruskin Gallery, 1991.

---, éd. *Pre-Raphaelite Sisters*. Londres : National Portrait Gallery, 2019.

MCCLELLAN, Andrew. *The Art Museum from Boullée to Bilbao*. Berkeley : University of California Press, 2008.

MESLAY, Olivier, dir. *D'Outre-Manche : l'art britannique dans les collections publiques françaises*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1994.

NAHUM, Peter, éd. *Burne-Jones, the Pre-Raphaelites and Their Century*. Londres : Peter Nahum Ltd, 1989.

NEWALL, Christopher et Allen STALEY, éds. *Pre-Raphaelite Vision: Truth-to-Nature*. Londres : Tate Publishing, 2004.

NOCHLIN, Linda et Ann SUTHERLAND HARRIS. *Femmes peintres 1550 – 1950*. Trad. Claude Bourguignon, Pascale Germain, Julie Pavesi et Florence Verne. Paris : Éditions des Femmes, 1981.

PARISI, Chiara, dir. *Suzanne Valadon : un monde à soi*. Metz : Centre Pompidou, 2023.

PARRIS, Leslie, dir. *The Pre-Raphaelites*. Londres : Penguin Books, 1984.

PAYNE, Christiana, dir. *Pre-Raphaelites: Drawings and Watercolours*. Oxford : Ashmolean Museum, 2021.

PHILLIPS, Michael, dir. *William Blake. Le Génie visionnaire du romantisme anglais*. Paris : Petit Palais, 2009.

POINTON, Marcia, éd. *Art Apart: Art Institutions and Ideology across England and North America*. Manchester, New York : Manchester University Press, 1994.

PONDER, Stephen. *Wightwick Manor Guidebook*. Swindon : National Trust, 2016.

RIVIÈRE, Anne, dir. *Camille Claudel : catalogue raisonné*. Paris : A. Biro, 2000.

RIBEYROL, Charlotte, et als. *Colour Revolution: Victorian Art, Fashion & Design*. Oxford : Ashmolean Museum, 2023.

SMITH, Alison, dir. *Exposed: The Victorian Nude*. Londres : Tate Publishing, 2001.

SMITH, Alison, et als. *Reflections: Van Eyck and the Pre-Raphaelites*. Londres : National Gallery, 2017.

SULTER, Maud. *Echo! Works by Women Artists 1850 – 1940*. Liverpool : Tate Publishing, 1991.

SURTEES, Virginia. *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti: A Catalogue Raisonné*, 2 vols. Oxford : Clarendon Press, 1971.

---. *Rossetti's Portraits of Elizabeth Siddal: A Catalogue of the Drawings and Watercolours*. Oxford : Scolar Press, 1991.

UPSTONE, Robert. *The Pre-Raphaelite Dream: Paintings and Drawings from the Tate Collection*. Londres : Tate Publishing, 2003.

WAGGONER, Diane, dir. *The Pre-Raphaelite Lens: British Photography and Paintings, 1848 – 1875*. Washington : National Gallery of Art, 2010.

WATSON, Margaretta Frederick. *Collecting the Pre-Raphaelites: The Anglo-American Enchantment*. Farnham : Ashgate, 1997.

6. Monographies

ALIBERT, Florence. *Vies et morts d'Elizabeth Siddal, suivies de son Œuvre poétique et picturale*. Cœuvres : Ressouvenances, 2022.

BRADBURY, Sue, éd. *Joanna, George and Henry: A Pre-Raphaelite Tale of Art, Love and Friendship*. Woodbridge: The Boydell Press, 2012.

CHAPMAN, Alison et Joanna MEACOCK, éds. *A Rossetti Family Chronology*. New York : Palgrave Macmillan, 2007.

DALLAPE MATSON, Lisa. *Re-Presentations of Dante Gabriel Rossetti: Portrayals in Fiction, Drama, Music and Film*. New York : Cambia Press, 2010.

DOUGHTY, Oswald. *A Victorian Romantic: Dante Gabriel Rossetti*. (1949). Oxford : Oxford University Press, 1960.

ELLIOTT, David B. *Charles Fairfax Murray: The Unknown Pre-Raphaelite*. Newcastle : Oak Knoll Press, 2000.

---. *A Pre-Raphaelite Marriage: The Lives and Works of Marie Spartali Stillman and William James Stillman*. Woodbridge : Antique Collectors Club, 2006.

GLYNN GRYLLS, Rosalie. *Portrait of Rossetti*. Edwardsville : Southern Illinois University Press, 1970.

HEWISON, Robert. *Ruskin's Artists: Studies in the Victorian Visual Economy*. Lancaster University : Ashgate, 2000.

HIRSCH, Pam. *Barbara Leigh Smith Bodichon 1827 – 1921: Feminist, Artist and Rebel*. Londres : Chatto & Windus, 1998.

MARSH, Jan. *The Legend of Elizabeth Siddal*. Londres : Quartet Books, 1989.

---. *Elizabeth Siddal: Her Story*. Londres : Pallas Athene, 2023.

MASON, Anna, Hanne FAURBY, Jenny LISTER et al. *May Morris: Arts and Crafts Designer*. Londres : Thames and Hudson, 2017.

TROMANS, Nicholas. *Richard Dadd: The Artist and the Asylum*. Londres : Tate Publishing, 2011.

WOOLLEY, Anne. *The Poems of Elizabeth Siddal in Context*. Manchester : Manchester University Press, 2021.

7. Thèses

BAGI, Marie sous la direction de Valérie Dupont et Lucien Ucciani. *Représentations de l'intime dans les œuvres des artistes femmes du XIXe au XXe siècle : de Camille Claudel à Louise Bourgeois*. Université de Franche-Comté, 2018.

BRUCKMÜLLER-GENLOT, Danielle sous la direction de Roland Marx. *Genèses et gestions des images féminines préraphaélites*. Université Strasbourg II, 1992.

DUNSTAN, Angela sous la direction de Margaret Harris. *Keeping Myself Alive: The Afterlives of Elizabeth Siddal*. University of Sidney, 2008.

ENJOUBAULT, Mélody sous la direction de Pascal Aquien. « Écriture de la spécularité dans l'œuvre poétique de Christina Rossetti ». Université Paris-Sorbonne, 2014.

JOBERT, Barthélémy sous la direction de Bruno Foucart. *La Réception de l'école anglaise en France 1802 – 1878 : un aspect des relations artistiques franco-britanniques au dix-neuvième siècle*. Université Paris-Sorbonne, 1995.

GERARD DUBERNARD LAURENT, Annie sous la direction de Jean De Palacio. « Le préraphaélisme en Angleterre, les arts et les lettres en France : essai d'étude comparative ». Université Paris-Sorbonne, 1996.

GILLET, Fanny sous la direction de Catherine Lanone. *Saisie / dessaisissement : enjeux de l'unité texte / image chez Keats, Tennyson et Rossetti and l'art préraphaélite*. Université Toulouse II, 2008.

LATRY, Magali sous la direction de Pierre Sauvanet. « Confrontations artistiques et féministes aux hiérarchies du genre ». Université Bordeaux III, 2018.

REEVE, Nat. « Past and Present: Elizabeth Siddal's Retelling of Inherited Stories ». University of London, Royal Holloway, 2023.

REICHERT, Eleonore. « Elizabeth Eleanora Siddal: Leben und Werk einer vicktorianischen Malerin ». Université de Giessen, 1972.

RIGAL, Raphaël sous la direction de Pascal Aquien. « Combler la faille : les Préraphaélites et la modernité, 1848 – 1914 ». Université Paris-Sorbonne, 2020.

ROUSSILLON-CONSTANTY, Laurence sous la direction de Denis Bonnecase. *Méduse au miroir : la quête du regard dans la peinture et la poésie de Dante Gabriel Rossetti*. Grenoble : Université Stendhal, 2001.

SELBERT, Margaret. « A Biography of Victorine-Louise Meurent and Her Role in the Art of Edouard Manet ». Columbus : Ohio State University, 1986.

WILLIAMS-ZARKA, Isabelle sous la direction de Alain Jumeau. « Deux femmes préraphaélites : Elizabeth Siddal et Georgiana Burne-Jones, réalité sociale et dépendance artistique au sein du mouvement préraphaélite ». Université Paris-Sorbonne, 1995.

WOOLLEY, Anne sous la direction de David Amigioni et Anna Barton. *Dualisms and Balances of Power: Contextualizing the Poems of Elizabeth Siddal*. Keele University, 2014.

YOUDE, Glenda sous la direction de Elizabeth Prettejohn. *Beyond Ophelia: The Artistic Legacy of Elizabeth Eleanor Rossetti*. University of York, 2022.

8. Articles de journaux, périodiques et actes de colloques

BERG, Maggie. « A Neglected Voice: Elizabeth Siddal ». *The Dalhousie Review*. 60.1, 1979.

BRIGGS, Jo. « The Making of a Pre-Raphaelite Icon ». *The Journal of the Walters Art Museum*. 70/71, 2013 : 79-88.

BRADLEY, Laurel. « Elizabeth Siddal: Drawn into the Pre-Raphaelite Circle ». *The Art Institute of Chicago Museum Studies*. 18.2, 1992 : 137-87.

CAMMY, Thomas. « Who Killed Elizabeth Siddal? ». *Furman Studies*. 37, 1995 : 2-14.

CASTERAS, Susan P. « Pre-Raphaelite Challenges to Victorian Canons of Beauty ». *The Huntington Library Quaterly*. 55.1, 1992 : 13-35.

CHARLESWORTH, J.J. « Tate Britain's Rehang: A Zombie Social Art History ». *The Art Review*. 25.5.2023.

CHÂTEL, Laurent. « W.B. & W.B.: 'A Long Story'. Sublime Congruences Between Gray, Beckford and Blake ». *Interfaces. Image-Texte-Language*. 30, 2010 : 57-74.

CHERRY, Deborah et Griselda POLLOCK. « Patriarchal Power and the Pre-Raphaelites ». *Art History*. 7.4, 1984 : 480-95.

---. « Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: A Study of the Representation of Elizabeth Siddal ». *Art History*. 7.2, 1984 : 206-27.

DUNSTAN, Angela. « The Myth of Dante Gabriel Rossetti's *Beata Beatrix* as Memorial ». *The British Art Journal*. 11.1, 2010 : 89-92.

EDWARDS, Marion R. « Elizabeth Eleanor Siddal: The Age Problem ». *The Burlington Magazine*. 119.887, 1977 : 110-2.

EHNENN, Jill R. « 'Strong Traivelling': Re-visions of Women's Subjectivity and Female Labor in the Ballad-work of Elizabeth Siddal ». *Victorian Poetry*. 52.2, 2014 : 251-76.

FYFE, Paul. « Accidental Death: Lizzie Siddal and the Poetics of the Coroner's Inquest ». *Victorian Review*. 40.2, 2014 : 17-22.

GERRISH NUNN, Pamela. « Ruskin's Patronage of Women Artists ». *Woman Art's Journal*. 2, 1981 : 8-13.

GITTER, Elizabeth G. « The Power of Women Hair in the Victorian Imagination ». *Publication of the Modern Language Association of America*. 99.5, 1984 : 936-54.

GRAY, Nicolette. « The Pre-Raphaelite Exhibition at Birmingham ». *The Burlington Magazine*. 89.532, 1947 : 192-3.

GUEGAN, Stéphane. « John Everett Millais, *Ophelia* ». *Beaux-Arts Magazine*. 280, 2007 : 154-7.

HALSALL, Alison. « H.D. and the Victorian Spectres of *The White Rose and the Red* ». *College Literature*. 38.4, 2011 : 115-33.

HASSETT, Constance W. « Elizabeth Siddal's Poetry: A Problem and some Suggestions ». *Victorian Poetry*. 35.4, 1997 : 443-70.

HERNANDEZ GONZALES, Cristina. « Ni Beatrix ni Lizzie: Siddal, artista y poeta ». *Congreso Internacional del Grupo de Investigacion de Escritoras y Escrituras*. 2015 : 795-810.

HINDE, Andrew et Robert WOODS. « Mortality in Victorian England: Models and Patterns ». *The Journal of Interdisciplinary Studies*. 18.1, 1987 : 27-54.

HOFFMAN, Jesse. « Dante Gabriel Rossetti's Bad Photographs ». *Victorian Studies*. 57.1, 2014 : 58-87.

JUDAH, Hettie. « Pre-Raphaelite Sisters Review – the heroic women behind the frilly-shirted bro-fest ». *The Guardian*. 16.10.2014.

KALINSKY, Nicola. « Elizabeth Siddal. Sheffield, Ruskin Gallery ». *The Burlington Magazine*. 133.1057, 1991 : 278-80.

LATIMER, Dan. « Erotic Susceptibility and Tuberculosis: Literary Images of a Pathology ». *Comparative Literature*, 105.5, 1990 : 1016-31.

MARSH, Jan. « Imagining Elizabeth Siddal ». *History Workshop*. 25, 1988 : 64-82.

NERMEL, Laure. « Artistes, elles s'imposent à la force du pinceau ». *L'Atlas des femmes, de la préhistoire à #MeToo*. Hors-série *Le Monde*, 2021 : 94-5.

---. « L'histoire de l'art britannique au service de la mise en scène. Le récit préraphaélite réadapté au petit écran des années 60 à 2000 ». Acte du colloque *Le XIXe siècle en série* au Musée d'Orsay, 23.3.2022.

---. « 'My God, my land, my father': Sacrifice and Family Relationships in *Jephthah's Daughter* by Elizabeth Siddal ». *The Pre-Raphaelite Society Review*. 30.1, 2022 : 3-8.

---. « Les Préraphaélites, enfants terribles de l'art anglais ». *The Conversation France*, 2021.

ORLANDO, Emily J. « Passionate Love-Letters to a Dead Girl: Elizabeth Siddall in Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* ». *Victoriographies*. 7.2, 2017 : 101-23.

REEVE, Nat. « 'An Hour before the Day': The Dismembered Book of Hours in Elizabeth Siddal's *Clerk Saunders* ». *A Journal of Verbal / Visual Enquiry*. 38.2, 2022 : 73-87.

RIPA, Yannick. « Cléo de Mérode ou la mauvaise réputation ». *L'Histoire*. 455 : 68-71.

SHEFER, Elaine. « Deverell, Rossetti, Siddal and *The Bird in the Cage* ». *The Art Bulletin*. 67.3, 1985 : 437-48.

---. « Elizabeth Siddal's *Lady of Shalott* ». *Woman's Art Journal*. 9.1, 1988 : 21-9.

TAYLOR, Beverly. « Beatrix / Creatrix: Elizabeth Siddal as Muse and Creator ». *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*. 4, 1995 : 29-50.

TAYLOR, Nina. « Too Individual an Artist to be a Mere Echo: Female Pre-Raphaelite Artists as Independent Professionals ». *The British Art Journal*. 12.3, 2012 : 52-9.

TONDEUR, Louise. « Elizabeth Siddal's Hair: A Methodology for Queer Reading ». *Women: A Cultural Review*. 22.4, 2011 : 370-86.

WETTLAUFER, Alexandra K. « The Politics and Poetics of Sisterhood. Anna Mary Howitt's *Sisters in Art* ». *Victorian Review*, 36.1, 2010 : 129-46.

YOUDE, Glenda. « A Cuckoo in the Wrong Nest? Elizabeth Eleanor Rossetti's *Figure Study: Head of a Girl* », *The Pre-Raphaelite Society Review, Special Issue: Pre-Raphaelite Women*, 30.3, 2022 : 30-6.

9. Sites web

www.agnewsgallery.com

www.artmuseum.princeton.edu

www.art.thewalters.org

www.artuk.org

www.ashmolean.org

www.birminghammuseums.org

www.bl.uk

www.bonhams.com

www.britishart.yale.edu

www.britishmuseum.org

www.christies.com

www.columbusmuseum.org

www.delart.org

www.demorgan.org.uk

www.findagrave.com

www.fitzmuseum.cam.ac.uk

www.gallery.ca

www.thehigginsbedford.org.uk

www.icom-musees.fr

www.leicestergalleries.com

www.library.udel.edu

www.lizziesiddal.com

www.louvre.fr

www.maasgallery.com

www.musee-orsay.fr

www.museevieromantique.paris.fr

www.nationamuseum.se

www.nationaltrust.org.uk

www.npg.org.uk

www.preraphaelitesisterhood.com

www.pre-raphaelitesociety.org

www.rossettiarchive.org

www.serd.hypotheses.org

www.tate.org.uk

www.tulliehouse.co.uk

www.vam.ac.uk

www.venuslepodcast.com

www.victorianweb.org

C. **Bio-fictions, pop culure**

1. Biographies romancées

CAMERON, Rita. *Ophelia's Muse*. New York : Kensington Books, 2015.

DALY, Gay. *The Pre-Raphaelites in Love*. Glasgow : William Collins & Sons, 1989.

GARNETT, Henrietta. *Wives and Stunners: The Pre-Raphaelites and Their Muses*. Londres : Macmillan, 2012.

HAWKSLEY, Lucinda. *Lizzie Siddal: The Tragedy of a Pre-Raphaelite Supermodel*. Londres : Andre Deutsch, 2014.

KITCHEN, Paddy. *The Golden Veil: A Novel Based on the Life of Elizabeth Siddal*. Ulverscroft : Hamish Hamilton, 1981.

MILLINGTON, Ruth. *Muse: Uncovering the Hidden Figures behind Art History's Masterpieces*. Londres, New York : Pegasus Books, 2023.

MOYLE, Franny. *Desperate Romantics: The Private Lives of the Pre-Raphaelites*. Londres : John Murray, 2009.

SHUTE, Nerina. *A Victorian Love Story: A Study of the Victorian Romantics Based on the Life of Dante Gabriel Rossetti*. Londres : Jarrolds Publisher, 1954.

PROSE, Francine. *The Lives of the Muses*. Londres : Aurum, 2003.

STONELL WALKER, Kirsty. *Pre-Raphaelite Girl Gang: Fifty Makers, Shakers and Heartbreakers from the Victorian Era*. Londres : Unicorn, 2018.

2. Récits historiques, littérature néo-victorienne et policière

BATCHELOR, Paula. *Angel with Bright Hair*. Londres : Methuen, 1957.

BENNETT, Sophia. *Following Ophelia*. Londres : Stripes Publishing, 2017.

BYATT, A.S. *Possession*. Londres : Chatto & Windus, 1990.

DELERM, Philippe. *Autumn*. Paris : Folio Gallimard, 1999.

DOOLITTLE, Hilda. *White Rose and the Red* (1948). Éd. Alison Halsall. Gainesville : University Press of Florida, 2010.

DOUX, Marika. *Marie, Lizzie, lumières d'amour selon Dante Gabriel Rossetti*. Paris : Ateliers Henry Dougier, 2023.

FORSYTH, Kate. *Beauty in Thorns*. Sydney : Vintage Australia, 2017.

GAIMAN, Neil. « How they Met Themselves. *Vertigo: Winter's Edge*. New York : DC Comics, 2000.

HAND, Elizabeth. *Mortal Love*. New York : Harper Collins, 2004.

HARDWICK, Mollie. *The Dreaming Damozel*. Londres : St Martin's Press, 1991.

HARRIS, Joanne. *Sleep, Pale Sister*. Londres : Black Swan Books, 1994.

HEARN, Julie. *Ivy*. Oxford : Oxford University Press, 2008.

MACNEAL, Elizabeth. *The Doll Factory*. Londres : Picador, 2019.

MOUNTAIN, Fiona. *Pale as the Dead*. Londres : Orion Books Ltd, 2002.

MUÑOZ PUELLES, Vicente. *Los Amantes de la niebla*. Barcelone : Planeta, 2002.

OKSANEN, Sofi. *Norma*. Trad. Sébastien Cagnoli. Paris : Éditions Stock, 2017.

POWERS, Tim. *Hide Me Among the Graves*. Londres : Atlantic Books, 2013.

SÀNCHEZ PARDOS, Daniel. *Barcelona*. Trad. Marianne Million. Paris : Grands Détectives, 2017.

SAVAGE, Elizabeth. *Willowwood: A Novel of Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal*. Boston : GK Hall, 1979.

TAGLIAPIETRA, Marco. *Elizabeth*. Italie : Edizioni, 2009.

VARGAS, Fred. *Un Lieu incertain*. Paris : Éditions de Noyelles, 2008.

3. Scripts de théâtre et de films

GREEN, Jeremy. *Lizzie Siddal*. Londres : Nick Hern Books, 2014.

LARG, David. *Trial by Virgins: Fragment of a Biography*. Londres : Peter Davier, 1933.

MORRISSEY, Kim. *Clever as Paint: The Rossettis in Love*. Toronto : Playwrights Canada Press, 2000.

SITWELL, Sacheverell. *The Dance of the Quick and the Dead*. Londres : Faber and Faber, 1936.

WINWAR, Frances. *Poor Splendid Wings: The Rossettis and Their Circle*. Londres : Hurst and Blackett, 1934.

4. Audio-visuel

BOWKER, Peter, dir. *Desperate Romantics*. BBC, 2009.

COLE, Lily. « Unearthing Elizabeth Siddal ». *Sunday Feature*, épisode 5579. BBC, 2019.

FLORENCE + THE MACHINE. *Ceremonials*. Island Records, 2011.

--. *Lungs*. Island Records, 2009.

THE GOBLIN MARKET. *Ghostland*. TDS, 2002.

THE GREEN PAJAMAS. *This is Where We Disappear*. Rubric, 2001.

HALE, John, dir. *The Love School*. BBC, 1974.

HARRIS, Emelyn. « Elizabeth Siddal'. *The Sexton's Tales*, épisode 2. BBC, 1995.

JEFF KELLY. *Ash Wednesday Rain*. Green Monkey Records, 1995.

LAXTON, Richard, dir. *Effie Gray*. Sovereign Films, 2014.

REIZS, Karel, dir. *The French Lieutenant's Woman*. Juniper Films, 1981.

RUSSELL, Ken, dir. *Dante's Inferno*. BBC, 1967.

VON TRIER, Lars, dir. *Melancholi*a. Zentropa, 2011.

II-ANNEXES

A. TRAJECTOIRE BIOGRAPHIQUE

1824

- Mariage de Charles Siddall et Elizabeth Eleanor Evans, née à Shoreditch.

1825

- Naissance de Ann Siddall.

1828

- Naissance de Charles Siddall. Déménagement des Siddall au 7 Charles Street, Hatton Garden, Holborn.

1829

- **25 juillet 1829** Naissance d'Elizabeth Eleanor Siddall.

1830s

- Naissance de Lydia, Mary, Clara et James.

1831

- La famille déménage pour le quartier de Southwark, au 8 Kent Place.

1832 – 1833

- Charles Siddall père ouvre une boutique sur le Strand en plus de celle d'Hatton Garden, ainsi qu'un autre commerce sur Old Kent Road.

1842

- Le père de Walter Deverell est nommé à la tête de l'école des arts appliqués de Londres, qui donne aussi des cours pour jeunes filles.

1843

- Naissance du dernier enfant Siddall, Henry.

Milieu des années 1840

- Elizabeth Siddal commence à travailler à la boutique de Mme Tozer au 3, Canbourne Alley à Leicester Square.
- **Septembre 1848** Formation de la Confrérie Préraphaélite chez Millais au 7, Gower Street.
- **Fin 1849** Siddal fait connaissance avec le cercle préraphaélite à travers la famille de Walter Deverell.

1850

- Mariage d'Ann Siddall avec un imprimeur écossais. Ils ont 6 enfants, dont l'une se prénomme Elizabeth Eleanor.
- **Hiver :** pose pour Deverell (*Twelfth Night*, P.60 – fig.B.1.3), puis pour Hunt (*A Converted British Family*, P.61 – fig.B.2.1), deux tableaux exposés pour le salon de la Royal Academy en mai ; la Confrérie est l'objet de virulents propos dans la presse après qu'un journaliste révèle le sens du sigle PRB dans le *Illustrated London News*. Rossetti partage un atelier avec Ford Madox Brown au 17 Newman Street.
- **Août-septembre** : pose de nouveau pour Hunt (P.61 – *Valentine Rescuing Sylvia*, fig.B.1.6).

- **3 septembre** : Mention de Siddal dans la correspondance de DG Rossetti ; Hunt et FG Stephens ont fait croire à leur ami Jack Tupper que Siddal est l'épouse de Hunt.

1851

- **Printemps** : nouvelle séance de pose en tant que Sylvia. Hunt retouche son visage suite aux critiques à l'exposition de la Royal Academy avant d'envoyer le tableau à Liverpool. Rossetti exprime sa jalousie envers Deverell à propos de Siddal.
- **Décembre** : pose pour Rossetti (*The Return of Tibullus to Delia* et autres esquisses, P.66 – figs.B.3.2,3).

1852

- **Janvier** : mort de son frère aîné Charles.
- **Février-mars** : pose pour Millais (*Ophelia*, P.59 – fig.B.1.2) et tombe malade, son père demande au peintre le remboursement de tous les frais médicaux. Pose pour Hunt à qui elle parle d'une gravure catholique qui pourrait servir comme source d'inspiration (*The Light of the World*, P.62 – fig.B.2.2). Cesse de travailler en tant que modiste et ne pose presque plus que pour Rossetti : *Beatrice Meeting Dante at a Marriage Feast* (P.65 – fig.B.3.1), *The Annunciation* (P.64 – fig.B.2.5), autres sujets religieux. L'ami de Rossetti, William Bell Scott, est surpris de ne pas se voir présenté à Siddal lorsqu'il l'aperçoit brièvement dans l'atelier de l'Hermitage que Rossetti partage avec d'autres artistes.
  Siddal apprend le dessin sous l'égide de Rossetti.
- **Août** : en convalescence à Hastings, elle réalise ses premières esquisses. Rossetti fait part de son affection pour Siddal à sa sœur dans sa correspondance et exprime le désir de lui montrer son œuvre.
- **4 novembre** : Charles Allston Collins demande à Siddal de poser pour lui : elle refuse.
- **17 novembre** : Rossetti commence à occuper l'atelier du 14 Chatham Place à Blackfriars, loué conjointement avec son frère. Il envoie *Beatrice Meeting Dante* à l'exposition de la Old Watercolour Society.

1853

- **Janvier** : Siddal termine sa première œuvre, *We are Seven*. Est décrite comme l'élève de Rossetti dans ses lettres, notamment celles à Ford Madox Brown à qui il demande de venir voir ses progrès.
- **7 juin - 8 juillet** : emploi de l'atelier de Blackfriars en l'absence de Rossetti parti à Newcastle. Elizabeth Siddal y passe parfois la nuit seule.
- **Août** : débute son autoportrait à l'huile et des ébauches de *The Eve of St Agnes* (P.24 à 26).
- **Décembre** : débute *The Lady of Shalott* (P.8 – figs.A.5.1,2). Rencontre avec les Brown.

1854

- **Janvier** : termine *The Lady of Shalott*, retouche son autoportrait (P.9 – fig.A.6.1).
- **Février** : mort de Walter Deverell.
- **Mars** : rencontre avec les Howitt qui la présentent au Dr Wilkinson, il préconise l'arrêt de son activité artistique comme remède. Projet d'illustration conjoint avec Rossetti pour un recueil de ballades de William Allingham. Rencontre avec Christina Rossetti. Elizabeth Siddal occupe un logement au 1, Weymouth St, Portland Square.

- **13 avril** : rencontre de Rossetti avec Ruskin. Rossetti parle de son élève au critique et lui montre ses dessins.
- **22 avril** : Siddal accompagnée par Rossetti à Hastings, rencontre Bessie Parkes et Barbara Smith, qui suggèrent de la faire interner, ce qu'elle décline cordialement.
- **3-24 mai** : Siddal réside chez Mme Elphick au 5 High St. Se fait examiner par le Dr Hale recommandé par le Dr Wilkinson. Pose pour Rossetti, Barbara Smith et Anna Mary Howitt.
- **Juin** : commence les aquarelles *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1), *The Maid of Lochroyan* (P.17), *The Gay Gosshawk* (P.16 – fig.A.9.2) et l'esquisse *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.A.7.1). Elle revient à Londres fin juin.
- **Juillet** : *Sister Helen* (P.4,5), une *Vierge à l'enfant*, puis *Pippa Passes* (P.1 – fig.A.1). Termine quelques poèmes.
- **Novembre** : se rend à une conférence de John Ruskin.

1855

- **Janvier** : retouche *We are Seven*, ébauche *La Belle Dame Sans Merci* (P.21 à 23). Rossetti est invité à contribuer pour l'édition Moxon des poèmes illustrés de Tennyson. Il commence à enseigner au Working Men's College à la demande de Ruskin.
- **Mars** : Ruskin devient le mécène de Siddal et achète la totalité de son œuvre actuelle pour £30 en prévoyant de la faire relier et encadrer. Rossetti lui vend par mégarde *Lovers Listening to Music* (destiné à Allingham). Mme Tennyson requiert la participation de Siddal pour le projet d'illustration Moxon.
- **Début avril** : rencontre entre Siddal et Ruskin qui lui offre une indemnité annuelle de £150 pour toutes ses réalisations et la revente à un prix plus élevé dont la différence revient à Siddal ; le cas échéant, Ruskin les garde.
- **14 avril** : Brown accompagne Siddal chez Roberson's pour l'achat de son matériel, Rossetti présente Siddal à sa mère. Projet d'excursion au Pays de Galles pour dessiner.
- **Mai** : *The Haunted Wood* (P.13 – fig.A.8.1). Ruskin donne ses premières leçons de dessin à Siddal et l'exhorte à se faire examiner par son ami le Dr Acland, chez qui elle se rend le 21 à Oxford en compagnie de sa sœur Lydia. Siddal offre au médecin *We are Seven*. Rossetti lui rend visite. Siddal rencontre la famille Ruskin en compagnie de Gabriel et Maria Rossetti. Elle visite la Bodleian Library, elle y consulte son fonds d'archives.
- **Début juin** : séjour à Clevedon avec Lydia, qui lui inspirera *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1). Rossetti la rejoint le 23. Ils se recueillent sur la tombe du poète Arthur Hallam.
- **Fin du mois** : travaille sur un projet d'architecture pour la décoration du Oxford University Museum (*Design for a Capital*, P.49 – fig.A.18.1).
- **Juillet** : retour à Londres. Premières représentations du cycle arthurien (*Galahad et le St Graal*, P.30 à 32).
- **7 août** : Siddal et Rossetti visitent Stafford House, la résidence du Duc de Sutherland, ouverte au public l'été, qui peut y admirer la collection de peintures Renaissance.
- **13 août** : Siddal réside chez les Brown pendant que Rossetti loue une chambre à l'auberge de Queen's Head par manque de place.
- **Septembre** : Ruskin envoie à Siddal un recueil de poèmes de Wordsworth pour soulager sa rage de dents. Rossetti emprunte de l'argent à Ford Madox Brown pour le voyage de Siddal. Siddal et Rossetti passent la soirée chez les Siddall, Rossetti rencontre l'une de ses autres sœurs.

- **23 septembre** : départ pour Paris en passant par Le Havre accompagnée par Mrs Kincaid (cousine des Rossetti).
- **27 septembre** : Siddal reçoit de Rossetti une caricature de Tennyson chez qui il a passé la soirée.
- **Octobre** : Rossetti rencontre les Browning et montre au poète *Pippa Passes* (P.1 – fig.A.1) de Siddal.
- **12-22 novembre** : Rossetti la rejoint et le couple va à l'Exposition Universelle, rendent visite aux Browning à l'hôtel de Maillebois au 102, rue de Grenelle.
  2 décembre : Siddal à Nice en dépit des recommandations de Ruskin, demande par courrier de l'argent à Rossetti après avoir tout dépensé à Paris. Pour subvenir à ses besoins, celui-ci travaille au triptyque *Francesca et Paolo* (P.68 – fig.B.3.7).

1856

- **14 février** : Rossetti lui dédie son poème « A Valentine ».
- **Avril** : retour d'Elizabeth Siddal à Londres.
- **Mai** : commence une huile de *The Maid of Lochroyan* (P.17).
- **Été** : travaille ses poèmes. Disputes entre Siddal et Rossetti au sujet d'Annie Miller.
- **Octobre** : Rossetti fait part à Brown de son intention d'épouser Siddal et de l'emmener en Algérie. Siddal part pour Bath avec sa sœur Lydia au 17 Orange Grove.
- **Décembre** : débute la version à l'huile de *Clerk Saunders* (P.2,3). Arrivée de Rossetti à Bath, Siddal à son retour à Londres quitte son logement de Weymouth St pour s'installer à Hampstead près des Brown, à Eland House. Termine *Lady Clare* (P.36 – fig.A.15.3) débuté en 1854.

1857

- **Février** : dispute entre Siddal et Rossetti suite à un malentendu concernant leurs fiançailles et à un projet de colocation avec les Brown, Hunt, Annie Miller, Morris et Burne-Jones.
- **Printemps** : réconciliés, Siddal et Rossetti vont au baptême du fils de Brown. Siddal rend visite à de la famille à Sheffield.
- **Mai** : Siddal renonce définitivement à l'indemnité de Ruskin.
- **25 mai** : vernissage de l'exposition préraphaélite de Russell Place qui dure un mois, organisée par Brown que Siddal ne remboursera jamais.
- **Juillet** : vente de *Clerk Saunders* (œuvre exposée, P.2 – fig.A.2.1) au collectionneur et professeur américain Charles Norton.
- **Juillet-août** : se rend chez de la famille éloignée à Sheffield avec sa sœur Clara. Elle réside sur Eccleshall Road, d'où elle envoie ses poèmes à Rossetti. Prend des cours à l'école d'arts appliqués de Sheffield. Visite avec d'autres étudiants de l'école la Manchester Art Treasures Exhibition. Y est peut-être abordée par Charles Augustus Howell. Rossetti se lance dans la décoration de la salle de réception de l'Oxford Union avec William Morris, Edward Burne-Jones, etc…
- **Octobre** : Rossetti rencontre Jane Burden (future Mrs Morris).
- **20 octobre** : ouverture de l'American Exhibition of British Art à la National Academy of Design de New York, qui comporte des œuvres de Siddal.
- **14 novembre** : Rossetti part précipitamment d'Oxford pour rejoindre Siddal souffrante à Matlock. Le couple occupe un logement dans la résidence de Lime Tree View.

1858

- **23 janvier** : Rossetti retourne voir Siddal à Matlock.
- **27 janvier** : première apparition de Fanny Cornforth dans la correspondance de Rossetti.
- **3 février-20 mars** : l'exposition itinérante d'art anglais se déplace à la Pennsylvania Academy of Arts à Philadelphie.
- **Avril** : Siddal et Rossetti reviennent à Londres. Retrait de l'œuvre de Siddal pour la destination finale de l'American Exhibition à Boston suite à de mauvaises critiques.
- **Fin juin** : l'actrice Ruth Herbert pose pour Rossetti.
- **16-22 juillet** : avec Rossetti à Matlock.
- **Septembre** : retour de Siddal à Londres au domicile familial.

1859

- **Mars** : Siddal prévoit d'illustrer les poèmes de Christina Rossetti.
- **26 avril** : mariage de Jane Burden et William Morris. Siddal écrit « Never weep » (p.510).
- **Été :** décès de Charles Siddall père. James hérite de la boutique de quincaillerie.
- **Décembre :** Siddal et Rossetti se retrouvent à Warwick, ils visitent la chapelle médiévale et le Lord Leycester Hospital.

1860

- **Janvier** : Siddal et Rossetti se rendent à Bath pour les sources thermales du spa de Lemington, puis à Startford-upon-Avon, où ils signent les registres de leurs lieux de séjour avec leurs noms respectifs.
- **13 avril** : À Hastings (12 East Parade), grièvement malade, Rossetti la demande en mariage.
- **Mai** : Rossetti dessine pour elle son monogramme « E.E.R ». Commence à écrire « O mother » (p.510).
- **23 mai** : mariage à l'église de St Clement's à Hastings, sans famille ni amis. Siddal, trop faible pour marcher, est portée jusqu'à l'autel.
- **Juin** : lune de miel à Boulogne en passant par Folkestone où Rossetti songe à s'installer, puis à Paris. Ils résident à l'Hôtel Meurice puis chez Mrs Houston au 128 rue de Rivoli. Rossetti termine *How They Met Themselves* (P.75 – fig.B.5.3).
- **21-24 juin** : retour à Londres où ils louent un cottage à Hampstead et commencent à chercher un logement plus grand. Siddal commence *The Woeful Victory* (P.19 à 20).
- **26 juillet** : rencontre avec le jeune couple Burne-Jones au zoo de Regent's Park en compagnie des Brown.
- **Août** : enceinte, décline plusieurs invitations. Rossetti la peint dans *Regina Cordium* (P.74 – fig.B.5.2).
- **8-20 septembre** : à Brighton avec Lydia, où elle peint des peintures murales.
- **Octobre** : Les Rossetti se résolvent à réintégrer Chatham Place qu'ils ont fait agrandir selon leurs besoins. Siddal séjourne chez les Morris à la Red House, qu'elle contribue à décorer. Excursion avec les Burne-Jones à Hampton Court.
- **Novembre** : emménagement des Rossetti à Chatham Place qu'ils font agrandir, l'une des pièces arborant les dessins et aquarelles d'Elizabeth Siddal. Elle rencontre le poète Algernon Swinburne.
- **Décembre** : nouveau séjour chez les Morris, Rossetti occupé à terminer *Regina Cordium*, puis la rejoint pour peindre avec elle une peinture murale à la Red House. Le couple passe Noël chez les Rossetti.

1861

- **Janvier** : de nouveau malade.
- **11 janvier** : pendaison de crémaillère des Rossetti, en compagnie des Burne-Jones, des Morris, des Brown, de Ruskin, William Michael et Christina Rossetti.
- **Début mai** : Siddal accouche d'une petite fille mort-née. Plus tard dans le mois, prévoit d'aller voir l'exposition de la Royal Academy avec son époux.
- **Juin** : réside chez les Brown, elle retourne brusquement chez elle le 10. Veut donner les vêtements du bébé à Georgiana Burne-Jones.
- **Juillet** : séjour chez les Morris. Très affectée par le décès de l'artiste Joanna Boyce Wells. Employée à poser pour Rossetti pendant l'été.
- **Octobre** : de nouveau chez les Morris pendant que Rossetti peint le portrait de Ellen Heaton à Chatham Place, Siddal quitte brusquement la Red House le **8 novembre**. Rossetti connaît des problèmes d'argent pour subvenir aux besoins de sa femme.
- **24 novembre** : mariage de Lydia Siddall et Joseph Wheeler ; ils auront une fille, Elizabeth Eleanor, qui sera interrogée par Violet Hunt pour l'écriture de *Wife of Rossetti*.
- **Décembre** : Rossetti peint Siddal en princesse Sabra, la dernière série d'œuvres pour laquelle elle sera son modèle (P.72 – fig.B.4.5).

1862

- « Life and night ». Pose pour *St George and Princess Sabra* (P.72 – fig.B.4.5)
- **10 février** : le couple part dîner en compagnie de Swinburne au restaurant la Sablonnière, Leicester Square. Ils reviennent à Chatham Place avant que Rossetti ne reparte vers 21h. À son retour (23h30), il retrouve sa femme inconsciente et la bouteille de laudanum vide à ses côtés. Le docteur qui s'était occupé d'elle pendant sa fausse couche, Francis Hutchinson, tente de purger son estomac de la drogue. Rossetti convoque son frère et les Siddall.
- **11 février, 7h20** : mort d'Elizabeth Siddal.
- **12 février** : « mort accidentelle » selon le verdict de l'enquête judiciaire.
- **13 février** : Ruskin, la mère et la sœur d'Elizabeth viennent se recueillir devant le corps.
- **17 février** : obsèques au Cimetière de Highgate. Rossetti enterre son manuscrit de poèmes avec sa femme, dans la tombe familiale.
- **Mars** : Rossetti déménage de Chatham Place.
- **Fin octobre** : récupère certaines des affaires de sa femme pour les renvoyer à la famille Siddall.

1864

- Rossetti termine la première version de *Beata Beatrix* (fig.B.3.4).
- **Octobre** : fait photographier une des esquisses représentant Siddal pour l'envoyer à Georgie Burne-Jones.

1865

- Dans sa nouvelle maison à Chelsea où il vit reclus, Rossetti, en proie à des crises d'insomnie, commence à devenir dépendant du laudanum et à organiser des séances de spiritisme pour entrer en communication avec Siddal qui selon lui hanterait Cheyne Walk.
- **Hiver** : Christina Rossetti refuse de faire publier les poèmes de Siddal avec les siens, trop mélancoliques à son goût.

- **Octobre** : Rossetti commence à faire photographier les œuvres de sa femme. Début de la liaison entre Jane Morris et Gabriel Rossetti.

1866

- **Novembre** : Rossetti envoie les photos des esquisses de Siddal à Allingham, et deux portraits qu'il a faits d'elle.

1869

- Problèmes de santé, baisse de la vue.
- **Août** : Charles Augustus Howell parvient à convaincre Rossetti de récupérer son manuscrit de poèmes. Il prend toutes les mesures légales nécessaires.
- **Début octobre** : exhumation de la tombe, qui s'ébruite petit à petit auprès des amis, proches et connaissances de Rossetti.

1870

- **Janvier** : nouvelle tentative de Rossetti pour reconstituer l'œuvre de Siddal et récupérer d'autres dessins, auprès notamment de Ruskin et de Barbara Smith. Publication des poèmes exhumés.
- **Mars** : Rossetti découvre l'hydrate de chloral qu'il emploie comme somnifère et antidépresseur, dilué dans du whisky.

1871

- Publication des versions successives du pamphlet *The Fleshly School of Poetry* par Thomas Maitland (Robert Buchanan) révélant le cadavre d'Elizabeth Siddal comme la source d'inspiration de poèmes obscènes. L'article entache durablement la réputation et la santé mentale de Rossetti.

1872

- Hallucinations, crises de paranoïa de Rossetti.
- **Juin** : tentative de suicide par overdose de laudanum dont il se remet difficilement.

1895 – 1906

- Premières publications des poèmes d'Elizabeth Siddal par William Michael Rossetti en mémoire de son frère décédé en 1882.

B. HISTORIQUE DES EXPOSITIONS

Note : *Les œuvres qui ne portent pas de référence à l'annexe des illustrations de Siddal ont celles qui n'ont pas pu être identifiées.*

- « Examples of the Pre-Raphaelite School of Painters », The Academy of Fine Arts, Philadelphie, 1892 : *Madonna and Child with Angel* (P.43 – fig.A.17.9).
- New York, 1893 : *Madonna and Child with Angel* (P.43 – fig.A.17.9).
- Philadelphie, 1901 : *Madonna and Child with Angel* (P.43 – fig.A.17.9).
- « Loan Exhibition of Pictures by the Pre-Raphaelites », Leighton House Museum, Londres, 1902 : *Self-Portrait* (P.9 – fig.A.6.1), *Lady Clare* (P.36 – fig.A.15.3).
- « John Ruskin as Artist », Manchester Art Gallery, 1904 : *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1).
- « British Art Fifty Years Ago: Spring Exhibition », Whitechapel Art Gallery, Londres, 1904 : *Clerk Saunders* (P.3 – fig.A.2.3).
- « Free Pictures Exhibition », Royal Academy, Londres, 1907 : *Lady Affixing a Pennant to a Knight's Spear* (P.18 – fig.A.9.6), *The Lady of Shalott*.
- « Second Annual Free Pictures Exhibition », Hampshire House Social Club, New York, 1907 : *Lady Affixing a Pennant to a Knight's Spear* (P.18 – fig.A.9.6).
- « The Loan Exhibition of the Paintings and Drawings of the 1860 Period », Tate Gallery, Londres, 1923 : *St Agnes' Eve*, *The Haunted Tree* (P.13 – fig.A.8.1), *Self-Portrait* (P.9 – fig.A.6.1), *Madonna and Child*, *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1), *Study for Clerk Saunders* (P.3 – fig.A.2.4), *Lady Clare*, *Maiden Tied to a Tree*.
- « Samuel Bancroft Jr, Collection of English Pre-Raphaelite Paintings », Delaware Art Center, 1934 : *Madonna and Child wih Angel* (P.43 – fig.A.17.9).
- « Collection of Sir William Rothenstein », Leicester Art Gallery, 1946 : *Madonna and Child* (P.44 – fig.A.17.10).
- « The Pre-Raphaelite Brotherhood, 1848 – 1862 », Birmingham Art Gallery, 1947 : *Madonna and Child* (P.44 – fig.A.17.10), *The Haunted Wood* (P.13 – fig.A.8.1), *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1), *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1), *Lady Affixing a Pennant to a Knight's Spear* (P.18 – fig.A.9.6), *Self-Portrait* (P.9 – fig.A.6.1), *Lady Clare* (P.35 – fig.A.15.2), *Pippa Passes* (P.1 – fig.A.1), *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.A.7.1), *St Agnes' Eve* (P.24 – fig.A.12.1).
- « The Pre-Raphaelites and Their Circle », Fitzwilliam Museum, Cambridge, 1948 : *Study for Lady Clare* (P.35 – fig.A.15.2).
- « The Pre-Raphaelites: A Loan Exhibition of Their Paintings and Drawings, Held the Centenary Year », Whitechapel Art Gallery, Londres, 1948 : *Madonna and Child* (P.44 – fig.A.17.10), *The Haunted Wood* (P.13 – fig.A.8.1), *Sir Patrick Spens* (P.15 – fig.A.9.1), *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1), *Medieval Subject* (P.18 – fig.A.9.6), *The Eve of St Agnes* (P.24 – fig.A.12.1).
- « Paintings and Drawings by the Pre-Raphaelites and Their Followers », Russell-Cotes Art Gallery, Bournemouth, 1951 : *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1).
- « Pre-Raphaelite Drawings and Watercolours », Arts Council, Londres, 1953 : *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1), *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1).
- « The Pre-Raphaelites and Their Contemporaries », Maas Gallery, Londres, 1961 : *The Lady of Shalott* (P.8 – fig.A.5.1), *Study of an Angel* (P.53 – fig.A.18.9), *Angel with Interlocking Wings* (P.49 – fig.A.18.1), *The Rowing Boat* (P.55 – fig.A.19.1).
- « The Pre-Raphaelites and Their Contemporaries. Paintings, Drawings and Water-colours. Second Exhibition », Maas Gallery, Londres, 1962 : *The Lady of Shalott* (P.8

– fig.A.5.1), *Study of an Angel* (P.53 – fig.A.18.9), *Angel with Interlocking Wings* (P.49 – fig.A.18.1), *The Rowing Boat* (P.54 – fig.A.19.1).

- « Ruskin and His Circle », Arts Council, Londres, 1964 : *Descent from the Cross* (P.47 – fig.A.17.14), *The Maries at the Sepulchre* (P.48 – fig.A.17.15), *The Eve of St Agnes* (P.24 – fig.A.12.1), *Self-Portrait* (P.9 – fig.A.6.1).
- « Pre-Raphaelitism: Exhibition of Paintings, Drawings and Water-Colours », Maas Gallery, Londres, 1970 : *The Lady of Shalott* (P.8 – fig.A.5.1).
- « Dante Gabriel Rossetti », Laing Art Gallery, Newcastle-upon-Tyne, 1971 : *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1).
- « Dante Gabriel Rossetti, Painter and Poet », Birmingham Musem and Art Gallery : Royal Academy, 1973 : *The Quest for the Holy Grail*, (P.32 – fig.A.14.4).
- « Präraffaeliten », Stäatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1973 – 1974 : *The Lady of Shalott* (P.8 – fig.A.5.1), *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1).
- « The Pre-Raphaelite Era, 1848-1914: An Exhibition in Celebration of the Nation's Bicentenial », Delaware Art Museum, 1976 : *Madonna & Child with Angel* (P.43 – fig.A.17.9).
- « Women Artists, 1550 – 1950 », Los Angeles County Museum of Art ; Uni Art Museum Austin, Carnegie Museum of Art Pittsburgh, Brooklyn Museum, 1976 – 1977 : *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1).
- « La Bella Mano: Pre-Raphaelite Paintings and the Decorative Arts », Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, 1982 : *Madonna and Child with Angel* (P.43 – fig.A.17.9).
- « The Women's Art Show, 1850 – 1970 », Nottingham Castle Museum, 1982 : *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1).
- « The Pre-Raphaelites », Tate Gallery, Londres, 1984 : *The Lady of Shalott* (P.8 – fig.A.5.1), *The Quest for the Holy Grail* (P.32 – fig.A.14.4), *Lady Clare* (P.36 – fig.A.15.3).
- « William Morris and the Middle Ages », Whitworth Art Gallery, Manchester, 1984 : *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1), coffret à bijoux (P.58 – fig.A.21.2), *Lady Affixing a Pennant to a Knight's Spear* (P.18 – fig.A.9.6).
- « Ladies of Shalott, a Victorian Masterpiece and Its Contexts », Brown University, Rhode Island, 1985 : *The Lady of Shalott* (P.8 – fig.A.5.1).
- « The New Path: Ruskin, America and the Pre-Raphaelites », Brooklyn Museum, New York, 1985 : *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1).
- « Painting Women: Victorian Women Artists », Rochdale Art Gallery, 1987 : *Pippa Passes* (collection particulière), *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1), *Lady Clare* (P.36 – fig.A.15.3), *The Lady of Shalott* (P.8 – fig.A.5.1), *Self-Portrait* (P.9 – fig.A.6.1).
- « Burne-Jones, the Pre-Raphaelites and Their Century », Peter Nahum, 1989 : *Study for The Nativity* (P.40 – fig.A.17.4), *The Rowing Boat* (P.55 – fig.A.19.2).
- « Echo: Works by Women Artists, 1850 – 1940 », Tate Liverpool, 1991 : *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1).
- « Elizabeth Siddal, Pre-Raphaelite Artist, 1829 – 1862 », Ruskin Gallery, Sheffield ; Ashmolean Museum, Oxford ; Bimingham Museum and Art Gallery, 1991 : *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1), *Lady Affixing a Pennant to a Knight's Spear* (P.18 – fig.A.9.6), *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.A.7.1), *At the Milliners* (P.55 – fig.A.19.3), *The Blessed Damozel* (P.6 – fig.A.3.4), *Sister Helen* (P.4 – fig.A.3.1), *Sister Helen* (P.5 – fig.A.3.2), *The Passing of Arthur* (P.33 – fig.A.14.6), *Study for the Nativity* (P.40 – fig.A.17.4), *Study for the Nativity* (fig.17.2), *Study for the Nativity* (P.40 – fig.A.17.3), *Madonna and Child* (P.44 – fig.A.17.10), *Madonna and Child with Angel* (P.43 – fig.A17.9), *Study for Jephthah's Daughter* (P.37 – fig.A.16.4), *Study for Jephthah's Daughter* (P.37 – fig.A.16.1), *Study for Jephthah's Daughter* (P.37 –

fig.A.16.2), *Study for Jephthah's Daughter* (P.37 – fig.A.16.3), *St Cecilia* (P.28 – fig.A.13.2), *St Cecilia* (P.28 – fig.A.13.3), *St Cecilia* (P.29 – fig.A.13.4), *Study for Lady Clare* (P.35 – fig.A.15.2), *Lady Clare* (P.36 – fig.A.15.3), *The Gay Goshawk* (P.16 – fig.A.9.2), *Study for St Agnes' Eve* (P.26 – fig.A.12.4), *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1), *Study of an Angel* (P.53 – fig.A.18.2), *Three Figures in a Boat* (P.54 – fig.A.19.1), *Woman and a Spectre* (P.14 – fig.A.8.2), *A Kneeling Woman* (P.46 – fig.A.20.1), *The Macbeths* (P.7 – fig.A.4), coffret à bijoux (P.58 – fig.A.21.2), *The Woeful Victory* (P.19 – fig.A.10.1), manuscrits des poèmes « O mother » (p.510), « Ope not thy lips » (p.511), « Life and night » (p.506), exemplaire du portfolio du Fitzwilliam Museum.
Portfolio de l'Ashmolean Museum : *Sister Helen* (P.5 – fig.A.3.3), *La Belle Dame sans Merci* (P.23 – fig.A.11.6), *The Maries at the Sepulchre* (P.48 – fig.A.17.15), *The Maid of Lochroyan* (aquarelle), *Angel with Interlocking Wings* (P.49 – fig.A.18.1), *The Rowing Boat* (P.55 – fig.A.19.2), *Sketch for Unidentified Subject with Four Figures*, *Grieving Woman and Other Figures* (P.56 – fig.A.20.2), *Study of Sir Galahad*, (P.30 – fig.A.14.1), *Sir Galahad and the Holy Grail* (P.32 – fig.A.14.4), *Head of a Girl* (P.9 – fig.A.6.2), *Figure Study of Seated Woman and Child* (P.10 – fig.A.6.3), *Figure Study of Mother and Child* (P.57 – fig.A.20.3), *Figure Study of Woman in an Armchair, Reading* (P.10 – fig.A.6.4).

- « Pre-Raphaelite Women Artists », Manchester City Art Galleries, Birmingham Museum and Art Gallery, Southampon City Art Gallery, 1998 : *Pippa Passes* (P.1 – fig.A.1), *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.A.7.1), *Study for Lady Clare* (P.35 – fig.A.15.2), *Lady Clare* (P.36 – fig.A.15.3), *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1), *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1), *Lady Affixing a Pennant* (P.18 – fig.A.9.6), *Self-Portrait* (P.9 – fig.A.6.1).
- « A Struggle for Fame: Victorian Women Artists and Authors », Yale Center for British Art, 1994 : *The Woeful Victory* (P.19 – fig.A.10.2), *Study of Two Figures* (P.22 – fig.A.11.4).
- « Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites », Tate Britain, 2000 : *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1), *Quest for the Holy Grail* (P.32 – fig.A.14.4).
- « Literary Circles: Artist, Author, Word and Image in Britain, 1800 – 1920 », Fitzwilliam Museum, 2006 : *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1).
- « Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde », Tate Britain ; National Gallery of Art, Washington ; Musée Pouchkine, Moscou, 2012 – 2013 : *The Lady of Shalott* (P.8 – fig.A.5.1), *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1), *Before the Battle* (P.18 – fig.A.9.6), *Lady Clare* (P.36 – fig.A.15.3).
- « Beauty's Awakening: Drawings by the Pre-Raphaelites and Their Contemporaries from the Lanigan Collection », National Gallery of Canada, Ottawa ; Leighton House, Londres ; 2015 – 2016 : *Study for Clerk Saunders* (P.3 – fig.A.2.2).
- « Reflections: Van Eyck and the Pre-Raphaelites », National Gallery, Londres, 2017 : *The Lady of Shalott* (P.8).
- « Beyond Ophelia: A Celebration of Lizzie Siddal, Artist and Poet », Wightwick Manor and Gardens, Wolverhampton, National Trust, 2018 : *Lovers Listening to Music* (P.8 – fig.A.7.2), *Sister Helen* (P.5 – fig.A.3.2), *The Haunted Wood* (P.13 – fig.A.8.1), *St Agnes' Eve* (P.24 – fig.A.12.1), *St Cecilia* (P.28 – fig.A.13.2), *St Cecilia* (P.28 – fig.A.13.3), *St Cecilia* (P.29 – fig.A.13.3), *Sir Galahad* (P.31 – fig.A.14.2), *Two Angels Appearing to Galahad* (P.30 – fig.A.14.1), *Nativity* (P.39 – fig.A.17.2), *Nativity* (P.40 –fig.A.17.3), *Madonna and Child* (P.39 – fig.A.17.1).
- « Victorian Radicals: From the Pre-Raphaelites to the Arts and Crafts Movement », Oklahoma City Museum of Art ; Vero Beach Museum of Art, Floride ; San Antonio Museum of Art, Texas ; Seattle Art Museum, Washington ; Yale Center for British Art,

New Haven, Connecticut ; Nevada Museum of Art, Reno ; Frick Art Museum, Pittsburgh, Pennsylvania ; 2018 – 2022 : *Jephthah's Daughter* (P.37 – fig.A.16.4).

- « Pre-Raphaelite Sisters », National Portrait Gallery, Londres, 2019 – 2020 : *The Macbeths* (P.7 – fig.A.4), *Before the Battle* (P.18 – fig.A.9.6), *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1), *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1), *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.A.7.2), manuscrit de « O mother » (p.510).
- « Pre-Raphaelites: Drawings and Watercolours », Ashmolean Museum, Oxford, 2021 : *Pippa Passes* (P.1 – fig.A.1), *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.A.7.1), *Two Men in a Boat and a Woman Punting* (P.54 – fig.A.19.1).
- « The Legend of King Arthur: A Pre-Raphaelite Love Story », William Morris Gallery, Londres ; Tullie House, Carlisle ; Falmouth Art Gallery 2022 – 2023 : *Two Angels Appearing to Sir Galahad* (P.30 – fig.A.14.1), *Sir Galahad* (P.31 – fig.A.14.2).
- « The Rossettis », Tate Britain, 2023 : *The Lady of Shalott* (P.8 – fig.A.5.1), *Arthur's Tomb* (P.99 – fig.C.1.11), *Lady Affixing a Pennant to a Knight's Spear* (P.18 – fig.A.9.6), *Lady Clare* (P.35 – fig.A.15.2), *The Woeful Victory* (P.19 – fig.A.10.2), *Sir Galahad and the Holy Grail* (P.32 – fig.A.14.4), *Last Farewell Before the Crucifixion* (P.47 – fig.A.17.4), *Clerk Saunders* (P.2 – fig.A.2.1), *The Haunted Wood* (P.13 – fig.A.8.1), *Sister Helen* (P.5 – fig.A.3.2), *The Gay Goshawk* (P.16 – fig.A.9.2), *The Macbeths* (P.7 – fig.A.4), *The Ladies Lament* (P.15 – fig.A.9.1), *Madonna and Child* (P.45 – fig.A.17.11), *Lovers Listening to Music* (P.11 – fig.A.7.2), *Madonna and Child with Angel* (P.43 – fig.A.17.9), *St Cecilia* (P.29 – fig.A.13.3), *St Agnes' Eve* (P.24 – fig.A.12.1).

  Portfolio de l'Ashmolean Museum : *Studies of angels and kneeling woman, with study for The Blessed Damozel*, *Three sketches for angels and three sketches for St Agnes' Eve*, *Three studies for Sister Helen*, *Studies for the Nativity*, *The Annunciation* (P.47 – fig.A.17.13), *La Belle Dame Sans Merci*.

  Œuvres seulement exposées au Delaware Art Museum qui appartiennent au musée : *Jephthah's Daughter* (P.38 – fig.A.16.5), *La Belle Dame Sans Merci* (P.21 – fig.A.11.1).
- « Colour Revolution: Victorian Art, Fashion and Design », Ashmolean Museum, Oxford, 2023 – 2024 : *Madonna and Child* (P.44 – fig.A.17.10), coffret à bijoux (P.58 – fig.A.21.2).

C. ŒUVRE POÉTIQUE D'ELIZABETH SIDDAL

Poèmes complets et reconstitués

Autumnal leaves

Autumnal leaves are falling
about her new made grave
Where the all grass bends to listen
To the murmur of the wave.

O god forgive

O god forgive me that I ranged
My life into a dream of love
Will tears of anguish never wash
the passion from my blood.

Love kept my heart in a song of joy
My pulses quivered to the tune
The coldest blasts of winter blew
upon me like sweet airs in June

Love floated on the mists of morn
and rested on the sunsets rays
He calmed the thunder of the storm
and lighted all my ways

O Heaven help my foolish heart
which heeded not the passing of time
that dragged my idol from its place
and shattered all its shrine

Love held me joyful through the day
and dreaming all through the night
No evil thing could come to me
my spirit was so light

O grieve not

O grieve not with thy bitter tears
My life that passes so fast
the gates of heaven will open wide
and take me in at last

Then sit down meekly at my side
and watch my young life flee
Then solemn peace of holy death
Come quickly unto thee

But true love seek me in the throng
Of spirits floating past
and I will take thee by the hands
and know thee mine at last

Laden autumn

Laden autumn, here I stand
With my sheaves in either hand;
Speak the word that sets me free,
Naught but rest seems good to me.

My ladys soul

I care not for my ladys soul
Though I worship before her smile
I care not wheres my Ladys goal
When her beauty shall lose its wile

Low sit I down at my Ladys feet
Gazing through her wild eyes,
Smiling to think that my love will fleet
When their starlike beauty dies

I care not if my Lady pray
To our Father which art in Heaven:
Though for in my heart wild pulses play
For me her love is given

Then who shall close my Lady's eyes,
And who shall fold her hands?
Will any hearken is she cries
Up to the unknown lands?

Life and night

Life and night are falling
From me, Death are
opening on me
Where ever my footsteps
come and go life is a
stony way of woe
Lord have I long to go

Hollow hearts are ever
near me soulless eyes have
ceased to cheer me
Lord may I come to thee
Life and youth and summer
weather to my heart no joy

can gather
Lord lift me from life's stony way

Loved eyes long closed in death
watch for me holy death is
waiting for me
Lord may I come today

My outward life feels sad
and still like lilies in
a frozen rill
I am gazing upwards to the
sun Lord Lord remembering
my lost one
Oh Lord remember me

How is it in the unknown
land do the dead wander
hand in hand
give me trust in thee

Do we clasp dead hands
and quiver with an endless
joy for ever
good be unto thee

Is the air filled with
wail of spirits circling
round and round

Is the air filled with harp
to fasten our angel wings
upon

are there lakes of endless
song to rest our tired eyes
upon

Do tall white angels
gaze and wend along
the banks where lilies
bend

Lord we know not how
this may be good Lord
we put our faith in thee
Oh God remember me

A longing year

It is now a longing year
That parts us, not a day,
Yet the green leaves touch me on the cheek
Dear Christ this month of May,
Yet who can take their first dear love
and kiss him the old way?

A shadow falls along the grass
and lingers at my feet,
a new face lies between my hands
Dear Christ if I could weep
Tears to blot out the summer leaves
when this new face I greet

Dim phantoms of an unknown ill
Float through my tired brain
The unformed visions of my life
Pass in ghostly train
Some pause to touch me on the cheek
Some scatter tears like rain

A silence falls upon my heart
And hushes all its pain,
I stretch my hands in the long grass
And fall to sleep again,
There to lie empty of all love
Like beaten corn of grain

I lie among the tall green grass
That bends over my head
And covers up my wasted face,
And folds me in its bed
Tenderly and lovingly
Like grass above the dead.

Still it is but the memory
of something I have seen
In the clammy summer weather
When the green leaves came between
The shadow of my dear loves face
So far and strange it seems.

The river ever running down
between its grassy bed
The voices of a thousand birds
That clang above my head
Shall bring to me another dream
When this sad dream is dead

Time that shall dry
The river bed
and hush the song of birds
Shall stop the pulses of the heart
where sorry has no words

The Wind is heavy with
the sound of song Birds
and hush
The river ever running down
between its grassy bed
Now you come
Love poured into the heavy
Heart is dull and dead.

Many a mile

Many a mile over land and sea
Unsummoned my love returned to me
I remember not the words he said
But only the trees moaning over head

And he came ready to take and bear
The cross I had carried for many a year
But words came slowly one by one
from frozen lips shut still and dumb

How sounded my words so still and slow
To the great strong heart that loved me so
Who came to save from pain and wrong
and comfort me with a love so strong

Ah I remember my God so well
My brain lie dumb in a frozen spell
and I look away from my lovers face
to watch the dead leaves that were running apace

I felt the wind strike chill and cold
and vapours rise from the red brown mould
I felt the spell that held my breath
Bending me down to a living death

As if hope lie bruised when he had come
who knew my sorrows one by one
and until comfort and pity
and give me the help of his own right hand

O mother

O mother open the window wide
and let the daylight in
The Hills grow darker to my sight
and thoughts begin to swim

And mother, take my young son
Since I was born of thee
and care for all little ways
and nurse it on your knee

And mother, wash my pale pale hands
and then bind up my feet
My body may no longer rest
Out of its winding sheet

And mother dear take a sapling twig
and green grass newly mown,
and lay it on my empty bed
that my sorrow be not known

And mother find three berries red
and pluck them from the stalk,
and burn them at the first cockcrow
that my spirit may not walk

And mother dear break a willow wand
and if two be even,
Then save it for sweet Roberts sake
and he'll know my soul in heaven

and mother when the big tears fall
and fall God knows they may
Tell I died of my great love
and my dying heart was gay

And mother dear when the sun has set
and the pale kirk glass waves
Then carry me through the dim twilight
and hide me among the graves

Never weep

O never weep for love that is dead
Since love is seldom true,
But changes his fashion from blue to red,
From brightest red to blue,
And love was born to an early death
And is so seldom true.

Then harbour no smile on your bonny face
To win the deepest sigh
The fairest words on truest lips
Pass on and surely die,
And you will stand alone my dear,
When wintry winds draw nigh

Sweet, never weep for what cannot be
For this God has not given,
If the merest dream of love were true
Then, sweet, we should be in Heaven
And this is only earth my dear
Where true love is not given

Now Christ

Now Christ ye save yon bonny shepherd
Sailing on the sea,
Ten thousand souls are sailing there
But they belong to Thee.
If he is lost then all is lost
and all is dead to me.

My love should have a grey head stone
And green grass at his feet
And clinging grass above his breast
Whereon his lambs could bleat,
And I should know the span of earth
Where some day I might sleep.

Ope not thy lips

Ope not thy lips thou foolish one
Nor turn to me thy face
The blasts of heaven shall strike thee down
ere I will give thee grace

Take thou thy shadow from my path,
Nor turn to me and pray
The wild wild winds thy dirge may sing
Ere I will bid thee stay

Life thy false brow from the dust,
Nor wild thine hands entwine
among the golden summer leaves
To mock the gay sunshine

And turn away thy false dark eyes
Nor gaze into my face
great love I bore thee now great hate

Sits grimly in its place

All changes pass me like a dream
I neither sing nor pray
and thou art like the poisonous tree
that stole my life away

Ruthless hands

Ruthless hands have torn her
from one that loved her well
Angels have up born her
Christ her grief to tell.

She shall stand to listen
She shall stand and sing
Till three winged angels
Her lovers soul shall bring.

He and she and the angels three
before God face shall stand
There they shall pray among themselves
and sing at His right hand.

Silent wood

O silent wood I enter thee
with a heart so full of misery
For all the voices from the trees
and the ferns that cling about my knees

In thy darkest shadow let me sit
When the grey owls about me flit
There I will ask of the a boon
That I may not fait or die or swoon

Gazing through the gloom like one
Whose life and hopes are also done
Frozen like a thing of stone
I sit in thy shadow not alone

Poor spell bound lips that uttered not a word
O frozen heart that never heard the sound
Of thy loves pleading voice
Until his limbs were bound

Can God bring back the day when we two stood
Beneath the clinging trees in that dark wood

Thy strong arms

Thy strong arms around me love
My hand is on thy breast
Low words of comfort come from thee
Yet my soul is not at rest

For I am but a scared thing
Nor can I ever be
Aught but a bird whose broken wings
Must fly away from thee

I cannot give you the love
I gave so long ago
The love that turned and struck me down
Among the blinding snow

I can give but a tired heart
And weary eyes of pain
A faded mouth that cannot smile
And may not laugh again.

Yet keep thy arms around me love
Until I fall to sleep
Then leave me saying no good bye
Least I might fall and weep

To touch the glove

To touch the glove upon her tender hand
To watch the jewel sparkle in her ring
Lifted my heart into a sudden song
As when the wild birds sing

To touch her shadow on the sunny grass
To break her pathway through the darkened wood
Filled all my life with trembling tears
And silence where I stood

To watch the shadow gather round my heart
To live to know that she is gone –
Gone gone for ever like the tender Dove
That left the Ark alone.

True Love

Farewell Earl Richard,
Tender and brave:
Kneeling I kiss
The dust from your grave.

Pray for me Richard,
Lying alone
With hands pleading earnestly,
All in white stone

Soon I must leave thee,
This sweet summer tide,
That other is waiting,
To claim his pale Bride.

Soon I'll return to thee,
Hopeful and brave,
When the dead leaves,
Blow over thy grave,

Then they shall find me
Close at my head
Watching or waking,
Sleeping or dead.

Fragments

A golden flash of
sunlight woke him
down of the
leaves were still
they cause no…
look a…
I came and this…

The wood was
flooded black and
heavy like a solid
boding a…
Then the flowers keep
dropping to the…
… and Birds
…

Knows a wood –
And bears its sleep
and dreams?
So is the memory of a love
where good was never found
Till waking by a unknown
stream
The angels gather round

I am waiting for
thee by the swollen
brook yet I may meet
thee never with a
lovers look

Other eyes are gazing
into those deep eyes
of them yet they may
never answer the
Loving look on earth.

Oh Lord of Heaven
how is it that we may
have Hands true
hearts that wildly love
as upon this known Below
All is alone far above
But we were ever

My goodbyes go
the grounds sink,
the dreary sun the day,
sees my woe
Oh Love thou
carry my shame
how wondrous…
That thought look
forth and… see rain
where thy dark
cares has been
Life thou art fading
from the will the
way before me I
shall I wake again
But once as when
my dreary eyes see
the light

Now I see you dying
Now I see you flying
faces through the mist
day dreams sad and holy
Coming to me only
Through the mist of years

Shadows of the green fields

Shadows of the trees
Shadows of the tall stem flowers
Shaking in the breeze

Shadows of the…
Shadows of the whole
Shadows of the…
Shading all my tears

The sun is setting
and the shafts of
harps were fading
Merry me o Birds
the air is filling
with the sound of
…

Land where they lived
Life is done shall
I see the starry
sun floods through
me the space of
heaven will all
these answers truly
no longer lie…

D. **LETTRES D'ELIZABETH SIDDAL**

My dear Miss Smith,

I thank you most heartily for your kind concern and would at once decide about going into the Hospital if I thought that the state of my health bad enough to warrant my entrance into care. You will I am sure be very glad to hear that I have felt very much better this week. I can feel myself quite strong.
This morning I received a letter from Rossetti who will be here tomorrow or Friday. Shall we come over and see you and Miss Howitt? I should like to see her before she leaves this part of the world.
If I should not be able to see you I will write again shortly to talk things over.
Believe me to be yours most sincerely.

E.E. Siddal
May 1854

[Sept. 1855]

Dear Emma,

If you are in town and have nothing better to do I should much like to see you as I am about to leave England.
I am about to leave England and so if you are in town I should much like to see you and tell you one or two things before I go. If therefore you have nothing better to do, I will meet you by the park and library where the Buses stop as we could then walk into the park and have a chat

[Nice, Christmas time, 1855]

On your leaving the boat, your passport is being taken from you at the Police Station, and there taken charge of till you leave Nice. If a letter is sent to you containing money, the letter is detained at the Post-Office, and another written to you by the postmaster ordering you to present yourself and passport for his inspection. You have then to go to the Police Station and beg the loan of your passport for half-an-hour, and are again looked upon as a felon of the first order before (the) passport is returned to you. Looking very much like a transport, you make your way to the Post Office, and there present yourself before a grating, which makes the man behind it look like an overdone mutton-chop sticking to a gridiron. On asking for a letter containing money, Mutton-chop sees at once that you are a murderer, and makes up its mind not to let you off alive; and, treating you as Cain or Alice Gray in one, demands your passport. After glaring at this and your face (which has by this time become scarlet, and is taken at once as a token of guilt), a book is pushed through the bars of gridiron, and you are expected to sign

your death-warrant by writing something which does not answer to the writing on the passport. Meanwhile Mutton-chop has been looking as much like doom as overdone mutton can look, and fizzing in French, not one word of which is understood by Alice Gray. But now comes the reward of merit. Mutton sees at once that no two people living and at large could write so badly as the writing on the passport and that in the book; so takes me for Alice, but gives me no money, and wonders whether I shall be let off from hard labour the next time I am taken, on account of my thinness. When you enter Police Station to return the passport, you are glared at through ***wooden*** *bars with marked surprise at not returning in company of two cocked-hats, and your fainting look is put down to your having been found out in something. They are forced, however, to content themselves by expecting to have a job in a day or so. This is really what one has to put up with, and it is not at all comic when one is ill. I will write again when boil is better, or tell you about any lodgings if we are able to get any.*

There was an English dinner here in Christmas Day, ending with plum-pudding, which was really ***good*** *indeed, and an honour to the country. I dined in my room, where I have dined for the last three weeks on account of bores. First class, one can get to the end of world; but one can never be left alone or left at rest.*

But believe me,
Your most affectionate,
Lizzy

[Brighton, September, 1860]

My dear Gug,

I am most sorry to have worried you about coming back when you have so many things to upset you. I shall therefore say no more about it.

I seem to have gained flesh within the last ten days, and seem also much better in some respects, although I am in constant pain and cannot sleep at nights for fear of another illness like the last. But do not feel anxious about it as I would not fail to let you know in time, and perhaps after all I am better here with Lyddy than quite alone at Hampstead… I really don't know what to advise about the little house in the lane (Church Row). If you were able to take it, you might still retain your rooms at Chatham Place, which I think would be the best thing to do until better times. However I do not see how the £30 due are to be paid just at this time, so I suppose that will settle the matter. I am glad you have written to Marshall, but fear there is no chance of his being in town at this time of the year.

I should like to have my water-colours sent down if possible, as I am quite destitute of all means of keeping myself alive. I have kept myself alive hitherto by going out to sea in the smallest boat I can find. What do you say to my not being sick in the very roughest weather? I should like to see your picture when finished, but I suppose it will go away ***somewhere*** *this week. Let me know its fate as soon as it is sealed, and pray do not worry yourself about it as there is no real cause for doing so.*

I can do without money till next Thursday, after which time £3 a week would be quite enough for all our wants – including rent of course.

Your affectionate Lizzie
March 12, 1861

My dear little Georgie,

I hope you intend coming over with Ned to-morrow evening like a sweetmeat, it seems so long since I saw you dear. Janey will be here I hope to meet you.
With a willow-pattern dish full of love to you and Ned,

Lizzie

[Red House, Upton, July 1861]

My dearest Gug,
It is indeed a dreadful thing about poor Mrs Wells. All people who are at all happy or useful seem to be taken away. It will be a fearful blow to her husband for she must have been the head of the firm and most useful to him.
If you can come down here on Saturday evening I shall be very glad indeed. I want you to do something to the figure I have been trying to paint on the wall. But I fear it must all come out for I am too blind and sick to see what I am about.
Hoping you will not allow spontock to be too much worried,

I remain
Your affectionate,
Lizzie

[Red House, Upton, October 1861]

My dear Gabriel,

I am most sorry to think of your picture going at that low price but of course there was nothing else to be done. I wish you would put aside or send onto me the money for those knives, as I do not wish those people to think I am unable to pay for them. The price of the knives is 2 shillings each.

Your affectionate Lizzie

TABLE DES MATIÈRES

I. BIBLIOGRAPHIE 457

***I. SOURCES PRIMAIRES* 459**

A. CORPUS : ECRITS DU CERCLE PRERAPHAELITE 459

1. POESIE, FICTION ET ESSAIS 459

2. MEMOIRES, CHRONIQUES ET CORRESPONDANCE 460

3. DOCUMENTS POSTHUMES (DESCENDANCE OU CONNAISSANCES DES PRERAPHAELITES) 463

B. CORPUS : CONTEXTE ARTISTIQUE, SOCIAL ET LITTERAIRE 464

1. LITTERATURE UTILISEE PAR LES PRERAPHAELITES 464

2. RECEPTION ET CRITIQUE D'ART 467

3. IDENTITE ARTISTIQUE, CONDITION FEMININE ET PRATIQUES SOCIALES 470

***II. SOURCES SECONDAIRES* 472**

A. USUELS ET OUVRAGES DE REFERENCES 472

1. DICTIONNAIRES ET ANTHOLOGIES 472

2. GENERALITES 473

B. SOURCES CRITIQUES ET THEORIQUES 474

1. HISTOIRE DES FEMMES ET ETUDES DE GENRE 474

2. MEDECINE, SOCIOLOGIE 475

3. TECHNIQUES, SUJETS ET GENRES PICTURAUX 476

4. PRERAPHAELISMES 477

5. MUSEOLOGIE : COLLECTIONS, CATALOGUES RAISONNES ET EXPOSITIONS 478

6. MONOGRAPHIES 482

7. THESES 482

8. ARTICLES DE JOURNAUX, PERIODIQUES ET ACTES DE COLLOQUES 484

9. SITES WEB 486

C. BIO-FICTIONS, POP CULURE 487

1. BIOGRAPHIES ROMANCEES 487

2. RECITS HISTORIQUES, LITTERATURE NEO-VICTORIENNE ET POLICIERE 488

3. SCRIPTS DE THEATRE ET DE FILMS 489

4. AUDIO-VISUEL 489

II. ANNEXES 491

A. TRAJECTOIRE BIOGRAPHIQUE 493

B. HISTORIQUE DES EXPOSITIONS 501

C. ŒUVRES POÉTIQUE D'ELIZABETH SIDDAL 505

POEMES COMPLETS ET RECONSTITUES 505
Autumnal leaves 505
O god forgive 505
O grieve not 505
Laden autumn 506
My ladys soul 506
Life and night 506
A longing year 508
Many a mile 509
O mother 510
Never weep 510
Now Christ 511
Ope not thy lips 511
Ruthless hands 512
Silent wood 512
Thy strong arms 513
To touch the glove 513
True Love 513
FRAGMENTS 514

D. LETTRES D'ELIZABETH SIDDAL 517