

DE CHAIR ET DE PAPIER : LE PERSONNAGE FÉMININ CHEZ DANTE GABRIEL ROSSETTI.

ROUSSILLON-CONSTANTY LAURENCE
Université Toulouse 3

1. A en juger par le grand nombre d'ouvrages récemment publiés, qu'il s'agisse de romans, d'essais ou de livres d'art, portant en couverture l'un des célèbres portraits de femmes peints par Dante Gabriel Rossetti, l'on peut mesurer à quel point l'artiste victorien a contribué à forger un personnage féminin unique et immédiatement reconnaissable et a réussi à exporter une physionomie originale dans d'autres formes d'art¹.
2. Oscillant entre individu et type, personne et personnage, écriture et peinture, l'art de Rossetti se situe d'emblée à la croisée de plusieurs disciplines et de plusieurs concepts, et nous invite à reconsidérer la notion de personnage en envisageant un lien possible entre les genres d'une part (la fiction ou le roman et la poésie), et les modes d'expression d'autre part (de la peinture à l'écriture).
3. Si, comme le souligne Françoise Lavocat dans *La Fabrique du personnage*, le regain d'intérêt pour la question du personnage va de pair avec un nouveau genre d'interrogation concernant ce que l'on pourrait nommer les espaces fictionnels, alors il s'agira dans ce qui suit d'explorer l'univers protéiforme de la production de Rossetti, un univers où défile une galerie de personnages, tantôt réels, tantôt fictifs, décrits ou peints. Plutôt que d'opposer peinture et poésie, il est proposé d'envisager le personnage comme un élément essentiel de la composition d'une œuvre, qu'elle soit poétique ou picturale et de montrer en quoi le personnage constitue un passage possible entre deux médias, une instance s'apparentant à un adjuvant ou un admoniteur².
4. Appliqué au domaine de la peinture, le but d'une telle exploration sera, à travers Rossetti, de tenter de répondre aux interrogations formulées par Danielle Bruckmuller-Genlot dans l'avant-propos à son ouvrage de référence sur le préraphaélisme lorsqu'elle s'interroge sur le caractère universel d'un art pourtant né de la singularité en écrivant :

¹ Cf. la remarque de Françoise Lavocat dans son avant-propos à la *Fabrique du personnage*, lorsqu'elle suggère : « L'une des caractéristiques d'un "personnage réussi" ne consiste-t-elle pas dans la possibilité de l'extraire de l'œuvre où il est apparu, pour l'exporter dans des œuvres appartenant à une autre forme d'expression ? » (F. Lavocat, *La Fabrique du personnage*, 13).

² Personnage qui, en peinture, regarde, apostrophe le spectateur et l'invite à participer au tableau.

[...] pourquoi les Préraphaélites sont-ils passés de l'exaltation de la beauté fortement individualisée des humbles, à la célébration d'une élite dont les visages finissent par tous se ressembler ? Pourquoi, après avoir procédé à la lecture éperdue des signes diffusés par les physionomies et les corps particuliers de ceux qui les entourent, en sont-ils arrivés à renouer avec des canons de beauté idéaux et des genres comme l'allégorie qui, paradoxalement, les ramènent aux côtés des artistes qu'ils ont jadis rejetés avec le plus de violence, comme Raphaël et Reynolds³ ?

5. A l'instar de ces interrogations, mon analyse suivra le fil chronologique de l'œuvre de Rossetti, en distinguant trois périodes distinctes de sa carrière d'artiste : les premières œuvres préraphaélites, la période de la maturité (qu'illustrent les doubles œuvres d'art des années 1870) et la dernière période (après 1870), qui correspondent à trois mouvements distincts quant au traitement du personnage, de l'ancrage dans le récit vers l'abstraction, de l'anecdote vers la synthèse ou le symptôme.

L'illustration ou l'art de fabriquer des personnages

6. Un regard panoramique sur l'œuvre de Rossetti, tant en peinture qu'en littérature, permet tout d'abord un constat simple, mais essentiel pour entamer la réflexion : dans ses écrits comme dans ses toiles, les personnages, au sens le plus courant cité par le dictionnaire Robert d'« êtres humains représentés dans les arts », sont omniprésents : ses premiers écrits de jeunesse tels que *My Sister's Sleep*, *The Staff and Scripp*, ou *Sister Helen*, s'articulent autour de personnages bien définis, le plus souvent féminins. De même, en peinture, malgré les difficultés bien connues de l'artiste à représenter le corps dans des proportions justes, aucune toile n'est vide de personnages. Chez lui, point de paysage et peu de natures mortes : dans l'une des rares natures mortes qu'il exécute en 1848, intitulée *Bottles*⁴, on voit malgré tout apparaître un modèle féminin comme si le personnage était essentiel à la réalisation d'un tableau. A mesure que l'artiste développe son style de peinture, les personnages féminins occupent le centre des toiles, laissant les protagonistes masculins à la périphérie (comme dans *Regina Cordium*⁵), dans un hors champ où leur présence n'est indiquée que par les poèmes

³D. Bruckmuller-Genlot, *Les Préraphaélites*, 6.

⁴Bancroft Collection, Delaware Art Museum, Wilmington (<http://www.rossettiarchive.org/docs/s31.rap.html>). Tous les tableaux cités dans cet article sont consultables sur le site de la Rossetti archive auquel nous renvoyons le lecteur.

⁵1860, Johannesburg Art Gallery

qui décrivent les tableaux (*Lady Lilith*)⁶. Ce choix de faire la part belle aux personnages n'est toutefois pas particulier à Rossetti, et il s'explique aisément à la fois par le contexte victorien dans lequel il évolue et par les données de sa propre histoire.

7. Du point de vue de l'histoire littéraire, qu'il s'agisse de fiction, de théâtre ou de poésie, le dix-neuvième siècle est à bien des égards un siècle dans lequel le personnage traverse toutes les formes de littérature, se déclinant sur tous les modes, du plus sérieux au plus subversif. Que l'on pense aux romans de Dickens, de George Eliot, ou à la poésie de Tennyson (*In Memoriam*) et des Brownings, le personnage s'y épanouit sous toutes ses formes, de l'archétype à l'individu dont la personnalité est complexe. En art, la peinture d'histoire incarnée par Delacroix au siècle précédent demeure la référence pour la réalisation de tableaux monumentaux où le nombre de personnages accroît la valeur même de l'œuvre. En parallèle, l'école anglaise de peinture, elle aussi encore dominée par le XVIII^e siècle et les préceptes de Reynolds, encourage à mêler réalisme et idéalisme dans la réalisation de portraits où se confondent personne et personnage — sphère publique et sphère privée. La peinture de Hogarth, et ses nombreuses représentations de personnages-types complètent cet arrière-plan et donnent à la jeune génération le modèle d'une peinture ancrée dans son époque, où l'on devine aisément les débats contemporains sur les représentations du corps et la physiologie. Comme l'a bien montré Mary Cowling dans *The Artist as Anthropologist*, la représentation des personnages en peinture suit les théories scientifiques sur la physionomie ou la phrénologie et la représentation des corps dans l'art va nécessairement de pair avec les spéculations faites dans d'autres domaines, influençant la jeune génération préraphaélite autant que l'art de peintres tels que Frith.

8. Dans ce contexte général, Rossetti lui-même, en tant qu'artiste, se définit en même temps comme un héritier de cette tradition anglaise et européenne, et comme un dilettante, ou un *outsider* puisqu'il intègre également dans son art une culture personnelle dans laquelle figure de manière prépondérante une vaste panoplie de personnages historiques ou littéraires issus d'un autre siècle : les personnages légendaires de la Table Ronde et de Dante paraissent à cet égard emblématiques de ce que Rossetti cherche à recréer à travers sa double vocation artistique, en ce qu'ils évoquent à la fois la fable ou l'épopée et incarnent des valeurs abstraites.

9. Dans cette perspective, l'héritage italien de Rossetti, et celui, choisi, de ses premières

⁶1868, Delaware Art Museum, Wilmington.

lectures rendent sa vision du personnage très riche, et la révèlent d'emblée portée à la fois vers la narration et le symbolisme, tendue entre deux pôles que l'on retrouve par la suite dans le mouvement préraphaélite de la première heure et dans ses poèmes les plus connus, comme *The Blessed Damozel* (1850). En outre, ce qui semble caractériser la conception du personnage que développe Rossetti au cours de sa carrière de peintre et de poète, c'est qu'elle dérive d'un goût pour le fantastique venu de ses lectures de jeunesses, genre où, précisément, l'on peut dire que les personnages naviguent sans contraintes dans un univers qui n'est pas régi par les normes habituelles de temps, d'espace et de vraisemblance dans la représentation.⁷

10. C'est ainsi que ses premières illustrations révèlent son attirance pour les poèmes ou récits dans lesquels les personnages se situent dans un entre-deux mêlant réalité et imaginaire : *The Raven* ou *The Sleeper* de Poe fournissent à l'artiste l'occasion de mettre en scène des personnages au statut ambigu, et de relever le défi de représenter des êtres décrits comme insaisissables ou fantomatiques. L'illustration est dans ces exemples le moyen de rendre visibles des personnages allégoriques ou disparus, de faire en sorte que la poésie s'incarne dans les traits de crayon d'une composition. A travers cette démarche, l'on retrouve deux caractéristiques de la conception du personnage telles qu'elle s'élabore et se noue chez Rossetti : l'invention et le réalisme. Avant même *The Blessed Damozel*⁸, où cette alliance de deux termes apparemment contradictoires a souvent été relevée, l'on trouve dans ces illustrations des poèmes de Poe une « mise en personnage » unique et quasi programmatique de son art de la maturité.

11. Ainsi, dans *Ulalume*, l'un des poèmes de Poe que Rossetti illustre en 1849, on a un premier exemple de cette fabrication du personnage à partir des éléments d'un récit. Dans le texte, un protagoniste masculin se promène dans une forêt aux allures dantesques accompagné de son Âme, Psyche, partageant avec elle de sombres pensées (« palsied and sere », v. 21) nées de la disparition de sa bien-aimée. Le lieu et le temps, décrits avec précision dans la première strophe, et repris à la fin du poème montrent le décalage entre le paysage environnant et la conscience du voyageur pour qui l'âme est plus présente que le paysage alentour :

For we knew not the month was October,

And we marked not the night of the year —

⁷ Sur la littérature fantastique et le statut du personnage, c.f. la classique analyse de Tzvedan Todorov, 1970.

⁸ Rappelons au passage que *The Blessed Damozel* fut inspiré par le poème de Poe, *The Raven*, publié en 1845.

(Ah, night of all nights in the year!)
We noted not the dim lake of Auber —
(Though we had journeyed down here) —
Remembered not the dank tarn of Auber,
Nor the ghoul-haunted woodland of Weir. (v. 23-29)

12. Pour le poète et son Âme, le lieu prend cependant soudain un autre visage quand celui de la lune apparaît au détour d'un chemin. Tout comme le poète est accompagné de son âme sœur, la lune est décrite comme une figure double et symbolise la tentation d'un nouvel amour.

At the end of our path a liquescent
And nebulous lustre was born,
Out of which a miraculous crescent
Arose with a duplicate horn —
Astarte's bediamonded crescent
Distinct with its duplicate horn. (v. 33-38)

13. La duplicité de la lune ne se limite pas à son apparence, comme le dialogue qui suit entre le poète et Psyche le montre, mais au sens même de sa présence : la lune est-elle bénéfique, comme le croit le poète, ou maléfique, comme l'affirme Psyche, qui implore le poète de fuir ? Sans donner de réponse, le narrateur nous dit qu'il parvient à rassurer Psyche, et à poursuivre son chemin guidé par la lumière de l'astre. Le dénouement du poème confirme cependant les craintes de Psyche : en suivant le chemin, les deux personnages arrivent à l'entrée de la tombe d'Ulalume, la femme aimée et perdue. La dernière strophe se clôt donc par un retour au début du poème et une entrée dans la mort, tandis que le poète se compare aux feuilles mortes des arbres. En « se faisant » feuille, il devient le support des mots qu'il écrit, et retrouve par l'écriture le souvenir de son passé ; dans le même temps, il subit une dégradation physique et son cœur se désagrège, devenant une masse végétale informe :

Then my heart it grew ashen and sober
As the leaves that were crisped and sere —
As the leaves that were withering and sere. (v. 73-75)

14. Par son thème et son traitement, *Ulalume* (littéralement « lumière de la mort ») fournit à

Rossetti l'occasion de proposer une représentation visuelle de ce qu'on peut lire soit comme un récit fantastique, soit comme une parabole. La personnification de l'âme sœur, la méditation sur le passé, suivies de la découverte insolite de la tombe au milieu de la forêt, et jusqu'au sentiment diffus que le présent est conditionné par le passé, sont autant de thèmes que l'on retrouve d'ailleurs plus tard dans l'œuvre poétique et picturale du poète. Par ailleurs, le dessin qu'il exécute d'après le poème de Poe nous indique que son travail d'illustration est tout autant une lecture critique qu'une interprétation visuelle du sens du poème, ainsi qu'un travail exploratoire sur la façon de modéliser les personnages. La strophe qu'il choisit d'illustrer, dans laquelle le poète et son Âme sont dans la forêt, et où cette dernière essaie de convaincre le poète de ne pas suivre la lune, est à cet égard révélatrice en ce qu'elle désigne un moment charnière du récit où toutes les interprétations sont possibles :

But Psyche, uplifting her finger,
 Said — «Sadly this star I mistrust —
 Her pallor I strangely mistrust : —
 Oh, hasten! — oh, let us not linger!
 Oh, fly! — let us fly! for we must.»
 In terror she spoke, letting sink her
 Wings until they trailed in the dust —
 In agony sobbed, letting sink her
 Plumes till they trailed in the dust —
 Till they sorrowfully trailed in the dust. (v. 46-55)

15. Dans le dessin intitulé *Ulalume* ou *Welcome*⁹, le moment de tension où Psyche implore le poète est représenté par l'isolement des deux personnages placés au centre du dessin. Le mouvement contraire des deux protagonistes se faisant face est figuré par deux lignes, l'une verticale, l'autre diagonale. De gauche à droite, on voit tout d'abord Psyche, vêtue d'une robe aux plis cassants rappelant l'habit des anges de Botticelli ; elle se tient agenouillée aux pieds de l'homme, et lève les yeux vers son visage. Lui se tient légèrement penché en avant, une main sur les yeux, et guette au loin la lumière blanche provenant du chemin. Entre le premier plan, les deux silhouettes aux ombres noires et l'arrière-plan de la forêt d'une part, les arbres stylisés et le chemin à peine esquissé d'autre part, le contraste est si frappant que l'on pourrait

⁹1847-1848, Birmingham City Museum and Art Gallery.

penser qu'il s'agit de deux plans de réalité différents.

16. En outre, la précision avec laquelle les deux personnages sont représentés ne permet pas de faire de distinction entre le personnage *réel* masculin et l'allégorie féminine et la seule différence réside dans les traits du visage : on parvient à peine à discerner l'expression de la jeune femme alors qu'on lit facilement la mine de perplexité mêlée de curiosité sur le visage de l'homme. Les ailes de Psyche, décrites par Poe comme balayant le sol de poussière de leurs plumes (v. 54-55) sont, chez Rossetti, d'une rigidité peu fidèle au texte. Loin de traîner au sol, les deux gigantesques ailes longilignes semblent posséder une vie autonome¹⁰. L'accent mis sur l'ombre des ailes figure en revanche de façon convaincante la répétition des deux derniers vers de la strophe insistant sur la poussière.
17. Au couple formé par l'homme et son âme se superpose un autre couple, dessiné en retrait sur la surface plane de l'image. Cette fois, les deux jeunes gens apparaissent debout, si proches l'un de l'autre qu'ils semblent partager un seul corps. Le regard de Psyche est également tourné vers le poète, qui porte cette fois sa main à sa bouche, dans un geste de stupeur. En redoublant les personnages, Rossetti ajoute et retranche au récit de Poe, et propose une synthèse du récit qui permet d'en visualiser les deux moments-clés. La tension entre la ressemblance physique des deux couples accentue l'idée que les deux dessins se suivent d'un point de vue narratif : dans les deux cas, les mains sont liées dans une contorsion maladroite et les regards évitent de se croiser. Curieusement, dans les deux dessins, Rossetti omet de représenter la tombe d'Ulalume et se concentre sur l'émotion des personnages lors de la découverte funeste. Plus que l'intrigue ou le paysage, c'est la réalité psychique qui retient son attention et le mène à représenter les personnages à travers leurs attributs, principaux indicateurs de leur personnalité. A titre d'exemple, les ailes du personnage féminin, où l'on devine l'influence du style de William Blake, se retrouvent plus tard dans les tableaux de Rossetti (*The Girlhood of Mary*¹¹, *Ecce Ancilla Domini*¹²) comme dans ses poèmes (*Winged Love*).
18. A travers cette illustration du poème de Poe, Rossetti envisage donc dès ses premières tentatives picturales le personnage comme central à la facture d'une œuvre, et à son effet sur le spectateur. Porteur de la parole en poésie, il devient en peinture *figure* au sens de « forme

¹⁰ Un trait que l'on retrouve dans les représentations d'anges par d'autres artistes préraphaélites comme Edward Burne-Jones.

¹¹ 1848-1849, Tate Gallery.

¹² 1849-1853, Tate Gallery.

plastique » mais également au sens d'apparition et de portrait. En effet, comme le rappelle Bernard Vouilloux dans son ouvrage sur le tableau vivant à propos de Phryné, « [l]e terme latin *figura* appartient à la même famille étymologique que *finco*, *fictio*, *effigies* : à son sens premier de « forme plastique » se sont ajoutés notamment ceux de « vision, fantômes », et de « portrait¹³ ». Le thème du double, tout aussi présent chez Rossetti que chez Poe, apparaît de manière récurrente comme l'occasion d'afficher le personnage dans ses multiples valences afin de traduire de manière graphique des états psychiques. A cet égard, la création du double (en peinture comme en littérature) se trouve ainsi naturellement associée à celle du personnage, confirmant l'intuition de Daniel Bournoux selon qui « [...] le personnage correspondrait à l'ombre familière, au reflet dans le miroir, au partenaire de nos rêveries. En un mot, au double¹⁴ ».

19. En parallèle des illustrations aux poèmes (1866) de Christina Rossetti où se déploie cette esthétique du double (en particulier dans le poème *Goblin Market*), Rossetti imagine d'ailleurs un prolongement au poème de Poe où se conjuguent les trois sens du terme figure que l'on vient de donner à sa conception du personnage féminin : dans un dessin de petite dimension, composé entre 1851 et 1860¹⁵, auquel il réfère dans ses lettres sous le nom « the bogie drawing¹⁶ », deux jeunes gens se promènent dans une forêt fantastique, lorsqu'ils tombent en arrêt devant l'apparition de deux spectres, doubles d'eux-mêmes. L'effet saisissant du dessin tient à la symétrie établie entre les deux couples et de l'expression des personnages se trouvant soudain face à ce qui semble être un miroir. Or, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que la symétrie entre les quatre personnages n'est pas parfaite, et que l'enjeu de la duplication se situe au niveau de la représentation de la femme : alors que la réaction de l'homme de droite est de se pencher l'air interloqué vers la vision de son double, frappé de curiosité plus que d'effroi, celle de la femme, qu'on imagine lui avoir tenu le bras jusque-là, est théâtrale, son apparence spectrale.

20. Contrairement à son double féminin fantomatique plus pâle, qui garde ses distances, le personnage féminin est en état de transe et prêt à s'évanouir. Dans un mouvement qui rappelle celui de la maléfique fée Morgane en train de jeter un sort dans le tableau de Sandys¹⁷, la jeune femme, dont les traits sont ceux de la future épouse de Rossetti, Lizzie Siddal, tend les

¹³B. Vouilloux, *Le Tableau vivant*, 37.

¹⁴P. Glaudes, *Personnage et histoire littéraire*, 190.

¹⁵Fitzwilliam Museum, Cambridge.

¹⁶Cité dans J. Marsh, *Dante Gabriel Rossetti: Painter and Poet*, 216.

¹⁷F. Sandys (1829-1904), *Morgan-Le-Fay*, 1864. (Birmingham Art Gallery).

bras vers le spectacle du couple fantastique et se dirige vers eux, comme hypnotisée. Son geste est cependant arrêté en l'air, en suspens. Face à elle, la vision des deux spectres paraît fragile et éclatante.

21. Le titre du dessin, *How They Met Themselves*, sorte de détournement parodique d'une romantique rencontre, renvoie non seulement à la question des circonstances de la rencontre, mais à celle, plus fondamentale, de la représentation, directement liée à la problématique du personnage : comment se voir à travers l'autre ? Comment passer de la personne au personnage, du modèle à la copie, de l'écriture à la peinture ? Comment l'altérité, ce « each other » implicite de la rencontre, revient-elle chez Rossetti à un pareil au même, un « themselves », qui impliquerait que le personnage n'émerge qu'à travers le portrait, ou pire, la réplique, au risque que le reflet finisse par tant s'éloigner de l'original qu'il dissolve le reflet dans l'eau, et engloutisse les personnages sous un flou artistique, une vague figure autoréférentielle ?
22. Dessin emblématique de la période préraphaélite de Rossetti, *How they met themselves*, on le voit, semble à l'égard du traitement du personnage annonciateur de l'art du peintre tel qu'il se développe dans la suite de sa carrière. Dans cette perspective, le thème du double, d'abord envisagé comme un héritage du romantisme désigne tout aussi bien le mode d'apparition du personnage propre à l'art de Rossetti que sa façon d'envisager sa peinture comme réponse à un texte ou à une autre image, en un mot, une lecture/rencontre. Dès lors c'est à partir de cette notion de la rencontre (marquée par le verbe « met » du titre du dessin) ou de la réception qui figure en creux dans la plupart de ses œuvres picturales que nous proposons de poursuivre notre réflexion sur l'émergence du personnage chez Rossetti.

Portraits, personnages, signes : aux croisements des arts

23. Alors qu'à travers l'illustration, Rossetti invente le style que l'on qualifiera plus tard de « préraphaélite », la lecture de Poe, des légendes arthuriennes ou de Dante lui fournissent également le cadre d'une réflexion sur les multiples facettes du personnage en peinture et en littérature et sur la façon dont celui-ci peut circuler d'un art à l'autre. Comme dans l'épisode de Paolo et Francesca décrit par Dante dans le *Purgatoire*, les personnages légendaires (Lancelot et Guenièvre chez Dante) inspirent alors à d'autres protagonistes (Paolo et Francesca) une pose, un rôle qui les rend à la fois objet et sujet de l'œuvre dans laquelle ils

apparaissent.

24. Dès lors, si l'on tente de suivre les grandes lignes de l'analyse de Vincent Jouve sur l'effet-personnage dans le roman en tentant de l'appliquer à la poésie et à la peinture, on peut dire que les personnages que peint Rossetti dans ses tableaux des années 1860 émergent avant tout d'une expérience de lecture à travers laquelle on retrouve les trois éléments constitutifs de l'effet-personnage décrits par Jouve lorsqu'il analyse l'action du texte de fiction sur son lecteur. Au lieu de considérer uniquement l'effet des personnages créés par Rossetti sur le spectateur de ses toiles, je proposerai donc de montrer en quoi ses toiles peuvent être analysées comme autant de réponses artistiques aux textes sources auxquels elles renvoient ou qu'elles détournent, réponses qui, à leur tour, suscitent un effet (dont il faudra envisager les déclinaisons possibles). Pour illustrer mon propos, je développerai mon analyse à partir de l'une des toiles majeures de Rossetti, *La Donna Della Finestra*¹⁸.
25. Si la *Donna della Finestra* peut servir d'illustration à notre réflexion, c'est que cette peinture à l'huile est à bien des égards une œuvre exemplaire : exemplaire du double-talent de l'artiste tout d'abord, puisqu'elle est composée d'un portrait pictural et de deux textes, dont l'un est une citation de la *Vita Nuova* de Dante, et l'autre une traduction à la fois très libre et très pertinente de Rossetti. Elle est aussi exemplaire si l'on considère l'évolution de la carrière de l'artiste, puisqu'elle fut commencée dans les années 1870, à une période où il publie également son recueil de poèmes le plus important, *The House of Life*, souvent décrit comme une réponse à cette même *Vita Nuova*, et que Rossetti lui-même décrivait comme « a dramatic personae of the soul¹⁹ ». Sur le plan pictural, cette période correspond à l'épanouissement de l'art du portrait chez Rossetti, période où les personnages féminins occupent le devant de la scène, et où les titres des tableaux mêmes sont une succession de prénoms empruntés à de célèbres personnages littéraires ou mythologiques (Lady Lilith, Sybilla Palmifera, Aurelia, etc.)
26. Enfin, d'un point de vue technique, l'œuvre est exemplaire en ce qu'elle est l'une des plus accomplies jamais exécutées par Rossetti, puisqu'il en réalise même le cadre, y intégrant le texte de Dante comme pour donner la mesure de son inventivité : il ne s'agit plus seulement pour lui d'être lecteur ou illustrateur de Dante, mais de faire coïncider sa fiction personnelle avec celle de son maître de façon à sublimer la beauté singulière de Jane Morris. A mesure

¹⁸1879, Fogg Museum of Art, Harvard University.

¹⁹O. Doughty, *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, 850.

que les ébauches se succèdent, et comme l'attestent les différents dessins préparatoires au tableau²⁰, le personnage féminin gagne en majesté et perd son caractère anecdotique, intime. Le tableau final, loin d'être un des plus réussis de l'artiste, est ainsi celui dans lequel l'effet-personnage joue à plein.

27. Lorsque l'on contemple le tableau à une distance raisonnable, sans essayer de lire les deux textes inscrits sur son cadre, la première rencontre avec l'œuvre passe en effet par un repérage d'ordre générique : c'est un portrait. Au mieux, si l'on est familier de la biographie de l'artiste, on distingue qu'il s'agit d'un portrait de Jane Morris qui se confond avec les nombreux autres portraits similaires peints par Rossetti. Pour un spectateur qui ignorerait tout des détails biographiques de la production rossettienne, c'est là le portrait d'une femme ayant réellement existé, qu'il s'agisse d'un modèle professionnel ou non. Du point de vue du spectateur/lecteur, l'œuvre d'art produit ainsi d'emblée un « effet-personne », en ce que le personnage féminin paraît renvoyer à une personne réelle, Jane Morris. En suivant cette voie, le spectateur de la toile de Rossetti peut aisément interpréter le tableau comme l'expression de la situation personnelle de son auteur au moment de la composition de la toile : après la mort de Lizzie, Jane Morris incarne pour Rossetti à la fois l'espoir d'un nouvel amour et celui d'une nouvelle source d'inspiration. En même temps, le titre, qui désigne de façon formelle la femme peinte sous une identité empruntée au texte de Dante, efface la distance entre Jane et Gemma, entre Dante et Dante Gabriel, entre personne et personnage et invite le lecteur du sonnet à prêter sa voix à l'auteur (Dante) et à son traducteur (Rossetti).

28. Ainsi, la référence à Dante et l'ajout des deux textes sur le cadre obligent le spectateur à revoir sa position de « regardant » (équivalent du *lisant* défini par Jouve), et de croiser sa première interprétation avec ce que la lecture du poème révèle quant au sujet de la toile. Tout comme le cadre du tableau introduit une distance avec le sujet représenté et met en relief l'artifice de la peinture, les deux textes dénoncent l'illusion réaliste du portrait et obligent le spectateur à replacer le tableau, au moins temporairement, dans le contexte de l'œuvre de Dante. Le lecteur du poème, devenu « lectant²¹ », se voit ainsi contraint de garder une certaine distance vis-à-vis du portrait. En se rapprochant, il se trouve également mis à *la place* du poète italien qui, dans son poème, s'adresse à « la dame à la fenêtre ». L'encadrement de la

²⁰Cf. les différentes études et dessins préparatoires recensés dans *The Rossetti Archive*, <http://www.rossettiarchive.org/docs/s255.raw.html>

²¹Rappelons que dans son analyse, Vincent Jouve distingue les deux catégories, le lisant et le lectant en précisant qu'alors que le lisant adhère sans hésitation au récit qu'il lit, le lectant garde toujours à l'esprit que tout texte est une construction et conserve par conséquent une distance critique envers l'oeuvre.

toile est alors à relier à un processus d'emboîtement qui oriente la réception de la toile et en empêche une interprétation purement biographique, déjouant l'effet-personne identifié plus haut.

29. Du rapprochement vers la toile qui conduit lui-même à la lecture, en passant par le détail des attributs, tout est ainsi mis en œuvre dans le dispositif du tableau pour que l'expérience de la lecture donne vie au personnage peint et que le déchiffrement du texte initie une recomposition du sens : notre interprétation initiale (« c'est une femme ») est revue et corrigée par un article défini (« c'est cette femme ») qui oriente notre lecture vers un texte spécifique, *La Vita Nuova*²² et, à l'intérieur de ce texte, vers un personnage particulier : la femme que Dante aperçoit après la mort de Béatrice, et qui porte sur ce dernier un regard si empli de compassion que le poète voit en elle une figure mariale incarnant la charité, un double de Béatrice. L'expérience de la lecture du poème en italien, ou dans la traduction que Rossetti propose du texte de Dante, place le lecteur/spectateur en retrait de l'image, lui assignant un rôle d'interprétation où sa voix double celle des personnages masculins :

1 Mine eyes beheld the blessed pity spring
 Into thy countenance immediately
 A while ago, when thou beheld'st in me
 The sickness only hidden grief can bring;
 5 And then I knew thou wast considering
 How abject and forlorn my life must be;
 And I became afraid that thou shouldst see
 My weeping, and account it a base thing.
 Therefore I went out from thee; feeling how
 10 The tears were straightway loosen'd at my heart
 Beneath thine eyes' compassionate control.
 And afterwards I said within my soul:
 "Lo! with this lady dwells the counterpart
 Of the same Love who holds me weeping now."

30. Dans le poème, la compassion qui relie le poète et le personnage féminin passe par la

²² On lit l'inscription « *Vita Nuova di Dante* » en dessous du titre donné par Rossetti.

vision de la souffrance d'autrui, autrement dit par la médiation du regard. Ce qui se joue là n'est pas du côté de l'agent, spectateur ou regardant, mais du côté de l'effet produit sur lui. Si Jouve décrit ce troisième genre d'effet induit par le personnage comme « prétexte » autorisant le lecteur à donner libre cours à ses pulsions refoulées, alors on peut dire que chez Dante, tel qu'il est traduit par Rossetti, l'émotion génère l'émotion, et la compassion, la libération d'un chagrin contenu. Le terme récurrent de « behold » signale ainsi comment l'échange de regard entre personnage de peinture et personne réelle peut faire naître l'émotion.

31. Dans la version de Rossetti, néanmoins, le tumulte d'émotions que cause le personnage féminin par son regard est décrit comme un pouvoir plus que comme un trouble — « thine eyes' compassionate control²³ ». Signalant l'importance du thème du regard à la fois recherché et redouté, cette tournure identifie le regard de la femme comme actif et dominant. Contrairement à la « *libido dominandi* » qui intervient dans le roman lorsque le lecteur ressent le désir de puissance d'un des personnages, il semble pourtant que le spectateur de la toile de Rossetti ne puisse qu'assister impuissant à l'émergence de cette Donna dominatrice.

32. Au milieu de ces éléments épars, parmi l'abondance des fleurs qui occupent l'espace indéfini s'ouvrant entre l'arrière-plan et l'avant-plan de la scène, et qui semblent lui effleurer les épaules, la « femme à la fenêtre », dans la version de Rossetti, est maintes fois encadrée et pourtant en décalage par rapport à tous les cadres qui l'entourent : ni le titre, ni les poèmes ne parviennent à rendre compte du regard lointain et impassible de Jane, de ses mains curieusement jointes ou résignées. Si le cadre permet dans un premier temps d'appréhender le sujet de la toile, il ouvre en fin de compte une brèche et marque la distance entre la femme et celui qui l'admire, entre la peinture et le monde qu'elle représente entre le texte, la lecture, et l'image, la peinture. Quittant définitivement le mode de l'illustration, Rossetti se sert du texte de Dante comme prétexte ou intermédiaire à sa propre vision. En encadrant soigneusement l'interprétation du personnage féminin par le texte de Dante, il met en scène l'illusion que crée le personnage de peinture.

33. De cette façon, loin d'offrir une relation simple au spectateur, le cadre de *La Donna della Finestra* met en œuvre une multiplicité d'interprétations possibles à travers les nombreuses ouvertures du tableau. La résonance apportée par les deux cadres que constituent

²³ L'expression est typiquement rossettienne et on la retrouve dans plusieurs poèmes de *The House of Life* sous diverses formes comme dans *The Portrait* (1870) par exemple.

le texte et le titre font basculer la figure du tableau dans un univers faussement codé qui met en relief l'artifice même de la représentation ; malgré la pose sereine des mains laissant croire à un portrait classique, la toile fourmille de signes instables qui en parasitent le sens. Les formes rectangulaires (fenêtre entrebâillée, panneau à l'arrière-plan) et les formes circulaires, se conjuguent pour créer une œuvre ouverte ou « feuilletée ». Indifférente au tumulte des symboles qui envahissent la toile comme aux plantes grimpantes qui recouvrent le bord de la fenêtre, la jeune femme tourne vers le spectateur un regard que l'on peut penser compatissant (ce qui nous renvoie au titre alternatif, *The Lady of Pity*) — ou sceptique. Quoi qu'il en soit, c'est un regard qui intrigue, attire et interroge, à la mesure de l'énigme que pose son visage.

34. Comme un fragile éclat d'albâtre, le visage de Jane est inséré dans une vitrine à double fond et serti de fleurs aux couleurs chatoyantes. A l'intérieur du tableau, la jeune femme se trouve encerclée et piégée dans un monde ouvert sur une réalité peinte, puis affublée de multiples identités et finalement dépouillée de toute identité. Son corps, réduit à un buste, est escamoté, étrangement posté derrière la fenêtre comme si elle n'existait qu'à travers le filtre de l'art, et qu'elle appartenait tout entière à ce monde clos ; dans cet univers empli des saveurs de l'Italie, toute la sensualité qui se dégage de sa personne vient de son visage au centre de la toile. Plus que d'une dame à la fenêtre, il s'agit bel et bien d'une dame *de* la fenêtre, dans le sens où elle n'existe qu'en tant que personnage imaginaire, à jamais figée dans l'espace de la représentation ou du fantasme, ou à travers le cadre imaginaire de l'inspiration poétique.

35. A travers l'exemple de la *Donna della Finestra*, on voit bien que le personnage féminin inventé par Rossetti ne se laisse pas aisément réduire, ni à un texte, ni à un cadrage théorique. Ainsi, l'effet-personnage, s'il paraît opérationnel quant à la « lecture » de l'œuvre et à sa dimension intellectuelle, ne semble pas rendre suffisamment compte de l'effet proprement pictural que génère la vue des tableaux, le rendu des chairs, l'excès de couleur des cheveux ou la taille des mains. Face à la toile, l'effet même de rencontre est biaisé, puisque c'est le personnage peint qui semble émerger de la toile et sortir du tableau.

36. Cet effet de surgissement de la figure fait ainsi passer l'appréhension de la peinture de l'optique à l'haptique en convoquant la jouissance du toucher²⁴ : de l'embrasement de la fenêtre à l'embrassade, l'on est alors saisi par la façon dont la peinture de Rossetti provoque

²⁴ Pour une analyse de cette relation optique/haptique, cf. J. Clair, *Méduse : contribution à une anthropologie du visuel*, 212.

chez son spectateur une émotion charnelle ou tout au moins sensible. C'est qu'à travers le personnage féminin, c'est bel et bien le regard de l'artiste en tant que sujet qui s'aiguise, invitant le spectateur à se regarder dans le tableau par le truchement d'une figure féminine à la fois de plus en plus spectaculaire et de plus en plus évanescence. A travers le personnage, ou par son intermédiaire, c'est au sujet que la peinture de Rossetti renvoie, à son intimité, ses fantasmes ou ses projections. Si l'œuvre s'attache à représenter des femmes, elle se construit donc également comme un objet théorique sur la question de la représentation même et de ses limites.

Illusion du personnage, effet de sujet

37. Jusqu'ici, notre analyse s'est attachée à montrer comment le caractère littéraire de l'œuvre de Rossetti avait orienté sa façon de représenter les personnages en tant qu'instance énonciative, en les dotant de caractéristiques psychiques les rattachant à l'univers de la fiction, mis en vers dans la poésie ou dans les monologues dramatiques. Or, à partir des années 1870, et du tableau emblématique de *Bocca Baciata*²⁵, l'on peut s'interroger sur la persistance du personnage tel qu'on l'a entendu. En effet, tout se passe comme si, au moment même où émerge une véritable physionomie rossettienne, l'ancrage littéraire de sa peinture se faisait plus fragile, ses personnages plus opaques. A mesure que l'artiste change de modèle, ou renomme ses toiles à travers les répliques qu'il produit, il brouille les pistes, et renverse le rapport du personnage à son auteur : le tableau n'est plus un portrait de Jane Morris ou de Fanny Cornforth, c'est avant tout un Rossetti.

38. Comme la lumière d'un projecteur, les poèmes que Rossetti compose sur ses propres œuvres sont alors un éclairage porté vers des toiles aux tons de plus en plus sombres et au sens de plus énigmatique. Dans un rapport inverse à celui de l'illustration, où l'image illuminait le sens du texte (comme dans les enluminures), c'est ici le texte qui illumine l'image. En bon pédagogue, Rossetti envoie ainsi à ses commanditaires des sonnets qu'il compose pour accompagner ses toiles et offrir une interprétation, une version officielle, rassurante, de ce qui se passe sur la toile. Par contraste avec les sonnets qu'il avait composés au Louvre ou ailleurs sur des chefs-d'œuvre célèbres, ces poèmes suivent de près l'exécution des tableaux et s'adressent à un personnage spectateur fictif, dont la réaction devant le tableau

²⁵1859, Museum of Fine Arts, Boston.

est sollicitée, guidée par le sujet d'énonciation. Dans tous ces tableaux de la dernière période, tels *A Vision of Fiammetta*²⁶, *Sibylla Palmifera*²⁷, *Astarte Syriaca*²⁸ ou *Proserpina*²⁹, le personnage féminin se détache pourtant et semble échapper à toute référence.

39. C'est le cas dans *The Day Dream*³⁰(1880), dans lequel Jane Morris est le personnage principal d'une rêverie que décrit un sonnet composé en regard de la toile. Perdue dans son rêve, étrangère à la beauté qui l'environne (puisque la première strophe est toute entière écrite d'un point de vue extérieur), le personnage féminin est superbe d'indifférence et de majesté, ce que l'on remarque bien dans le tableau, seul portrait en pied, grandeur nature, effectué par Rossetti dans toute sa carrière: en marge du monde, elle en oublie la fleur qui se déploie sur le tableau et le livre, ou ce poème qui s'écrit sur elle, sans elle. Le résultat de cette double rêverie est « un portrait étrange, littéralement suspendu dans l'apesanteur trouble d'un appareillage symbolique ténu où le modèle se trouve saisi, prisonnier des entrelacs qui l'assaillent au risque de le camoufler³¹. »
40. Dans cette composition à l'huile, qui fut le dernier tableau exécuté par Rossetti (et son préféré), Jane Morris apparaît en effet juchée dans le sycomore évoqué dans le sonnet qui accompagne la toile, le visage tourné de trois quarts vers le spectateur, au-delà duquel elle regarde. Revêtu d'une robe vert sombre, le corps de la jeune femme se confond avec le feuillage de l'arbre d'où émergent seuls ses mains, son visage et son cou livides. La tête, petite par rapport au reste du corps, rappelle celle des oiseaux évoqués dans le poème ; son regard vert, souligné par des sourcils noirs, semble éviter celui du spectateur (« towa'rd deep skies », v. 13) et n'offrir à la vue qu'une surface où inscrire sa subjectivité et poser son jugement critique.
41. Dès lors l'histoire même de la réception de la peinture de Rossetti réside peut-être dans ce glissement progressif du personnage vers la figure, du modèle vers l'archétype, de la beauté vers son souvenir, trace nécessairement faussée ou factice. Dans la biographie de l'artiste, Jan Marsh raconte comment, du vivant de l'artiste, les toiles de Rossetti suscitaient déjà des réactions ambivalentes, comme celle de ce visiteur, qui, en entrant dans l'atelier de l'artiste, y avait vu des personnages à la fois familiers et étrangers : « it was as if I were

²⁶1878, Collection of Lord Andrew Lloyd-Webber.

²⁷1866-70, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight.

²⁸1877, Manchester City Art Gallery.

²⁹1874, Tate Gallery.

³⁰1880, Victoria and Albert Museum.

³¹D. Bruckmuller-Genlot, *Les Préréphaélites*, 383.

entering a room full of people I had never seen but whom I recognised at once³² ». Le célèbre poème de la sœur de l'artiste, Christina Rossetti, ne disait pas autre chose :

One face looks out from all his canvasses,
One selfsame figure sits or walks or leans;
[...] every canvas means /
The same one meaning, neither more nor less.

42. Plus près de nous, c'est encore à cause de la façon dont Rossetti utilise le personnage féminin comme argument, signe ou symptôme (au sens lacanien de ce qui vient du réel et nécessite d'être interprété) de la représentation que la critique féministe a pu commenter son œuvre en montrant comment la femme s'y trouvait transmuée en signe. Évoquant la façon dont l'artiste utilise son modèle féminin le plus connu, Lizzie Siddal (qu'il épousa en 1860), Cherry et Pollock pouvaient ainsi conclure en écrivant :

“Siddal” functions as a sign. More than the name of a historical personage it does not simply refer to a woman, or even Woman. Its signified is masculine creativity³³.

43. Enfin, la critique issue du *New Historicism* a finalement tenté de mettre fin à l'idée même d'une peinture représentative pour s'orienter vers l'idée d'une peinture autoréférentielle, plus préoccupée d'effet que de cause. C'est ainsi que Jerome McGann a pu écrire à propos des dernières œuvres :

These pictures have gone too far and know too much. They know themselves from dream to nightmare; and they know themselves not at a distance — not by what they might be taken to mean — but from within, by what they have undertaken to do, which is to engage in acts of self-exposure at a time and in a vantage that many artists would have found too terrible to put on display³⁴.

44. Ce qui lie toutes ces postures face à l'œuvre, c'est bel et bien l'efficacité de ses personnages féminins en tant que *dispositifs* ou supports d'une réflexion sur le pouvoir même de l'art. C'est en cela qu'au-delà des textes qui l'accompagnent, la peinture de Rossetti repose tout entière sur ce que Louis Marin nomme « l'effet de sujet³⁵ » : l'œuvre semble représenter quelque chose alors qu'elle se représente surtout en train de se faire, de s'incarner dans une physionomie, une allure, un style. C'est sans doute la raison pour laquelle la peinture

³²J. Marsh, *Dante Gabriel Rossetti: Painter and Poet*, 506.

³³D. Cherry et G. Pollock, « Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature », 95.

³⁴J. McGann, *Dante Gabriel Rossetti and the Game That Must Be Lost*, 153.

³⁵L. Marin, *De la représentation*, 343.

de Rossetti, mais aussi sa poésie, ont pu dépasser les limites de leur propre envergure et incarner un idéal, un genre et plus largement une esthétique.

Conclusion

Il ne faut pas grande malice pour faire de la critique ! On peut juger de la bonté d'un livre à la vigueur des coups de poing qu'il vous a donnés et à la longueur de temps qu'on est ensuite à en revenir³⁶.

45. D'une certaine manière, il n'en est pas autrement de la peinture de Rossetti. Nul besoin de connaître le contexte de ses meilleurs tableaux, ni d'identifier à quelle source exacte se réfère tel ou tel titre. En un regard, tout est là, dans l'effet de la figure peinte sur le spectateur. Cette expérience, c'est l'expérience ordinaire de tous ceux qui, ayant vu quelques unes des toiles caractéristiques de l'artiste, savent immédiatement reconnaître la blancheur des teints, le saillant des mâchoires, la forme tortueuse et la taille démesurée des mains, la physionomie singulière de ses égéries.

46. Le style de l'artiste y est tout au service de la beauté féminine, la beauté féminine en retour mise au service d'un artiste visionnaire ou vampire, qui aspire le rouge de leurs lèvres et de leurs joues, emprunte à leurs cheveux leur éclat blond, roux ou ébène, décline à l'infini leurs silhouettes. La femme ainsi exposée, soumise au regard de l'artiste, lentement disparaît sous la figure, se fige sous des postures improbables. A son tour, le personnage rossettien échappe à l'artiste qui l'a créé et envahit aujourd'hui les couvertures de livre comme les podiums de mode³⁷.

Le personnage révèle le reste, ce qui n'est pas lui ; non plus un initiateur, voire un capitalisateur de sens, mais tout juste un indicateur à la surface des choses ; *punctum* lui-même, sans plus de densité qu'un point géométrique, il centre l'attention, mais pas sur lui : il centre le divers, l'autre³⁸.

47. De la silhouette gracile et évanescence des premières œuvres ou des illustrations, aux femmes cariatides d'*Astarte Syriaca*, le personnage rossettien incarne cette altérité ou cet écart qui est celui du rapport entre le sujet et l'objet, le réel et l'art, le modèle et l'effigie, l'être et son reflet, « [c]omme l'image de Narcisse, qui malgré le vent qui trouble l'eau de la

³⁶G. Flaubert, cité dans J.-P. Miraux, *Le Personnage de roman*, 124.

³⁷ Cf. *Pre-Raphaelite Tresses*. Beauty by Bernadette Van-Huy (make-up) et Katja Rahlwes (photography), Purple # 2, 1998-1999, cité dans Brogniez, cahier central, ill.1.

³⁸Mailhos, Georges, "Personne et personnage", P. Glaudes, *Personnage et histoire littéraire*, 158.

fontaine, finit toujours par se reconstituer³⁹ » — « As if “mine image should tarry when I myself am gone” » écrit comme en écho Rossetti dans son poème *The Portrait*, comme si le personnage en art était résolument affaire de double, de trouble, et d'ombre.

Bibliographie

Oeuvres citées

BOUVIER CAVORET, ANNE, dir. *Le Personnage*. Paris : Ophrys, 2004.

BROGNIEZ, LAURENCE. *Préraphaélisme et symbolisme : peinture Littéraire et image poétique*. Paris : Champion, 2003.

BRUCKMULLER-GENLOT, DANIELLE. *Les Préraphaélites*. Paris : Armand Colin, 1994.

CHERRY, DEBORAH ET GRISELDA POLLOCK. « WOMAN AS SIGN IN PRE-RAPHAELITE LITERATURE: THE REPRESENTATION OF ELIZABETH SIDDAL ». POLLOCK, GRISELDA, dir. *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*. LONDRES : ROUTLEDGE, 1988.

CLAIR, JEAN. *Méduse : contribution à une anthropologie du visuel*. Paris : Gallimard, 1989.

COWLING, MARY. *The Artist as Anthropologist: the Representation of Type and Character in Victorian Art*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.

DOUGHTY, OSWALD, éd. *Letters of Dante Gabriel Rossetti*. Oxford : Clarendon Press, 1965-1967.

GLAUDES, PIERRE, dir. *Personnage et histoire littéraire*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1991.

JOUVE, VINCENT. *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1998.

LAVOCAT, FRANÇOISE. *La Fabrique du personnage*. Paris : Champion, 1997.

MARIN, LOUIS. *De la représentation*. Paris: Seuil, Gallimard, 1994.

MARSH, JAN. *Dante Gabriel Rossetti: Painter and Poet*. London : Weidenfeld & Nicolson, 1999.

McGANN, JÉROME. *Dante Gabriel Rossetti and the Game That Must Be Lost*. Yale : Yale University Press, 2000.

MIRAUX, JEAN-PHILIPPE. *Le Personnage de roman*. 128. Paris : Nathan, 1997.

³⁹A. Bouvier Cavoret, *Le Personnage*, 6.

POLLOCK, GRISELDA. *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*. London : Routledge, 1988.

ROSSETTI, CHRISTINA. *Poems*. London : Macmillan, 1894.

The Collected Writings of Dante Gabriel Rossetti. Marsh, Jan, dir. London : J. M. Dent, 1999.

ROUSSILLON-CONSTANTY, LAURENCE. *Méduse au Miroir : esthétique romantique de Dante Gabriel Rossetti*. Grenoble : ELLUG, 2006.

TODOROV, TZVETAN. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.

VOUILLOUX, BERNARD. *Le Tableau vivant*. Paris : Flammarion, 2002.

Références complémentaires

CARLSON, E.W. « Symbol and Sense in Poe's Ulalume ». *American Literature* 35.1 : 22-37.

DOURS, CHRISTIAN. *Personne, personnage : les fictions de l'identité personnelle*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003.

DUMORA, FRANÇOISE. « Notes sur l'objet théorique selon Louis Marin ». *XVIIème siècle* 223.2 (2004) : 289-301.

GARNIER, XAVIER. *L'Éclat de la figure : étude de l'antipersonnage de roman*. Bruxelles : Peter Lang, 2001.

HAMON, PHILIPPE. « Pour un statut sémiologique du personnage ». *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977.

MARTINIÈRE, NATHALIE. *Figures du double : du personnage au texte*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008.

MOLLER, KATE. « Rossetti, Religion, and Women: Spirituality through Feminine Beauty ». <<http://www.victorianweb.org/authors/dgr/moller12.html>>. Web. 12 Avril 2010.

MONTALBETTI, CHRISTINE. *Le Personnage*. Paris: Flammarion, 2003.