



N°1 En marge

-Anne Chassagnol

L'art de la lisière dans la féerie victorienne

La fée est la créature imaginaire qui, par essence, vit en marge. Cachée, évanescence, mystérieuse, elle apparaît au bord des routes, au bord des lacs, au bord de la tombe. Elle fréquente les lieux de l'entre-deux, entre chien et loup, se manifeste aux changements de saisons, au festival de *midsummer*, et vit à l'écart, dans les sous-bois, aux frontières de la ville, à l'orée des mondes. A l'époque victorienne, lorsque les fées reviennent sur le devant de la scène, chassées par les Puritains après un siècle d'interdiction, elles colonisent tous les territoires possibles. On les retrouve à l'opéra dans *Oberon* de Weber (1826), dans le Scherzo de la Reine Mab de *Roméo et Juliette* de Berlioz (1839), ou encore dans *Rusalka* de Dargomyzhsky (1856). Les fées abondent dans les ballets comme *La Sylphide* (1832), *Giselle* (1841), *Le Lac des cygnes* (1877), *Casse-Noisette* (1892). On les croise encore dans les pantomimes, au théâtre, dans des pièces comme *The Dream* (1840) et *The Tempest* (1857), toutes deux mises en scène par Kean. Chaque fois, la féerie est en marge d'un autre art ; chaque fois elle se place à la lisière des convenances, à la limite de l'érotisme, à la frange de l'acceptable. Intimement liée à l'image chez les Victoriens, elle triomphe dans un domaine spécifique appelé « *Fairy Paintings* », puis dans l'illustration¹. Ce mouvement éphémère s'est surtout développé de 1840 à 1870 sous le pinceau de Richard Doyle, Richard Dadd, de John

¹ Les récits textes/images axés sur des éléments féeriques existent à bien d'autres époques. On pense aux emblèmes, comme celles d'Otto Vaenius ou celles de *The Faerie Queene* de Spenser. Plus récemment, on pourrait évoquer la vogue des fées en bandes dessinées, par exemple Régis Loisel avec sa série d'albums sur *Peter Pan ou Téhy* avec *Fées et tendres Automates*.

Anster Fitzgerald ou encore de Joseph Noel Paton, pour ne citer que les artistes les plus connus.

La notion de marge tintinnabule dans les mondes féériques. Si la féerie est un monde en marge, la marge, en tant qu'espace typographique semble être le lieu de la dynamique féérique. Mais quelle est la nature de cet espace limite ? Est-ce un blanc, un vide ? S'agit-il d'un évidement ou d'un évitement ? Le cas échéant, quelle en serait la cause ? Il faudra s'interroger sur la densité des marges, la présence d'écritures, d'images, de chansons, la façon dont le texte semble mettre en marge d'autres textes. Par ailleurs, il semble que dans les tableaux de fées, très souvent le cadre révèle un autre cadre, les marges se dédoublent, des grotesques apparaissent griffonnées en lisière. Que faut-il donc voir dans la marge : le cadre du cadre ou le tableau lui-même ? Si la marge est un espace à remplir, un lieu en attente d'être comblé, un blanc où écrire, ces lisières apparaissent être l'expression du mystère féérique.

1. L'orée du conte

Le conte victorien suppose un parcours de lecture aventureux. Il faut franchir plusieurs territoires avant d'y parvenir : la texture épaisse, brochée et souvent illustrée de la couverture, la préface, la page de garde, l'épigraphe, avant d'en arriver au seuil du texte, ce « il était une fois ». Comme le souligne Gérard Genette, il existe une véritable débauche épigraphique au XIXe siècle, et le conte n'échappe pas à la règle. Qu'est-ce qu'une épigraphe sinon une marge du texte ? Genette la définit comme « une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre : "en exergue" signifie littéralement hors d'œuvre [...], l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre, généralement au plus près du texte... »². L'épigraphe serait donc un avant-goût du texte, comme une mise en bouche³. Faut-il en conclure pour autant que la marge ne serait pas seulement cet espace blanc et vacant ? La marge aurait-elle une saveur ?

² G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p.147.

³ On pourrait ici faire un lien avec la devise des emblèmes. Sur ce point, voir L. Grove, *Emblems and the Manuscript Tradition*, Glasgow, Department of French, University of Glasgow, 1997.

La réponse se trouve partiellement dans *Phantastes* de George Macdonald⁴, texte énigmatique publié en 1858. Sa forme problématique est justifiée par un premier sous-titre : *A Faerie Romance*. Mais l'incipit est retardé par une citation tirée de *Purple Island* de Fletcher qui, cette fois, fait référence au terme sibyllin de *Phantastes*. Puis un second texte de Novalis vient s'intercaler pour apporter une définition de ce que pourrait être un authentique conte de fées. Quant au premier chapitre, il s'ouvre sur une troisième citation, une description d'un esprit mystérieux, extraite du poème « Alastor » de Shelley. Ces textes en marge du texte principal viennent apporter leur garantie au sens où Genette l'entend : « dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte⁵ ». Il faut donc passer trois seuils, trois cautions féeriques littéraires, trois fondations architecturales pour que l'édifice du conte s'échafaude dans l'imagination du lecteur. La marge joue sur plusieurs tableaux puisqu'elle est à la fois une temporalité, un temps d'annonce, un procédé à retardement. Mais elle a également sa propre géographie qui s'apparente à un espace typographique en italiques. C'est aussi un avant-goût qui donne au lecteur la tonalité et l'appétit de l'œuvre à venir.

Dans *The Water Babies* (1863), l'un des contes de fées les plus célèbres de l'époque, l'illustration n'est pas isolée sur une page séparée du texte. Bien au contraire, elle s'infiltré dans le texte, le parasite, l'occulte parfois⁶. Au chapitre VIII, le protagoniste et son maître élaborent une étonnante théorie scientifique sur les différents types d'escaliers de service. Loin d'intégrer cette liste au paragraphe précédent, l'effet catalogue est clairement rendu par une marge. Les termes sont présentés comme une longue suite de vocables au milieu du récit. La liste d'escaliers se démarque du texte, s'en distancie : elle se décroche du paragraphe précédent, s'en sépare par une marge à droite, à gauche et au milieu de la liste. Elle se marginalise davantage encore par la présence d'italiques. Pour Dominique Rabaté, l'italique crée « un tremblement

⁴ George MacDonald (1824-1905), auteur et théologien écossais, a écrit de nombreux contes comme *At the Back of the North Wind* (1871), *The Princess and The Goblin* (1872), *The Princess and the Curdie* (1883) ou encore *Lilith* (1895).

⁵ G. Genette, *op.cit.*., p.161.

⁶ *The Water Babies* de Charles Kingsley est un conte scientifique publié deux ans après *L'Origine des espèces* de Charles Darwin et qui reprend, détourne, satirise les concepts darwiniens. Tom, petit ramoneur sale et indigent, tombe dans une mauvaise cheminée, redevient un embryon et dérive dans un univers magique et aquatique où il rencontre d'étranges créatures décrites par Darwin. La thématique darwinienne se double d'une morale puritaine qui prêche en faveur de la purification de l'âme et de la propreté du corps.

énonciatif, un brouillage du texte entre sa marge et son centre, entre son dire et son dit⁷ ». L'idée ici est de figurer la démarche scientifique en mêlant fiction et déduction, raisonnement logique et approche féerique.

Au chapitre II, le dessin liminaire, censé représenter les éléments clefs du chapitre, envahit toute la première page et le texte du conte est évincé par une chanson qui elle-même occulte l'image et la miniaturise, faute de place. La marge qui comprenait les éléments annexes – chants, refrains, illustrations ou citations – se recentre dans le conte⁸. Le mot devient son, la marge se fait zone d'échange de lettres et de sons. Comme le rappelle Laurence Kohn-Pireaux, la marge est une frange fertile de l'œuvre : « Lieu de tension (traduit par l'éclatement, la dislocation du texte), de doutes, les marges, sont, dans un même mouvement, un lieu de fécondité⁹ ».

Ici s'affiche la richesse de la marge. La multiplicité des jeux typographiques met en relief l'échange qui se tisse entre lisible et visible. Dans certains contes, « toute page est un spectacle »¹⁰. La majuscule occupe un territoire ambigu qui est à la fois celui de la marge et celui du corps du texte. C'est notamment le cas des lettrines en tête de chapitre, les initiales historiées, que l'illustrateur remplit et utilise comme un espace pictural à part entière. Cette technique se développe essentiellement à partir de 1840, influencée par le style néogothique, l'intérêt pour l'art médiéval, la mode des alphabets illustrés pour enfants et des choix typographiques aussi innovants qu'ambitieux, à l'image du graphisme du magazine satirique *Punch* ; les lettres grotesques du titre y sont dessinées par des illustrateurs de renom comme Richard Doyle ou John Tenniel. Dans ce domaine, les artistes anglais s'inspirent de leurs voisins français, plus

⁷ D. Rabaté, « En italiques : remarques sur le tremblement narratif », dans *Les Marges théoriques internes*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2004, p.184.

⁸ Le dessin liminaire rappelle ici la mise en page des manuscrits enluminés du Moyen Âge, que les préraphaélites appréciaient particulièrement. On trouve chez ces artistes qui cherchaient à rompre avec les critères esthétiques imposés par l'Académie, plusieurs exemples de récits féeriques où textes et images sont intimement mêlés. William Morris pensait que la chose la plus désirable après une maison bien décorée était un livre bien illustré. En 1891, il s'entoure d'une équipe d'imprimeurs les plus talentueux du pays, apprend la calligraphie, l'art de l'enluminure et fonde les Kelmscott Press. Le critique Peter Cormach considère que les ouvrages publiés par Morris comme *The Aeneid of Virgil* (1874-5), *The Tale of King Florus and The Fair Jehane* (1893), *Sir Percycyvelle of Galesed* (1895) comprennent les enluminures les plus raffinées que l'on puisse trouver depuis le XVIe siècle. Voir P. Cormach, « Decorative and Applied Arts », dans R. Asleson et al., *Pre-Raphaelite and Other Masters. The Andrew Lloyd-Webber Collection*. Royal Academy of Arts, Londres, Royal Academy Publications, 2003, pp. 234-235.

⁹ L. Kohn-Pireaux, D. Denès, « Introduction », dans *Les Marges théoriques internes*, op. cit., p. 9.

¹⁰ H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, p. 303.

particulièrement de Grandville (1803-1847) ; sa fantaisie graphique s'exprime pleinement dans les *Fleurs animées* (1850) où les héroïnes romantiques sont transformées en fleurs. Le travail de Grandville pousse la caricature dans le domaine de la typographie si bien que dans les *Petites misères de la vie humaine* (1843), les majuscules composant le titre *Joco Seria* sont habitées, transformées par des personnages ou des objets dont les lettres épousent la forme.

La relation texte-image dans le cadre de la lettrine pose différents problèmes. Quelle est la place de la lettre dans le déroulement du texte ? Le récit peut-il être lu sans l'éclairage de la lettre et de son dessin ? La majuscule est un seuil, techniquement dans la marge, et fait le lien entre ce rien typographique et le plein du texte. Les premiers magazines illustrés, comme *The Penny Illustrated Magazine*, *The Graphic* ou *The Illustrated London News*, ont contribué à instaurer un partenariat entre la ligne textuelle et la ligne picturale, développant ainsi « une culture pictographique hiéroglyphique » comme le souligne Gerard Curtis¹¹. Thackeray lui aussi utilise très souvent la majuscule en tête de chapitre. L'image en marge fonctionne comme l'œil du texte, orientant la lecture, délivrant quelques indices. Elle appelle à un vagabondage entre le texte, amputé de sa première lettre, et le dessin de la majuscule encore énigmatique, hiéroglyphique à ce stade du chapitre¹². La lettre alphabétique est entièrement insérée dans l'image, si bien que le lecteur doit la repérer pour compléter la phrase par la lettre manquante, mais également visualiser la lettre pour préserver l'intégralité du dessin.

Ce phénomène d'échange alphabétique entre la lettre du premier mot du texte et l'illustration insérée dans la majuscule est très fréquente dans les contes victoriens, par exemple dans l'édition Macmillan des *Water Babies* datée de 1885, illustrée par Linley Sambourne. À la fin chapitre II, le W de la première phrase oscille entre le texte et l'image, entre la marge et le corps du texte : elle structure l'illustration puisque sa typographie organique l'assimile à des racines qui permettent de diviser le dessin en deux parties distinctes, l'une représentant Tom dévalant la colline, l'autre son point d'arrivée à Vendale chez une vieille femme. Cependant ce A est indissociable du texte

¹¹ G. Curtis, « Shared Lines: Pen and Pencil as Trace », dans C. T. Christ and J. O. Jordan éd., *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination*, Berkley, Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 34.

¹² H. F. Tucker, « Literal Illustration in Victorian Print », dans R. Maxwell éd., *The Victorian Illustrated Book*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2002, p. 170.

qui n'aurait aucun sens en son absence. Chaque système sémiotique dépend de l'autre, la lettre étant littéralement enracinée à la fois dans le dessin et dans le corps du texte.

L'édition de *The Prince of the Fair Family* (1867) de Mrs S. C. Hall met également en lumière cet échange entre texte et image dans le périmètre minuscule de la majuscule. En effet, la première édition de cette œuvre assez peu connue de Mrs S. C. Hall, qui écrivait également sous le nom d'Anna Maria Fielding, est accompagnée d'une série d'illustrations réalisées par des artistes aussi célèbres que Joseph Noel Paton ou Kenny Meadows. La lettrine du chapitre V, exécutée par T. R. Macquoid et T.W. Reeve, lie par ses déliés le texte et la marge. Le chiffre romain indiquant le chapitre est d'ailleurs totalement intégré à un dessin géométrique qu'il structure. La lettrine en forme de O se présente comme un œil-de-bœuf à travers lequel deux mains se faufilent pour attraper un papillon, créant aussitôt un effet d'optique puisqu'elles semblent sorties du texte. Main de l'auteur, main tendue au lecteur, les deux mains invitent à franchir dans les marges les limites du texte et de l'image. La lettre O et les deux mains jouent également un rôle proleptique puisque le jeune héros du conte, Owen, retrouve finalement sa mère mortelle, retrouvailles de courte durée, car l'enfant fée rejoindra sa famille féérique chaque nuit. Le O figure ici l'ouverture vers l'ailleurs, vers la lune. La lettrine déplace la périphérie de la marge en tissant un lien étroit entre le texte et l'image, jouant un rôle à la fois proleptique et mnémotechnique, puisqu'elle permet de visualiser le contenu du chapitre à venir pour mieux le comprendre.

Enfin le conte est un genre qui n'existe pratiquement que dans un rapport avec d'autres textes. Un conte se situe toujours implicitement en marge d'un second. Le travail de folkloristes victoriens, comme Thomas Crofton Croker, Thomas Keightley, Lady Wilde ou John Francis Campbell, a permis de collecter un certain nombre de motifs folkloriques souvent essentiellement oraux, mais la plupart des auteurs de l'époque reconnaissent leur allégeance au folklore celtique ou germanique. Dans la préface de *The King of the Golden River ; or The Black Brothers* (1841), John Ruskin rend hommage aux frères Grimm. En outre, *Mopsa the Fairy* (1869) de Jean Ingelow, *Charlie Among the Elves* (1871) d'Edward H. Knatchbull-Hugessen ou encore *Speaking Likenesses* (1873) de Christina Rossetti apparaissent comme autant d'échos d'*Alice in Wonderland* (1864). Même si Dickens a écrit assez peu de contes, son œuvre entière fait de nombreuses références à la féerie. Il reconnaît d'ailleurs l'importance fondamentale

des contes, et notamment ceux de Grimm, lorsqu'il avoue dans un article célèbre que son plus grand regret est de ne pas avoir pu épouser le petit Chaperon Rouge¹³. La marge n'est pas marginalisée dans la sphère du conte au contraire, elle est sans cesse recentrée, digérée, revisitée, réécrite.

2. Bords et débords du tableau

Le tableau de fées lui aussi est essentiellement un art en marge. À l'exception de quelques peintres célèbres comme J. M. W. Turner ou Daniel Maclise, la plupart de ces artistes étaient peu connus à l'époque. Il faut attendre 1997 pour que la *Royal Academy* consacre une exposition à la peinture féerique victorienne qui n'est toujours pas véritablement reconnue comme un courant pictural à part entière¹⁴. Historiquement, l'art féerique victorien s'épanouit dans le sillage de la peinture narrative dont il détourne les codes. Il présente de nombreux points communs avec l'art académique français : fée et pompier font bon ménage. La marge exprime ici un rapport de résistance aux normes esthétiques en vigueur.

L'art dit pompier marque une régression dans le temps dans la mesure où l'enseignement de l'art strictement académique était orienté vers la peinture classique, mythologique ou biblique. Il joue aussi bien sur les contrastes plastiques en alternant opacité et transparence, empâtements et glacis lisses, que sur les oppositions thématiques entre vice et vertu, vulgarité et élégance. L'art pompier est aussi un concentré de différents genres picturaux anciens. Ainsi les tableaux de Robert Huskisson reprennent des fresques de la Renaissance italienne tout en s'inspirant de techniques réalistes, comme le trompe l'œil sur le cadre du tableau *Come Unto These Yellow Sands* (1847)¹⁵. L'art féerique, notamment celui de Robert Huskisson, sublime les marges en pastichant la peinture classique. La marge est ici à envisager au sens littéral, en tant qu'espace blanc laissé autour d'un cadre.

Académisme et kitsch ont des racines communes : Hermann Broch montre que l'esthétique dite kitsch entretient des liens avec le Romantisme, plus particulièrement à

¹³ Ch. Dickens, « A Christmas Tree », dans D. Pascoe éd., *Selected Journalism 1850-1870*, Londres, Penguin Books, 1997, pp. 6-7.

¹⁴ J. Maas et al., *Victorian Fairy Painting*, Londres, Royal Academy of Arts & Merrell Holberton, 1997.

¹⁵ Robert Huskisson, *Come unto These Yellow Sands*, 1847, huile sur toile, 34,9 x 45,7 cm, collection privée.

la période du capitalisme industriel, et souligne que l'art pompier était l'un des terrains les plus fertiles du kitsch. Le terme « kitsch », d'origine allemande, apparaît au milieu du XIXe siècle¹⁶. Or, le kitsch, qui est en marge de l'art officiel, a la particularité de combler ses marges, de proposer un univers saturé à l'excès. Les marges débordent d'activité, les surfaces y sont riches de figures et de symboles, selon un principe d'entassement, d'accumulation, technique que l'on retrouve presque systématiquement dans les tableaux de fées, tout particulièrement chez Richard Dadd ou Joseph Noel Paton. Dans *The Reconciliation of Oberon and Titania*¹⁷ de Paton, les marges ont quasiment disparu, la notion de bord, de cadre ou de marge n'a d'ailleurs plus lieu d'être. Le cadre déborde, chaque parcelle de la toile regorge de motifs, de détails, de mouvements. Les fées sont partout, suspendues aux arbres, cachées sous les feuillages, éparpillées sur le sol. Après une étude méticuleuse de cette œuvre qu'il dit tant admirer, Lewis Carroll recense non moins de cent soixante-cinq fées¹⁸. Une seule toile ne semble d'ailleurs pas suffire à la représentation de cette scène féerique et deux ans plus tard, le peintre expose un pendant au premier, tout aussi encombré.

Le résultat est le même dans *Contradiction : Oberon and Titania*¹⁹ (1854-8) de Richard Dadd. Le tableau de forme ovale est à l'image de l'œuf de marbre sur la partie droite du tableau. La scène représente une procession féerique inspirée de *A Midsummer Night's Dream*, mais les personnages se fondent dans un décor féerique surchargé où chaque objet est le centre d'un microcosme merveilleux. Dans cette surface de taille réduite, le microscope est un outil indispensable pour espérer voir apparaître toutes les fées du tableau. L'absence de marge suggère qu'il n'y a pas de distance entre l'œuvre et sa surface d'exposition et tout laisse à penser que les fées risquent de s'en échapper. L'absence de marge fait donc partie de la dimension magique du sujet traité et relève d'un procédé esthétique bien précis.

Pourtant le tableau de fées n'est pas une simple image ; il convoque tout un univers textuel fait de citations, d'allusions littéraires, d'illustrations de pièces de théâtre,

¹⁶ H. Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Allia, 2001.

¹⁷ Joseph Noel Paton, *The Reconciliation of Oberon and Titania*, 1847, huile sur toile, 76,2 x 123,2 cm, National Gallery of Scotland, Edimbourg.

¹⁸ Morton N. Cohen, *The Letters of Lewis Carroll*, vol.1, 1837-1885, Londres, Macmillan, 1979, note 3, pp.119-120.

¹⁹ Richard Dadd, *Contradiction : Oberon and Titania*, 1854-8, huile sur toile, 61 x 75,5 cm, Collection Lord Lloyd-Webber.

d'un poème ou d'un roman de telle sorte qu'il n'existe que dans une relation avec un au-delà du cadre, une explication en marge. La plupart des tableaux de fées sont des illustrations de *A Midsummer Night's Dream* ou de *The Tempest*. On pense aussi à *Puck Fleeing before the Dawn*²⁰ de David Scott (1837) ou à *Queen Mab's Cave*²¹ de J. M. W. Turner (1846). D'autres œuvres sont accompagnées de poésie, comme *Cockcrow*²² de William Bell Scott (1856), qui est exposée et expliquée par un poème de Thomas Parnell intitulé « A Fairy Tale ». Martin Meisel a montré que dans les années 1780, les tableaux du catalogue de la *Royal Academy* ne comportaient pratiquement aucune citation littéraire, alors que, vers 1845, plus de quatre-vingts d'entre eux mentionnent un passage d'une œuvre littéraire célèbre²³.

La toile serait-elle faite de mots et de textes en marge ? Selon Michel Butor, qui s'interroge sur le foisonnement des légendes portées sur les tableaux, celles-ci sont inséparables de l'écrit :

Toute notre expérience de la peinture comporte en fait une considérable partie verbale. Nous ne voyons jamais les tableaux seuls. De même, notre vision n'est jamais pure vision. Nous entendons parler des œuvres, nous lisons des critiques d'art, notre regard est tout entouré, tout préparé par un halo de commentaires graphiques²⁴.

La signification et la dimension esthétiques du tableau de fées n'existent que lorsque le spectateur a établi un lien entre le sujet peint délimité par le cadre et sa marge littéraire, qu'il s'agisse du titre, d'un poème attaché au dos, d'un clin d'œil littéraire, voire une allusion à un autre tableau. Car le spectateur du tableau de fées, plus que tout autre, est en quête d'indices.

Le peintre Richard Dadd nous en fournit justement plusieurs en faisant dialoguer le tableau et l'au-delà du tableau. La dynamique entre la périphérie et son centre prend ici tout son sens. Après avoir tenté d'assassiner son père, il est interné dans un hôpital psychiatrique où il réalise plusieurs toiles féeriques dont *The Fairy Feller's Master*

²⁰ David Scott, *Puck Fleeing before The Dawn*, 1837, huile sur toile, 95,3 x 146 cm, National Gallery of Scotland, Edimbourg.

²¹ J. M. W. Turner, *Queen's Mab Cave*, 1846, huile sur toile, 92 x 122,5 cm, Tate Gallery, Londres.

²² William Bell Scott, *Cockcrow*, 1856, huile sur toile, 55,8 x 71,4 cm, Rhode Island, School of Art and Design.

²³ M. Meisel, *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 32.

²⁴ M. Butor, *Les Mots dans la peinture*, Genève, Les Sentiers de la création, 1969, p.8.

*Stroke*²⁵(1855-1864), œuvre inachevée. Un personnage, vu de dos, tient une massue et se prépare à briser une noisette, sous les yeux médusés d'une foule de créatures féeriques dégénérées. Le tableau est également situé sur un seuil : un premier seuil géologique (les personnages sont sur des strates), un second seuil temporel (le moment où le personnage principal va finir par briser la noisette), et pour terminer, un seuil spatial (le premier plan du tableau entouré d'une grande marge blanche, marque de l'œuvre inachevée). Dans ce tableau saturé d'infimes détails mêlant une variété de matières organiques et une communauté de fées de toutes tailles, l'œil est constamment sollicité, jusqu'à être dépassé par les changements d'échelles successifs. La reine Mab, installée sur les longues moustaches du personnage central, ne peut se voir qu'à la loupe. Autour du bûcheron, chacun fonctionne comme un détail autonome. Ici, toutes ces mystérieuses créatures ont un statut indépendant de l'action, mais la solution de l'énigme, la clef de leur identité et de leur activité, se trouve en marge du tableau, dans un texte annexe.

La signification de l'œuvre se cache dans les débords, dans un poème que Richard Dadd a élaboré. *Elimination of a Picture and Its Subjects* révèle, ne serait-ce que par son titre, le caractère scriptural du tableau. Il s'agit d'un texte hallucinatoire, complexe, réalisé pendant l'internement de Dadd, et qui, à défaut de fournir des précisions sur le tableau, nous renseigne sur le dialogue entre le texte et l'image puisqu'il opère une délocalisation de l'espace pictural vers un texte poétique. Faut-il comprendre « Elimination » comme un jeu de mots sur enluminure²⁶ ou, comme une tentative de raturer l'image ? Etymologiquement, « éliminer » signifie « chasser hors du seuil » ; or tout se passe comme si Dadd tentait ici de repousser les limites de l'image à travers chaque détail, obligeant le spectateur à poursuivre une lecture à la fois cursive et discursive, oscillant entre deux supports artistiques, de telle sorte que l'un finit par éliminer l'autre et, inversement, pour former un tout. Le terme d'« élimination » qui semblait a priori suggérer une disqualification, voire une mise à mort, serait chez Richard Dadd à interpréter comme une fusion entre deux domaines artistiques compatibles, rarement transposables.

²⁵ Richard Dadd, *The Fairy Feller's Master Stroke*, 1855-64, huile sur toile, 54 x 39,4 cm, Tate Gallery, Londres.

²⁶ En anglais, *illumination* signifie « enluminure ».

Certains tableaux présentent un cadre tout à fait particulier. Dans *Fairies in A Bird's Nest*²⁷ de John Anster Fitzgerald (1860), toute une colonie de fées est rassemblée autour d'un nid. Mais les règles du cadre ne s'appliquent pas ici. Il ne semble plus y avoir de lisières entre la scène représentée et le tableau lui-même puisque le cadre fait partie intégrante de l'œuvre d'art : elle se ramifie en autant de branchages, à l'image des tiges et des brindilles omniprésentes dans l'œuvre. Ce prolongement de l'œuvre au-delà du cadre permet d'approfondir et de faire durer le mystère féérique. L'œuvre est en elle-même profondément mystérieuse. Ce principe du cadre ramifié est repris dans une autre œuvre de John Anster Fitzgerald, *Titania and Bottom, A Scene from A Midsummer Night's Dream* (n.d)²⁸. La scène représente Bottom allongé au sol en compagnie de plusieurs fées dans un buisson. Branchage et feuillage se prolongent bien au-delà de la toile de telle sorte que les limites entre les mondes féériques et l'espace du spectateur se brouillent en l'absence de marge²⁹.

3. La magie de la marge

La marge dans le tableau de fées n'est donc pas un simple vide, elle apparaît comme lieu de cristallisation du mystère féérique. Dans les deux tableaux de Robert Huskisson, *The Midsummer Night's Fairies*³⁰ (1847) et *Come Unto the Yellow Sands* (n.d), la scène fort sombre est encadrée par un deuxième cadre, avatar de *proscenium* à l'intérieur duquel on peut observer plusieurs personnages. *The Midsummer Night's Fairies* représente une fée nue entourée de ses suivantes, surprise dans son sommeil par un chevalier en armure. Le caractère hautement érotique de la scène est souligné par la

²⁷ John Anster Fitzgerald, *Fairies in A Bird's Nest*, 1860, 24,5 x 30,5 cm, huile sur toile, collection privée.

²⁸ John Anster Fitzgerald, *Titania and Bottom, A Scene from A Midsummer Night's Dream*, n.d, huile sur toile, French & Co, New York.

²⁹ Il existe bien d'autres exemples de ce phénomène comme *La Bataille du Zuiderzee* de Jan Theunisz Blanckerhoff (1668-9). Ce tableau qui représente une scène de bataille navale est exposé au Rijksmuseum d'Amsterdam et il a la particularité d'être entouré d'un cadre fait d'un amoncellement de trophées de guerre, d'épées et de pointes reprenant le motif des mâts du tableau. Les préraphaélites ont également joué sur le prolongement du tableau dans le cadre comme dans *Ophelia* (1852-7) d'Arthur Hughes. Le cadre est ici entouré de feuilles qui rappellent la végétation du tableau. Il en va de même pour *La Chute de Lucifer* (1894) de Burne-Jones où la toile rectangulaire est entourée d'un cadre dont le rebord est incrusté d'un extrait de *L'Apocalypse de Saint-Jean*.

³⁰ Robert Huskisson, *The Midsummer Night's Fairies*, 1847, huile sur toile, 28,9 x 34,3 cm, Tate Gallery, Londres.

présence de l'escargot³¹ et l'ouverture des corolles. La posture alanguie des personnages et leur nudité rehaussent la sensualité qui émane de cette œuvre. À l'époque, le nu féminin n'était pas officiellement autorisé par l'Académie. Mais les Victoriens savaient croire aux fées selon leur convenance. Sous couvert de mythologie, bien des écarts étaient permis. Si les fées étaient des créatures mythiques aux mœurs dissolues, l'Académie pouvait fermer les yeux car chacun sait que les fées n'existent pas. La marge ici n'est pas si blanche qu'on le croit. Les personnages sont à peine esquissés ; il faut les deviner, s'approcher pour apercevoir un morceau de chair, le contour d'une forme. Le contraste entre les marges du tableau extrêmement lumineuses et la pénombre de la scène représentée souligne le caractère sulfureux des activités qui s'y pratiquent. La marge est une mise en valeur, une mise en cadre de l'œuvre tout en étant la marque de l'inachevé d'un tableau en devenir. Tout laisse à croire que les personnages vont être retravaillés, recolorés jusqu'à ce qu'ils prennent vie.

Enfin, le tableau de George Cruikshank, *A Fantasy, The Fairy Ring*³² (c.1850) présente lui aussi une dynamique fructueuse entre la toile et ses contours. Il s'agit d'une traditionnelle ronde de fées qui semble se dérouler autour d'un champignon sur lequel est juché un couple de monarques féériques. Au-dessus du cercle des danseurs, on peut apercevoir un croissant de lune à la pointe duquel se trouve une chauve-souris, surmontée d'un *goblin*. Il s'agit d'un petit format et il faut vraiment une loupe pour comprendre le titre du tableau et distinguer chaque personnage minuscule. L'examen minutieux de l'œuvre révèle une hyperactivité dans les marges : de curieuses grotesques semblent gribouillées à l'encre noire. On aperçoit un masque, une fée qui porte un petit singe sur les épaules, puis deux grenouilles, un oiseau et enfin une créature qui pourrait être une taupe. De même que le mystère féérique semble se prolonger au-delà de la toile dans les ramifications du cadre, ici, cette danse apparemment anodine devient beaucoup plus fascinante dès lors qu'on prend en compte les personnages qui habitent la lisière et semblent captivés par le déroulement de la ronde. La marge fonctionne comme une surface d'échange, comme un lieu perméable qui permet de passer d'un monde à l'autre.

³¹ Dans de nombreuses civilisations, l'escargot vulvaire symbolise l'accouplement et la grossesse. Voir J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 414.

³² George Cruikshank, *A Fantasy, The Fairy Ring*, 1850, aquarelle et graphite, 37 x 50 cm, The British Museum, Cruikshank Collection, Londres.

Que ce soit dans les contes ou dans les tableaux, les marges ou l'absence de marges ne sont donc pas anodines dans le domaine féérique. Elles doivent être envisagées dans un rapport de dépendance avec le texte principal, comme le souligne G. Genette au sujet du paratexte : « Le paratexte n'est qu'un auxiliaire, qu'un accessoire du texte. Et si le texte sans son paratexte est parfois comme un éléphant sans cornac, puissance infirme, le paratexte sans son texte est un cornac sans éléphant, parade inepte³³ ». Loin d'être un espace vacant, la marge féérique est une surface d'échange, riche et dynamique, qui permet de mettre en rapport le texte et l'image, à la manière des livres d'emblèmes. C'est un espace mobile : elle invite au cœur du texte, chansons et phénomènes typographiques habituellement en retrait. Elle est le lieu par excellence où les activités féériques prennent vie et vigueur. Elle n'est pas non plus le lieu de l'évidement mais un lieu peuplé, saturé. Par ailleurs, elle se marginalise à l'infini, appelant toujours une autre marge ; de même le cadre du tableau féérique s'ouvre souvent sur un autre cadre. Finalement cette lisière féérique n'est en rien une frontière infranchissable. Bien au contraire, sa porosité en fait son dynamisme. Si l'œil est attiré au centre, il doit aussi se méfier des marges car c'est dans cet espace limitrophe que les véritables activités féériques se jouent. Dans les marges, le tableau se lit comme un texte et le texte se regarde comme un tableau.

³³ G. Genette, *op.cit.*, p. 413.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.