

L'ÉPIGRAPHE POÉTIQUE : UN TEXTE A LA MARGE ? QUELQUES EXEMPLES PRERAPHAELITES.

Le cadre confère à l'œuvre d'art son autonomie, l'isolant du dehors, du mur sur lequel elle est accrochée. Cette définition, qui initie bon nombre de travaux sur le parergon, place le cadre au cœur du processus perceptif, dans la mesure où cet « aislador », selon le terme d'Ortega y Gasset¹⁹⁹, modalise le regard du spectateur, initie la contemplation. Pour Louis Marin : « Là, on voyait, on regardait le monde, la nature ; ici, on contemple l'œuvre d'art et elle seulement²⁰⁰. »

Cette fonction cruciale accordée au cadre – permettre l'accès à la représentation – se double néanmoins de sa dimension secondaire et neutre. Sa « détermination traditionnelle », écrit Jacques Derrida, est « non de se détacher mais de disparaître, de s'enfoncer, de s'effacer, de se fondre²⁰¹. » Ainsi, une fois attiré vers l'œuvre, le regard du spectateur semble faire abstraction de cet élément à la marge. Preuve de l'effacement du cadre, les monographies et autres catalogues d'expositions présentent presque systématiquement l'œuvre seule, y compris lorsque l'encadrement a été conçu par

¹⁹⁹ José Ortega y Gasset, « Meditación del marco », in *Obras Completas II*, 1916-1934, 2^{de} édition. Madrid: Revista del Occidente, 1950, p. 312.

²⁰⁰ Louis Marin, « Les Combles et les marges de la représentation », *Rivista di Estetica* n°17, 1994, p.14.

²⁰¹ Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris: Flammarion, 1978, pp. 72-73.

les artistes eux-mêmes (comme c'est le cas pour un grand nombre d'œuvres préraphaélites) y compris lorsqu'un texte est gravé sur le cadre.

Or, cette épigraphe, que les Préraphaélites placent à la lisière de la toile, interroge en fait le statut du cadre, du parergon, entre intérieur et extérieur, champ et hors-champ. Pour reprendre les termes de Louis Marin, on pourrait dire que les peintres préraphaélites ne prennent pas le parti du « cadre », qui souligne simplement la bordure, « limite extrême de la surface géométriquement découpée de la toile », mais du « frame », qui se fait « élément structurel de construction du tableau²⁰² ».

Et il n'est évidemment pas anodin que ce soit un texte poétique qui figure dans ce « dispositif nécessaire » qu'est le cadre, puisque réconcilier peinture et poésie est l'un des principes esthétiques majeurs du mouvement. Dès lors, comme nous allons le voir, le protocole de lecture diffère, selon les cas, puisque l'épigraphe peut être un emprunt, ou au contraire avoir été composé par le peintre lui-même.

Rossetti et le cadre fusionnel

C'est certainement sous l'influence de Dante Gabriel Rossetti que le soin et le goût pour l'encadrement prennent d'emblée dans le mouvement préraphaélite de telles proportions. Rossetti développe avec Ford Madox Brown des techniques, des motifs d'encadrement, qui inspirent parfois même hors du groupe. Par exemple, il lance la mode du cadre

²⁰² Louis Marin, « Le Cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* n°24, 1988, p.67.



en bois de chêne, peu utilisé à l'époque, mais qui présente la particularité, une fois doré, de conserver le grain du bois²⁰³. Ce cadre s'orne et se décore. Le motif le plus caractéristique de Rossetti date des années 1860 ; il est connu sous le nom de « Rossetti's thumb print » et désigne une série de demi-cercles

sculptés.

De plus, le cadre se travaille et se reprend, comme la toile elle-même. Ainsi, en 1849, Rossetti, encore sous la tutelle de Brown, expose sa première huile majeure, *The Girlhood of Mary Virgin*, à la « Free Exhibition » de Londres. Le cadre est alors orné du sonnet suivant :

These are the symbols. On that cloth of red
l' the centre, is the Tripoint, – perfect each
Except the second of its points, to teach
That Christ is not yet born. The books (whose head
Is golden Charity, as Paul hath said)
Those virtues are wherein the soul is rich:
Therefore on them the lily standeth, which
Is Innocence, being interpreted.
The seven-thorned briar and the palm seven-leaved
Are her great sorrows and her great reward.
Until the time be full, the Holy One
Abides without. She soon shall have achieved
Her perfect purity: yea, God the Lord
Shall soon vouchsafe His Son to be her Son.

Le poème détaille la symbolique : l'exégèse de Rossetti resserre volontairement le lien entre cadre et tableau. La fusion entre les deux média est soulignée par la date du poème,

²⁰³ Il s'agit là d'une véritable innovation, si l'on en croit les auteurs de *The Pre-Raphaelites Painting Techniques*, à l'origine d'une mode qui perdure jusqu'au début du 20^e siècle.

composé le 21 novembre 1848, alors qu'il travaillait encore à sa toile. D'une même main qui conçoit, techniquement, l'ensemble, Rossetti propose le concept d'une œuvre totale, d'un univers contenu dans les limites externes du cadre. Sonnet et tableau suggèrent la démarche créatrice dans son intégralité: certes, le poème semble clore le discours sur le tableau, mais puisqu'il s'agit des mots du peintre, origines de l'œuvre (intentions de l'auteur) et interprétation ne font qu'un. Le spectateur est invité à la lecture du tableau, comme si rien ne restait à faire, parfaite harmonie entre les deux médias. L'œuvre est début et fin, tout comme les symboles disent l'origine du Christ tout en annonçant sa mort et la douleur de Marie. En effet, la suspension du geste de la vierge, avec la broderie inachevée, contient déjà sa fin, comme le « Tripoint », déjà complet dans le poème, et qui porte sur la pointe supérieure les signes alpha et oméga.

Dans ce contexte, il semble bien que le cadre ait choisi le camp de l'art, et qu'il s'approche de l'« ergon »: la peinture est lue selon le sonnet, qui la décrit avec tant de précision. Ils semblent se confondre. Le rôle que Jerome McGann attribue au cadre chez Rossetti montre bien la dimension conceptuelle de la fusion: « ...the frame decorations [symbolical devices or textual materials] elucidate and extend conceptual elements of the painting proper. All erode the viewer's inclination to organize perception in illusionistic terms. Rossetti's frames are thus designed to integrate his pictures in two respects, pictorially and conceptually.²⁰⁴ »

²⁰⁴ Jerome McGann, *DGR and The Game That Must Be Lost*, New Haven, London: Yale University Press, 2000, p.67.

« These are the symbols »: tout semble dit. Le regard se laisse guider selon l'ordre de Rossetti. Du tissu rouge il descend vers les livres, puis il remonte sur le lys blanc, avant par une oblique de revenir au sol sur la ronce et la feuille de palmier. Or, le parcours du regard resserre nettement l'œuvre peinte à une bande qui se limite quasiment à l'espace situé entre les figures. Cadre dans le cadre, ce que le poème désigne comme le cœur du tableau met à la marge figures et symboles (telles la colombe, la treille en croix,...). La volonté totalisante de l'auteur est-elle alors fragilisée, voire mise en danger ? La composition de l'œuvre rétablit pourtant les dimensions de l'œuvre peinte. Le génie du poème tient au fait que le choix des symboles, des éléments décrits, mène le regard au reste puisque toutes les figures sont en contact subtil avec eux: l'ange avec le lys qu'il semble effleurer, les livres sur lesquels il pose la main. Le tissu rouge lie Saint Joachim à Sainte Anne, la robe de la vierge longe la ronce. Le regard envahit donc l'œuvre comme il doit envahir le cadre pour lire le texte, progressivement.

Pourquoi, dès lors, modifier l'œuvre ? En effet, en 1864, Rossetti retouche sa toile. Les ailes blanches de l'ange se teintent de rouge, les manches jaunes de Marie sont désormais ocre. Mais surtout, il module le cadre: il supprime les arches dans le haut du tableau au profit d'angles droits. (L'emplacement des arches est encore visible dans les angles supérieurs de l'œuvre). Il reprend également un autre poème, celui qu'il avait publié dans le catalogue de la première exposition. Pourquoi ajouter le poème du catalogue d'exposition (un poème écrit, cette fois, après que l'œuvre

peinte a été réalisée) ? De surcroît, Rossetti fait figurer ce deuxième poème à gauche du sonnet explicatif, il est donc premier dans l'ordre de lecture du spectateur.

This is that blessed Mary, pre-elect
God's Virgin. Gone is a great while, and she
Was young in Nazareth of Galilee.
Her kin she cherished with devout respect:
Her gifts were simpleness of intellect
And supreme patience. From her mother's knee
Faithful and hopeful ; wise in charity ;
Strong in grave peace ; in duty circumspect.
So held she through her girlhood ; as it were
An angel-watered lily, that near God
Grows, and is quiet. Till one dawn, at home,
She woke in her white bed, and had no fear
At all, – yet wept till sunshine, and felt awed ;
Because the fulness of the time was come.

On voit bien que dans ce deuxième sonnet, l'écriture joue plus encore sur l'archaïsme, pour mettre en valeur la toile, perçue d'emblée comme le tableau « le plus réussi en tant que pure imitation de l'art florentin primitif qu'il nous ait été donné de voir dans ce pays²⁰⁵ ». A la dimension de cadre-univers s'ajoute donc celle de cadre-manifeste. Or, *The Girlhood* est le tout premier tableau à porter les initiales PRB. Il contient donc les principes esthétiques du jeune mouvement: lien entre les arts, retour à l'art primitif pour renouveler et moraliser l'art victorien.

Rossetti peut alors abandonner les arches du premier cadre, plus archaïques. Le dessin géométrique angulaire est ambigu ; il fait plus sensiblement écho à la forme des sonnets, mais il contribue également à rendre plus visibles les découpes formées par les treilles, le rideau, la balustrade, morcellement de l'espace qui met en péril le parcours du regard établi dans le

²⁰⁵ *Arts journal*, cité par Danielle Bruckmuller-Genlot in *Les Préraphaélites*, Paris: Armand Colin, 1994, p.34.

sonnet explicatif. Certes, le regard est encore pris au piège des lignes, il ne s'évade pas.

L'ouverture vient pourtant, la brèche pourrait-on dire, par la fin du sonnet que Rossetti ajoute. Le début, s'il ne décrit plus le tableau, semble bien accompagner l'image de la sage vierge que nous contemplons ; en revanche, la dernière scène, narrative et visuelle, emmène l'imagination du lecteur hors de la représentation peinte :

Till one dawn, at home,
She woke in her white bed, and had no fear
At all, – yet wept till sunshine, and felt awed ;
Because the fulness of the time was come.

Passage dans l'intimité de la jeune fille, dans sa vie de femme, ces vers évoquent bien plus la suite que Rossetti donne au tableau, *Ecce Ancilla Domini!* Peut-être faut-il d'ailleurs y voir une projection, une anticipation que le peintre veut en donner. Cependant, inscrits dans le cadre de *The Girlhood*, ils fragilisent le cadre comme espace de fusion entre les deux formes artistiques, signalent la perte, dans cet univers que Rossetti voulait si maîtrisé et transparent. La narration ressurgit et désigne l'impossibilité du cadre fusionnel. Cette réflexion et cette mise en tension vont se préciser lorsque le peintre illustrera un poème qu'il n'a pas écrit.

BURNE-JONES ET LE CADRE PERCE

Très présente dans l'œuvre de Burne-Jones, la peinture de séries recourt, elle, à la narration pour contourner les limites de la peinture, art de l'espace. La série intitulée *The Briar Rose* comprend en réalité deux séries, l'une connue sous le nom de

« petite » série de la *Briar Rose*, comprenant trois toiles achevées en 1873, et une série de quatre tableaux réalisés entre 1874 et 1893, et qui furent exposés à Buscot Park. L'histoire de l'accrochage de cette deuxième série souligne une fois de plus l'importance du cadre, de l'exposition des tableaux, pour les peintres du mouvement. Invité à Buscot Park peu de temps après leur installation, Burne-Jones choisit de compléter les espaces vides entre les tableaux par des motifs décoratifs et il dessine des cadres dorés pour l'ensemble. Sur ces cadres, il fait inscrire des vers de William Morris composés pour l'occasion, et publiés ensuite dans le recueil *Poems by the Way*.

Le texte, dans cet exemple, est second et semble donc facilement s'accorder à l'œuvre peinte. Adapté au cadre, aussi, le poème perd sa forme strophique. Sous les quatre tableaux, il apparaît sur une ligne, en caractères majuscules. Si la forme de la strophe semble infléchir la linéarité de l'écriture pour lui faire occuper l'espace, cette mise en ligne paraît tout d'abord éloigner un peu plus la poésie de la peinture. La thématique de la ligne, du temps, coïncide pourtant avec la série. L'œil du spectateur suit sur les murs cette ligne de vers, comme il traverse les cadres afin de poursuivre l'histoire créée par le peintre. Le fait que le poème soit intégré au cadre confortait l'idée que le cadre isole l'œuvre. Or texte et image semblent ici se rejoindre pour le percer. Le tableau invite à la scène suivante et l'espace entre les œuvres devient un « entre-images », pour reprendre l'expression de Raymond Bellour, citée par Sophie Charlin, dans son étude de l'exposition

« Suites » d'Eric Rondepierre²⁰⁶. L'exposition de ces photographies crée selon elle une « zone de l'image », notion beaucoup plus souple que le cadre, qui semble ouvrir l'espace à un imaginaire intermédiaire, percer elle aussi la délimitation.

En va-t-il de cette « série » de Burne-Jones comme des « Suites » photographiques de Rondepierre ? Sous l'effet du poème épigraphe, la création renonce-t-elle au cadre, à la délimitation et donc au cadrage pour laisser fuir l'œuvre ? Le risque en est la perte d'intensité, de construction, de sens, car dans l'hypothèse d'une œuvre sans cadre, selon Ortega y Gasset: « Son contenu semble se répandre par les quatre coins de la toile et s'évaporer dans l'atmosphère²⁰⁷ ». L'écoulement du temps, la perte, sous-tendent dès lors la série.



²⁰⁶ Sophie Charlin, « Autour du cadre, la zone de l'image », in *Effets de cadre. De la limite en art*, Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 24.

²⁰⁷ *op. cit.*, p. 310.



Edward-Burne Jones, *The Briar Rose*, « *The Briar Wood* », 1872, oil on canvas, 125x264, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.



Edward-Burne Jones, *The Briar Rose*, « *The Briar Wood* », 1872, oil on canvas, 62x115, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.

Dans la première série de *The Briar Rose*, la prédominance des formes horizontales semble précipiter le regard vers la suite. Entre la première toile, « *The Briar Wood* », et la seconde, « *The Council Chamber* », une seule ligne transperce le cadre. La posture du chevalier, qui s'apprête à pénétrer dans la forêt, inaugure l'infléchissement de la ligne verticale vers la position allongée de la plupart des habitants du royaume. Son bouclier, ainsi que son épée, suivent une oblique parallèle au corps du premier soldat et font ainsi glisser le regard vers les corps étendus des soldats suivants. Il faut ensuite aller jusqu'à la limite droite du second tableau pour trouver une figure qui fasse pendant au chevalier debout: le roi,

assoupi sur son trône. Entre les deux, un parcours horizontal du regard. Regard du spectateur, mais aussi regard du chevalier qui semble transpercer la forêt de ronces et que l'on suit jusqu'à la belle endormie, seulement protégée par le trône de son père. L'élément architectural, qui double le cadre, vient donc, comme certains éléments végétaux, couper brièvement la ligne. Pourtant, il ne paraît pas suffisant pour ralentir la plongée dans le temps, dans le sommeil de mort, qui frappe l'ensemble.



Dans la seconde série, lignes horizontales et verticales luttent plus équitablement, comme si peintre et poète tentaient de jouer de la tension entre espace et temps, vie et mort. La fuite du temps y est certes présente, mais contenue, ralentie. Dans « The Briar Wood », le chevalier s'est redressé au point que son casque est en partie coupé par le cadre. Ce détail hors-champ, important choix de cadrage, donne à la figure du « knight-at-arms » une silhouette plulongiligne: il est celui qui doit briser le sort et l'horizontalité du royaume. L'épée, elle aussi, est plus droite, plus longue et plus fine. De même pour « The Council Chamber ». Le roi est désormais entouré d'un trône à la lourde architecture.



Les quatre piles démultiplient la verticale du cadre, là où dans la première série le trône fusionnait avec le bord. De même de l'autre côté de la scène: là où un tronc discret (lui aussi en partie

caché par le cadre) accueillait un homme endormi, se tient un page assoupi sur sa lance. Piles et lance semblent également coupées par le cadre, verticales tranchantes qui arrêtent le regard.

L'architecture réaffirme la clôture, le confinement des figures, contre la perte narrative. L'inscription des vers mérite alors quelque attention. La ligne de vers souligne, certes, le fil du temps. Mais le texte en lettres majuscules rappelle les inscriptions au fronton des temples antiques. La référence à l'architecture se précise. Le tableau dans son cadre doré, avec l'épigramme poétique, se fait monument.

Les verticales se dressent, donc, dans cette deuxième série réaffirmant le cadre du tableau, contre le sort horizontal. William Morris exploite l'opposition dans sa ligne poétique:

The fateful slumber floats and flows
 About the tangle of the rose.
 But lo the fated hand and heart
 To rend the slumberous curse apart.

« The fateful slumber floats and flows »: l'accumulation des consonnes liquides, la métaphore du flux et l'enjambement font de ce premier vers le symbole de tous les tableaux, tant il

semble répandre à lui seul le maléfice aux personnages des toiles suivantes. Mais l'écoulement est bientôt contenu, de même que les ronces maintiennent le chevalier dans cet espace et bloquent sa progression. Car les ronces, dans la deuxième version, se densifient en un enchevêtrement qui arrête le regard, comme celui de Morris (« tangle ») semble arrêter la voix par la dureté sonore du [t] et du [g].

L'équation entre tableau et poème paraît alors totale, d'autant que Burne-Jones s'inspire d'une légende connue, « La Belle au Bois Dormant » – qui avait par ailleurs déjà inspiré Alfred Tennyson pour son « Day Dream » quelques années plus tôt. Le dernier quatrain de Morris, la ligne de vers figurant sous le dernier tableau, « The Rose Bower », boucle d'ailleurs le conte.

Here lies the hoarded love the key
To all the treasure that shall be.
Come, fated hand, the gift to take
And smite the sleeping world awake.

La « fated hand » du début est exhortée à venir chercher son trésor et délivrer le royaume. Fin de l'histoire. Morris n'outrepasse pas ici ses « droits » d'illustrateur. Le champ, le cadre des images est étendu (tout comme le texte déborde légèrement sous les toiles) mais pas éclaté.

Le deuxième poème de Morris semble, en revanche, totalement s'échapper de la « description » du tableau :

The threat of war, the hope of peace
The Kingdoms peril and increase
Sleep on and bide the latter day
When fate shall take his chain away.

Il est certes lié au thème (presque musical) choisi par le poète pour lier les œuvres: « fate » et « sleep », mais la fibre

politique de Morris teinte ce quatrain, et le conte, d'une dimension stratégique assez peu en phase avec l'onirisme de Burne-Jones.

Le poème de Morris oscille entre reformulation du conte et mise en texte des tableaux ; le cadre reprend sa dimension paradoxale d'intérieur/extérieur, d'inclusion mais aussi d'exclusion lorsque le texte retourne à la marge. Le cadre se fissure donc par la linéarité des tableaux mais il s'ouvre également à l'ajout de sens que William Morris apporte à l'œuvre. C'est entre la fuite horizontale et la retenue verticale que Burne-Jones semble tisser la complexité de son cadre, comme il enchevêtre les ronces pour maintenir l'équilibre délicat du cadre.

C'est bien de tissage qu'il faut ici parler. On se souvient de l'intérêt de Burne-Jones pour la tapisserie, qui correspond à cet aplatissement, cette absence de perspective, caractéristique des œuvres préraphaélites. L'horizon, dans ces toiles, est caché par les ronces, les rideaux, qui laissent à peine entrevoir l'extérieur. La tension verticale/horizontale crée la trame de l'œuvre. « The Garden Court » équilibre la deuxième série en répondant à « The Council Chamber », monde politique des hommes d'un côté, monde domestique des femmes de l'autre. Les figures du dédoublement du cadre y sont multiples, avec notamment les portes et fenêtres à l'arrière-plan. La ligne verticale, au centre, partage la composition en deux, isole les figures des dormeuses trois par trois (grâces ou parques). Elle attire le regard sur l'élément clef de la scène, le métier à tisser. Il est comme une mise en abyme du cadre dans lequel la trame des fils symboliques horizontaux et verticaux se réalise.

Mais le métier est arrêté, la trame inachevée se courbe sous le poids de la jeune fille endormie. La ligne courbe vient comme un fil fantasque, jouer les entre-deux. Si l'horizontalité est atténuée dans les trois autres toiles – avec par exemple, dans le second tableau le reflet des silhouettes sur le sol, où les plis du rideau –, la courbure n'est nulle part ailleurs plus évidente que dans ce tableau. Les corps des jeunes femmes endormies décrivent des volutes très marquées: elles n'interrompent pas le regard comme une ligne verticale, ni ne le hâtent vers l'autre bord comme une horizontale, elles le retardent seulement, le contiennent un instant.

The maiden pleasance of the land
Knoweth no stir of voice or hand,
No cup the sleeping waters fill,
The restless shuttle lieth still.

Le poème de Morris, s'il ne peut matériellement épouser la volute, s'applique néanmoins à suivre les activités figées par la peinture. Ainsi la lecture souligne ce lent parcours de gauche à droite.

La ligne courbe équilibre temps et espace, narration et stase, donne un peu plus de densité au cadrage de Burne-Jones. Le motif de l'enchevêtrement des ronces offre une autre figure de la courbe. Et c'est bien là toute l'intensité du motif jonesien: mêler la douceur d'une « maiden pleasance » et le danger des ronces entremêlées. Le tissu du métier des jeunes femmes est déchiré, arraché aux soldats par les ronces. Retenir le regard, peut-être jusqu'à l'étouffement et la mort. Prendre le risque du temps, de la poésie, jusqu'à la perte, la fin du cadre.

HUGHES ET LE CADRE FRAGMENTE

Le problème du rapport entre le cadre et la toile, le texte et le tableau, se complexifie ainsi, jusqu'au point où le cadre non seulement se perce mais se fragmente, comme c'est le cas chez Arthur Hughes. *The Eve of Saint Agnes*, de 1856, narrativise le médium comme le fait Burne-Jones. Mais cette fois-ci, les différentes images sont concentrées dans un seul cadre. Et si le cadre isole l'œuvre d'art, il n'y a bien qu'une seule toile. Autre différence majeure: ce n'est pas la poésie qui vient illustrer la peinture, mais bien Hughes qui choisit la référence au texte de John Keats. Il ne fait aucun doute que le peintre veuille rendre hommage au poète, qui figure sur la liste des « immortels » dressée par les Préraphaélites (et qui est à l'origine de la première rencontre entre Rossetti et Hunt). Hughes invite le poème dans son cadre, l'entoure d'or. Ce tableau est l'une des seules œuvres préraphaélites à être toujours reproduite dans son cadre²⁰⁸. Or, le cadrage de Hughes peut être perçu comme une allusion à un vers du poème : « A casement high and triple-arched there was ». Il ne peut ainsi être question de « détruire la poésie »: le cadre met en beauté le texte. Le bord extérieur est d'ailleurs secondé par l'épais ruban de lierre qui court tout autour, pour délimiter et isoler un peu plus, écrin d'or pour poème et vignettes. Le lierre, symbole d'éternité, épouse les formes des arches (elles aussi symbole d'éternité) ainsi que la strophe.

²⁰⁸ Conçu de manière quasi certaine par le peintre.

La hiérarchie traditionnelle entre texte et image est rétablie: le texte est premier, l'image est secondaire, subordonnée ; l'épigraphe joue son rôle de « citation placée en tête d'un écrit pour en suggérer le sujet ou l'esprit ».

Pourtant, la définition de l'épigraphe introduit une difficulté, car le spectateur, contrairement au lecteur face à l'épigraphe placé en tête d'un roman, ou autre poème, ne va lire le texte qu'en s'approchant, après avoir vu l'image. Premier renversement: la source est placée dans une position seconde. Et puisque le parergon est neutre, mais aussi secondaire, subordonné à l'œuvre, qu'advient-il de la référence ? Comment la *source* inscrite dans le cadre s'accommode-t-elle de ce statut marginal ? La question du centre et de la marge se révèle particulièrement cruciale.

Le choix du texte inscrit par Hughes cristallise cette tension, nous guidant de la marge vers le centre. Ici, tableau et épigraphe ne tentent plus de former une paire, un miroir parfait, puisque la citation n'est plus qu'un fragment du texte initial :



Arthur Hughes, *The Eve of Saint Agnes*, 1855-6, oil on canvas, 71x124cm, Tate Gallery, London

They told her how, upon St Agnes' Eve
Young virgins might have visions of delight,
And soft adorings from their loves receive

Upon the honeyed middle of the night,
If ceremonies due they did aright ;
As, supperless to bed they must retire,
And couch supine their beauties, lily white ;
Nor look behind, nor sideways, but require
Of Heaven with upward eyes for all that they desire.
(46-54)

Nous sommes au début du poème, dans les pensées de Madeline, encore seule dans sa chambre. En cette veille de Sainte Agnès, elle se remémore les paroles des vieilles femmes. Discours rapporté (le vers qui précède la strophe est « As she had heard old dames full many times declare »), le passage paraît d'abord en marge de la trame, comme l'épigraphe est à la marge du tableau.

Pourtant, ces superstitions contiennent en germe toute l'histoire. Ces paroles rapportées, qui nous parviennent par les pensées du personnage, qui n'occupent qu'une strophe d'un poème en contenant quarante-deux, seraient donc bien la marge, qu'on place au centre en y prêtant attention. Il semble bien que Madeline ait ici des « visions of delight ». Les images pieuses sur la droite de l'image centrale transposent le vocabulaire religieux de la strophe. La pureté virginale de la jeune femme transparaît dans la blancheur du vêtement et du drap. Le peintre littéralise également la métaphore « lily white » en faisant figurer un lys blanc dans le vase posé sur la table derrière le couple. Enfin, si Madeline n'a plus les yeux rivés vers le ciel mais tournés vers Porphyro, l'étrange lumière qui vient baigner la scène et la rendre presque irréaliste évoque une lumière divine (une fenêtre qui donnerait cette lumière d'en haut à droite de l'arche semble assez peu probable et académique).

Le risque que présente le lien privilégié entre l'image centrale et le poème est de mettre encore plus à la marge les images latérales, aux dimensions réduites (et à l'importance

souvent moindre dans les triptyques). Ces scènes ont d'ailleurs parfois été analysées comme des entités à part de la scène centrale, liées par les sources lumineuses qui se répondent – la fenêtre en haut à gauche de la première et la torche, en haut à droite de la troisième – par les couleurs et enfin par les situations, beaucoup plus triviales. Comme si un couloir passait derrière la scène centrale, qui seule transcrirait la dimension mystique de la rencontre des amants. Si le texte reprend une place centrale, les panneaux latéraux, hors centre, hors texte, hors champ, s'éloignent. L'unité de l'œuvre au sein du cadre est fragmentée, la lecture de gauche à droite perturbée.

Hughes semble donc problématiser autant qu'illustrer la fusion des Arts Jumeaux. Le peintre imagine un liseré peint, série de petits losanges autour de laquelle sont placés les trois fragments du poème de Keats (ou devrait-on dire de Hughes ?) Si celui-ci est avant tout un motif décoratif, il souligne la conscience de la perte, liée à la représentation. Il montre le lien, certes, mais il souligne l'artifice de ce lien, comme une couture, une reprise faite à l'aiguille qui unit mais laisse sa trace. Il établit donc une suture entre texte et image, replace l'hétérogénéité des arts au centre exact du tableau. Par rapport à lui, tout est marge, décentrement, décadrage.

Cette ligne de petits caractères géométriques, qui peut également évoquer des perles de sang par leur couleur (la suture suggère la blessure), tombe sur le vers placé au-dessous. Sur le cinquième mot du vers exactement: « eyes ». Le regard du spectateur est guidé jusqu'à lui, et se surprend à lire ce regard, comme dans un miroir. La symétrie montrait dans un premier temps l'harmonie de toute l'œuvre: la symétrie de « eyes », comme tout le travail de cadrage de Hughes est

presque parfaite. Et c'est dans ce « presque » que s'insinuent fragment et suture.

ÉPIGRAPHE ET DISTANCE, VERTIGE PRERAPHAELITE

La chute du regard sur le regard lui-même dans l'œuvre de Hughes prouve la conscience de la réception de l'œuvre. Le regard ne peut rester dans les limites internes du cadre, en raison de l'épigraphe. Seule la limite externe peut (et non sans mal) le contenir. L'une des fonctions du cadre, selon Louis Marin, est, nous l'avons dit, de « modaliser » le regard. Pour lui, « le cadre marque donc la possibilité d'accession au regard, de l'objet comme objet lisible.²⁰⁹ » Le regard épouse l'œuvre, la décrypte. Pourtant, dans le cas des tableaux qui nous occupent, comment le spectateur doit-il placer son regard pour « lire » texte et image en même temps ? Impossible: le va-et-vient entre les deux est nécessaire.

Pascal Bonitzer commence son analyse sur le « décadrage » en peinture et au cinéma par l'analyse de la perspective. Le changement dans la perspective de l'« imitation » à la « sensation » rend obsolète la fenêtre d'Alberti et donc le placement du spectateur. Jusqu'alors, le cadre définit les lignes géométriques tracées dans le tableau, et le spectateur n'a guère le choix de la position, s'il veut avoir l'illusion du réel. Pour Pascal Bonitzer, « le trouble [...] entre dans l'espace entre la toile et le regardeur: à partir de l'Impressionnisme (et même déjà avec Turner, Delacroix) il devient impossible de statuer sur la distance précise à laquelle

²⁰⁹ Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris: Flammarion, 1997, p. 45.

on doit regarder les tableaux.²¹⁰ » C'est la « désorientation » qui vise le spectateur. L'absence de perspective chez les peintres préraphaélites remet effectivement en cause les habitudes du spectateur. Les lointains sont très souvent coupés, la toile se fait trame, comme si le cadre découpait le mur dans un aplat proche de la page. Le cadre-objet semble, en revanche, combattre le vertige que Bonitzer perçoit chez les peintres modernes. Il est le point de repère du spectateur. Pourtant, dès lors que le texte y figure, la position devient inconfortable.

L'utilisation du cadre doré, tout d'abord, participe de la gêne. L'avantage de la dorure, si l'on en croit Ortega y Gasset est qu'elle produit « un très grand nombre de reflets²¹¹ ». L'or rehausse les tons, Dante Gabriel Rossetti le confirme dans une lettre où il explique un ajout de dorure à un cadre. Le 20 janvier 1870, il écrit à Charles Eliot Norton:

I duly got long ago the drawing of *Clerk Saunders* [watercolour by Elizabeth Siddal] I have had the silver flat gilded: which makes a wonderful improvement in the tone, which the former leaden tint damaged terribly.

Mais lorsque le cadre doré souligne l'image, il semble noyer le texte et le rendre encore plus difficile à percevoir à distance.

Le spectateur, s'il choisit la lecture, doit s'approcher du tableau, ne plus en percevoir l'unité, le regarder à l'oblique, comme s'il s'agissait d'une déformation anamorphique. Chez Burne-Jones et chez Hughes, en position de lecteur, il ne peut que lever les yeux, il est écrasé par les grands tableaux au-

²¹⁰ Pascal Bonitzer, « Peinture et cinéma, décadrages », *Cahiers du Cinéma* n°284, 1978, p. 47.

²¹¹ *op. cit.*, p. 313.

dessus de lui. La déformation, mais aussi la vision des détails (chers aux préraphaélites) et peut-être de la matière peinte, de l'artifice, crée le malaise, désigne la fiction et la perte. Sans perspective il est précipité contre le fond du tableau, il n'a plus les lointains pour diriger son regard.

Or l'écart à la représentation est essentiel. Olivier Leplâtre analyse la chute du renard dans l'eau, dans la fable « le loup et le renard », comme la perte liée à la représentation: en voulant manger l'image, le renard a tué le désir, la séduction, qui n'opère qu'à distance. De la volonté de dévoration, on passe ici à l'image dévorante. Le risque de l'épigraphe semble en effet plutôt de happer le spectateur vers la toile. Mais la désillusion est la même. « Pour voir, il faut donc être à distance, ni trop près, ni trop loin, il faut que puisse jouer l'écart d'une différence pour que circule la représentation. Il faut



que l'image et l'œil laissent la place d'une séduction²¹² ». Par l'épigraphe poétique les peintres mettent en danger le spectateur mais également l'« ut pictura poesis ». Il faut, comme Olivier Leplâtre, poursuivre plus avant la citation d'Horace: « Ut pictura poesis ; erit quae, si propius stes / Te capiat magis, et quaedam, si longius stes. » (« Il en va de la poésie comme de la peinture ; telle, vue de près, séduit davantage, telle autre, vue de plus loin »). Les repères sont ici troublés puisque nous voyons toujours l'un des

²¹² Olivier Leplâtre, « Le repas d'une image », *Poétique* n°98, 1994, p. 243.

deux éléments à mauvaise distance. Le cadre nous prend au piège.

Ce malaise, programmé dans les œuvres, est à son comble chez Rossetti. Selon Laurence Roussillon, *Proserpine* contient la déchirure entre texte et image. Le fait que le texte intègre le tableau, s'extrait de la dorure, n'est qu'un leurre. Placé en haut à droite de l'œuvre, celle-ci elle-même suspendue au mur du musée, la lecture ne semble plus seulement problématique mais presque impossible. Le texte, illisible, crée une béance au sein du cadre, comme si, dans cette tentative de réconciliation des arts, il n'était de choix que la fusion ou la destruction de l'œuvre entière.