

## INTRODUCTION

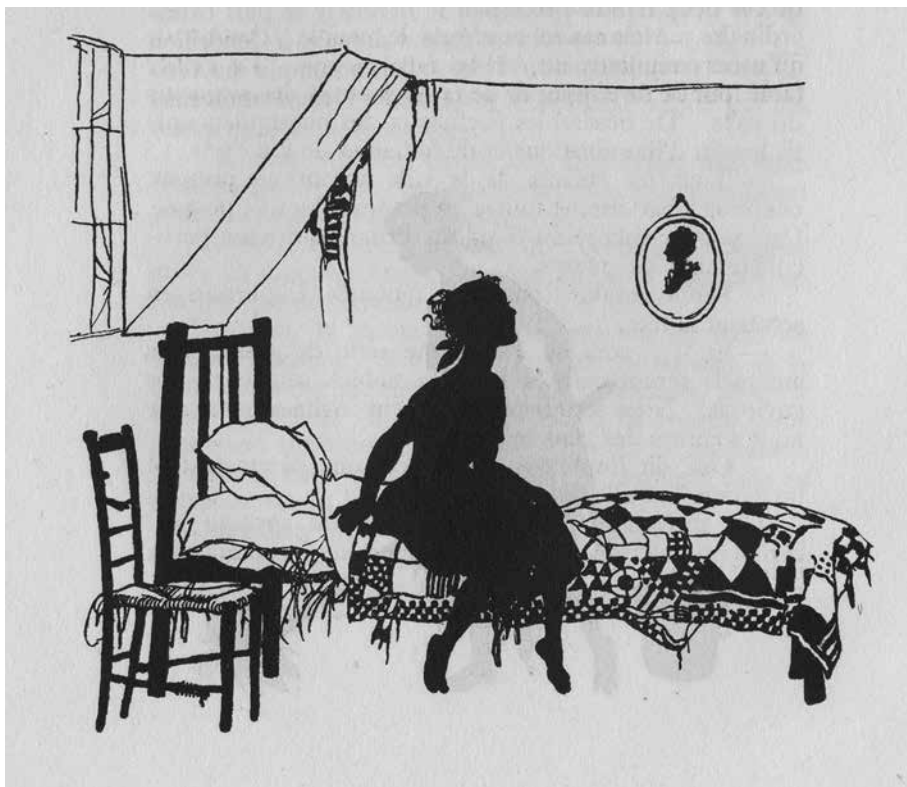
En 1919, l'illustrateur anglais Arthur Rackham prononça plusieurs conférences devant un parterre de confrères artistes à l'Art Worker's Guild. L'une portait sur « Les silhouettes », et l'autre sur « L'illustration des contes de fées <sup>1</sup> ». Il semble que plus aucune trace ne subsiste du contenu de ces conférences, et que l'on ne saura jamais ce que l'illustrateur a pu dire sur ce sujet lors de deux après-midi ou soirées londoniennes, juste après la fin de la Grande Guerre. Depuis le moment où j'en ai pris connaissance il y a des années, au tout début de mes recherches sur cet artiste qui a tant marqué l'histoire de l'illustration, ces deux sujets, portés pourtant par deux conférences distinctes, m'ont frappé par leur caractère complémentaire. Je ne savais pourquoi, je considérais alors que les deux sujets étaient liés, beaucoup plus par exemple qu'avec cette autre conférence du même illustrateur dont le titre est rapporté par son biographe James Hamilton, « L'art des années 1890 », qui me semble presque sans rapport aucun avec les deux autres.

Sans doute est-ce le fruit d'une impression très personnelle, mais on peut considérer l'ouvrage présent comme la conséquence de cette interrogation : quel lien peut-il y avoir entre les « silhouettes » et les « contes de fées » ? Quand on commence à tirer un fil, d'autres viennent, noués avec, et qui nous éloignent bien de l'art d'Arthur Rackham, qui illustre effectivement en silhouettes à cette époque deux contes de fées, *Cendrillon* (ill. 1) et *La Belle au bois dormant* (ill. 2). Après celui d'Arthur Rackham, d'autres noms viennent à l'esprit quand on pense aux silhouettes, comme celui de la cinéaste Lotte Reiniger par exemple, ou du

---

1. James HAMILTON, *Arthur Rackham, l'enchanteur bien-aimé*, trad. Christine Mouratoff et Marie-Claude Page, Quimper, Corentin, 1995, p. 117. C'est en 1919 également qu'Arthur Rackham devient Master de l'Art Worker's Guild, dont il était membre depuis 1909. Il avait déjà donné auparavant des conférences sur des thèmes comme « Le caractère national dans les beaux-arts », ou « La valeur des motifs littéraires en peinture et en sculpture » (*ibid.*, p. 101). L'Art Worker's Guild est une société visant à promouvoir les arts décoratifs au Royaume-Uni, née dans le sillage des Arts and Crafts.

marionnettiste Dominique Séraphin. Mais surtout, en même temps que ces noms, vient également une série d'interrogations. De quelle nature serait le lien entre cette forme visuelle et ce genre narratif? La première serait-elle particulièrement adaptée pour mettre en images le second? S'il y a des rapports entre silhouette et conte de fées, comment ceux-ci se manifestent-ils historiquement? D'un point de vue anthropologique, peut-on constater une sorte d'invariant esthétique, ou symbolique, qui permettrait de comprendre pour quelle raison on a tant de fois illustré des contes par des silhouettes? Qu'est-ce que cela nous dit de la nature des images en question? et de l'art du conteur?



Ill. 1. Arthur Rackham, illustration pour *Cendrillon*, d'après Charles Perrault, Paris, Hachette, 1919. Paris, Bibliothèque nationale de France. © BnF.



Ill. 2. Arthur Rackham, illustration pour *La Belle au bois dormant*, d'après Charles Perrault, Paris, Hachette, 1920. Paris, Bibliothèque nationale de France. © BnF.

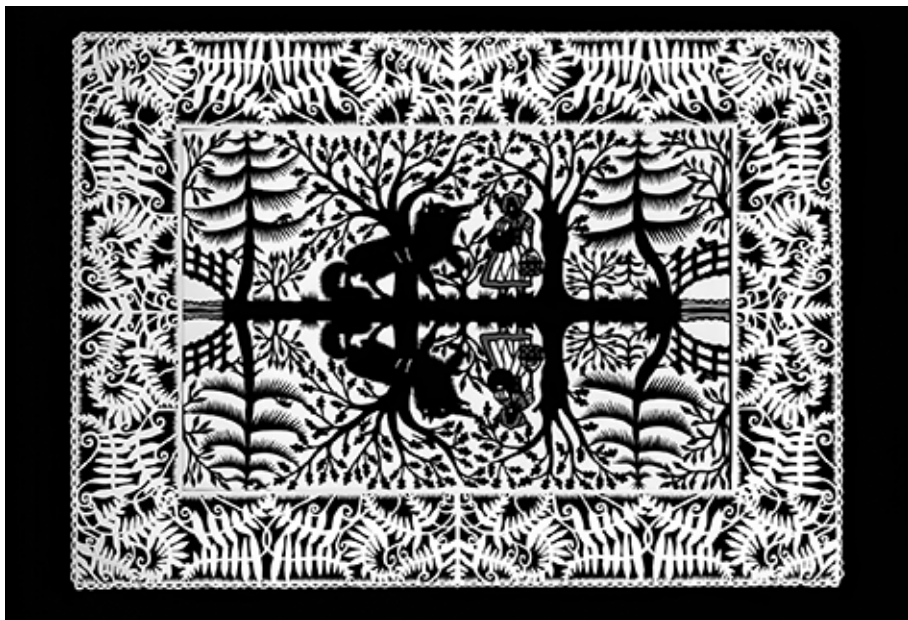
## Le conte et la silhouette, une relation privilégiée

Dans le domaine du livre illustré et de l'album pour enfants, la silhouette et le conte semblent encore aujourd'hui, bien après l'époque de Rackham, entretenir des relations privilégiées. Non qu'il soit impossible de mettre en images des contes autrement qu'en silhouettes, mais c'est un mode de figuration qui reste couramment utilisé par les artistes et illustrateurs, en particulier pour le genre littéraire du conte. On pense bien sûr au *Hänsel & Gretel* illustré par Lorenzo Mattotti, d'après le conte de Grimm traduit par Jean-Claude Mourlevat (Gallimard, 2009, ill. 3), mais bien d'autres exemples existent. Ainsi de certains livres de l'illustrateur anglais d'origine thaïlandaise Niroot Puttapipat (*Aladdin*, *The Nut-Cracker* ou encore *The Night Before Christmas*, en pop-up, Walker Books, respectivement 2011, 2015 et 2007 ; *Myths and Legends of Russia* d'après Alexandre Afanassiev, trad. Norbert Guterman, Folio Society, 2009), ou encore, de manière plus ancienne, de la collection « Théâtre d'ombres » chez Gallimard, avec les illustrations de l'Autrichien László Varvasovszky pour *Les Musiciens de Brême*, *Jean sans Peur*, *Petit frère Cornedebouc* (ill. 68) ou *La Légende de Taliesin le Gallois* (les quatre ouvrages parus en 1981). Dans



Ill. 3. Lorenzo Mattotti, illustration pour *Hänsel & Gretel*, d'après les frères Grimm, Paris, Gallimard, 2009. © Lorenzo Mattotti.

la même veine, toujours chez Gallimard, une collection intitulée « Le petit théâtre d'ombres » a été lancée en 2009, et propose des décors et figurines imprimés sur papier transparent afin que les enfants puissent eux-mêmes, grâce à une lampe elle-même fournie, mettre en scène les récits *Le Petit Chaperon rouge*, *Le Chat botté*, *La Belle au bois dormant*, *Ali Baba et les Quarante Voleurs* (ill. Volker Theinard, 2009), *Le Petit Poucet* (*idem*, 2010), *Les Fables de La Fontaine* (ill. Stéphane Blanquet, 2010), ou encore *Cendrillon* (ill. Juliette Binet, 2011). De manière plus « classique », en silhouettes noires dessinées mais sans dimension dramatique ni ludique, sont parus en Allemagne et en France trois albums de l'Allemande Sybille Schenker consacrés aux contes de Grimm *Hänsel & Gretel*, *Le Petit Chaperon rouge* et *Le Prince Grenouille* (publiés par Minedition, en 2011, 2014 et 2018) – les albums étant imprimés pour partie sur papier-calque afin de ménager d'une double page à l'autre des effets de transparence. Le Français Emmanuel Fornage, de manière encore plus classique si c'est possible, utilise des ciseaux pour découper des personnages et décors d'une extrême finesse et d'une grande richesse ornementale dans toute une série de livres, publiés au rythme d'un par an aux éditions Circonflexe depuis 2013 : les *Fables de La Fontaine*, puis *Le Petit Chaperon rouge* (ill. 4), *Le Petit Poucet*, *Hansel*



Ill. 4. Emmanuel Fornage, illustration pour *Le Petit Chaperon rouge* de Charles Perrault, Paris, Circonflexe, 2014. © Emmanuel Fornage/Éditions Circonflexe.

et Gretel, *La Chèvre de Monsieur Seguin*, *Boucles d'or et les trois ours*, *Cendrillon*. Les découpages d'Emmanuel Fornage sont tellement fins qu'ils sont impossibles à reproduire par un imprimeur à la découpe laser : ils sont donc paradoxalement reproduits par photographie. On peut aussi mentionner l'illustrateur Rascal, qui pour L'école des loisirs a adapté quatre contes classiques dans quatre albums sans texte parus entre 2002 et 2015, *Boucle d'or et les trois ours*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Les Trois Petits Cochons* et *Hänsel & Gretel*, en adoptant un langage graphique associant silhouettes, pictogrammes et combinaison de signes abstraits.

Au-delà du domaine du livre illustré ou de l'album pour enfants, l'association entre silhouette et conte est également aujourd'hui très fréquente dans le domaine des arts de la scène, notamment dans celui du théâtre pour enfants. Si le répertoire du conte semble naturellement adapté aux enfants – ainsi par exemple des *Habits neufs de l'empereur* joués en Indre-et-Loire par la compagnie Escale depuis 2019 d'après le conte d'Andersen (ill. 5) –, des genres réputés moins enfantins peuvent parfois être présentés à un public plus adulte – ainsi de *Shâhnâmê. Une Épopée persane*, créé par Hamid Rahmanian en 2016 à New York d'après *Le Livre des rois* du poète iranien du Moyen Âge Ferdowsi. Très souvent ces spectacles mêlent aujourd'hui ombres portées d'acteurs, théâtre de marionnettes et projections lumineuses, de manière relativement éloignée du « théâtre d'ombres » classique tel qu'il était pratiqué, avec de simples marionnettes éclairées par l'arrière, par Séraphin à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle mais également par les marionnettistes du théâtre d'ombres asiatique, à l'origine historiquement de ce type de spectacles. Toujours est-il que le théâtre d'ombres, comme le livre illustré de silhouettes, semble particulièrement bien s'accommoder de la mise en scène de récits merveilleux. Pour l'écrivain allemand Paul Scheerbart en 1909, le théâtre d'ombres ne devrait d'ailleurs accepter que les motifs fabuleux, grotesques ou fantastiques :

Il ne faut jamais oublier que tout art se développe à partir de ses moyens d'expression ; ce sont eux qui imposent leurs lois à un art. Dans l'art du théâtre d'ombres les moyens de la représentation sont les voix humaines et les ombres. Il n'y a pas de décors – et il n'y a pas de sculpture non plus. Il est impossible de s'embrasser. Tout érotisme est donc lui aussi impossible. Les ombres poussent à l'inhumain et au surhumain. Les pièces ne peuvent jamais être assez fantastiques. Des montagnes et des paysages fabuleux, des figures complètement grotesques avec des cornes, des trompes et des membres jamais vus paraîtront des plus naturels au théâtre d'ombres. Tout ce qui est réaliste en revanche paraîtrait très artificiel. Ce n'est simplement pas sa place<sup>2</sup>.

- 
2. Paul SCHEERBART, « Théâtre d'ombres » [1909], in Didier PLASSARD (éd.), *Les Mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Institut international de la Marionnette, 2004 [1996], p. 219-220.



Ill. 5. Représentation de la pièce *Les Habits neufs de l'empereur*, d'après le conte de Hans Christian Andersen, compagnie Escale, Mettray (Indre-et-Loire), 2019.  
© Bernard Duret (cliché).

De son côté Li T'o-Chen, directeur d'un théâtre d'ombres à Pékin dans les années 1930, rapportait qu'il n'était guère possible avec les marionnettes du théâtre d'ombres de représenter les objets de la modernité, et que les souvenirs du passé étaient les sujets les plus pertinents :

Et malheureusement non, nous n'avons pas de spectacles modernes pour les ombres. Aucun producteur ici n'a tenté de transposer pour l'écran de papier l'un de ces drames modernes qui sont aujourd'hui communément joués sur la scène chinoise. C'est vrai, beaucoup d'inventions et d'importations occidentales se sont frayé un chemin sur l'écran – les bicyclettes, les attelages, les automobiles, les locomotives à vapeur, et même les avions –, mais ce ne sont rien d'autre que des nouveautés étrangères, introduites pour amuser les spectateurs. Nous ne produisons aucune pièce qui mette en scène la vie quotidienne d'à présent. Ceux qui aiment les ombres, dirait-on, aiment aussi notre passé glorieux, et les ombres font briller encore une fois ce passé<sup>3</sup>.

3. Entretien avec M. Li réalisé par Geneviève Wimsatt, cité dans Didier PLASSARD (éd.), *Les Mains de lumière*, op. cit., p. 154.

Les ombres et silhouettes semblent donc être amenées à mettre en scène ou en images pour l'essentiel des légendes merveilleuses du passé. Des *contes* en particulier, notamment quand il s'agit d'un public enfantin – et ce même si l'on sait que les contes sont loin d'être simplement « pour les enfants ».

## Quelques précisions méthodologiques

Il s'agit donc d'explorer les relations entre une forme visuelle, la silhouette, et un genre littéraire, le conte. Avant de s'avancer dans cette exploration, il est toutefois nécessaire de donner quelques menues précisions. Tout d'abord, je suis avant tout historien de l'art, et me suis donc davantage appesanti sur l'histoire et la caractérisation de la forme visuelle de la silhouette (et de l'ombre, son équivalent naturel) plutôt que sur l'histoire ou la caractérisation esthétique du genre littéraire du conte. L'histoire qui m'intéresse est avant tout celle des silhouettes, et de la manière dont elles ont (ou non) rencontré l'art narratif du conte, et non celle, inverse, du conte qui aurait rencontré au cours de son histoire les formes visuelles des silhouettes comme l'une de ses possibilités de figuration. C'est donc une histoire de la rencontre entre conte et silhouette, mais vue du point de vue de la seconde.

Mais bien sûr, il est impossible d'explorer un tel sujet sans s'intéresser un minimum au conte. Et dans cette perspective, j'ai volontairement ignoré dans la définition de mon champ d'étude les différences fondamentales dressées entre conte oral d'une part, conte écrit d'autre part, décrites par une anthropologue comme Nicole Belmont, ou des chercheuses en littérature comme Ruth Bottigheimer ou Ute Heidmann. Non que j'aie ignoré les différences de poétique qui existent entre ces deux manifestations du conte, mais je n'en ai pas tenu compte pour restreindre à l'un des deux domaines mon champ d'investigation. Je m'intéresse à l'un comme à l'autre, les deux étant pour moi les deux facettes opposées d'un même art, celui de raconter des histoires. Ce caractère relativement ambigu de ma définition du mot « conte » tout au long de l'ouvrage, qui renvoie tantôt à la poétique du conte oral tel qu'il a pu être transmis par des conteurs « traditionnels », tantôt à la tradition écrite du conte de fées français de Perrault et M<sup>me</sup> d'Aulnoy ou à l'écriture romantique des frères Grimm et de Hans Christian Andersen, ce caractère ambigu, donc, ne plaide pas à première vue en la faveur d'une grande rigueur conceptuelle. Malgré tout, il manifeste la volonté de s'attacher à la totalité du phénomène du conte, dans ses manifestations orales aussi bien qu'écrites, anthropologiques aussi bien que littéraires, « paysannes » aussi bien que savantes, adultes aussi bien qu'enfantines. Il ne s'agit pas par là de nier les spécificités respectives de ces différentes manifestations, ni de dénuier de toute

valeur la distinction entre « conte de fées » écrit d'une part et « conte populaire » oral d'autre part. Mais d'essayer d'examiner le rapport de chacune de ces « formes littéraires » spécifiques à une forme visuelle particulière, la silhouette. De manière, peut-être, à établir quelque lien de parenté entre conte oral et écrit, non pour dire que l'un et l'autre sont identiques, ni qu'ils fonctionnent de la même façon, mais pour comprendre les enjeux esthétiques, *malgré tout*, d'une généalogie historique. De la même manière, je suis resté très « généraliste » dans ma caractérisation du conte, et ai été amené parfois à considérer, s'il était nécessaire, les genres voisins de la fable, voire de la légende, du mythe ou de l'épopée – le « conte de fées » ou « conte merveilleux » consistant toutefois le « cœur de cible » de mon étude. J'ai répondu en faisant cela à une définition très générale de l'art du conte : l'art de raconter des histoires merveilleuses du temps passé, l'art de *fabuler*.

Enfin, dernière précision, il sera question ici de la relation entre une forme visuelle, la silhouette, et un genre littéraire, le conte. Ni plus ni moins. Il ne sera donc notamment pas question de l'esthétique de l'ombre au sens de l'absence de lumière, des ténèbres, de l'humilité et de l'infinité du noir, telle qu'on la trouve explorée par exemple dans les travaux de Max Milner sur l'œuvre de Jean de la Croix, Rembrandt, Goya, Novalis, Blanchot, etc.<sup>4</sup>. Seule nous intéressera la silhouette, soit *l'ombre découpée en figure*, et non l'ombre en général. Pour reprendre l'expression de Philippe-Alain Michaud, ce qui m'a intéressé n'est pas le corps de l'ombre elle-même, mais le moment de « la transformation [de ce] corps en figure et de son entrée dans la représentation<sup>5</sup> », le moment où la ténèbre, parce qu'elle est *délimitée*, devient figure et peut devenir l'objet d'une narration.

Il ne sera pas non plus question de la présence, réelle ou métaphorique, du motif de l'ombre ou de la silhouette dans les contes. Cet ouvrage n'abordera donc pas la psychologie des profondeurs de Carl Gustav Jung et Marie-Louise von Franz, qui utilisent le concept d'« ombre » pour désigner une partie de la psyché collective susceptible de travailler les contes ou certains récits mythologiques. Ni les récits littéraires *Peter Schlemihl* d'Adalbert von Chamisso ou *Peter Pan* de James Matthew Barrie, qui mettent en scène un personnage qui a perdu l'usage de son ombre portée et qui s'efforce de le retrouver<sup>6</sup>. La question principale à laquelle tente de

4. Max MILNER, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005. Voir aussi Baldine SAINT GIRONS, *Les Marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2006.

5. Philippe-Alain MICHAUD, *Âmes primitives. Figures de film, de peluche et de papier*, Paris, Macula, 2019, p. 208.

6. Ni non plus la présence du motif dans les contes d'Andersen : voir sur ce point Julia NUSSBAUMER, « Figurine, silhouette et ombre dans deux contes d'Andersen (*Le Vaillant Soldat de plomb*, 1838, et

répondre cet ouvrage est : de quelle manière l'art de raconter des histoires a-t-il pu rencontrer concrètement, visuellement, esthétiquement, la forme symbolique de la silhouette ? Même sans m'éloigner de cette question, le champ d'exploration s'est révélé immense, car lourd d'enjeux esthétiques et de manifestations historiques, et ce même en le limitant, comme je l'ai fait, au domaine de la culture européenne.

## Un point de départ, Arthur Rackham

Pour s'en convaincre, on peut revenir sur l'artiste qui a constitué le point de départ de ma réflexion, Arthur Rackham. En 1919 et 1920, l'illustrateur anglais illustre en silhouettes *Cendrillon* d'une part, *La Belle au bois dormant* d'autre part, pour l'éditeur Heinemann à Londres. Le récit est tiré de Perrault, mais est entièrement réécrit par l'écrivain Charles Seddon Evans. À l'exception du frontispice qui présente à chaque fois l'héroïne du conte dans une aquarelle plus classique, l'ensemble de ces deux livres est illustré intégralement en silhouettes. C'est-à-dire selon un mode de figuration qui réduit les personnages, et la plupart des éléments de décor, à de simples aplats monochromes, la plupart du temps noirs, sans aucune représentation du détail des vêtements, des traits du visage, etc. Il s'ensuit que les personnages se laissent identifier non à leur physionomie, mais à leur costume, et que leurs sentiments, puisque ni leur regard ni leurs traits faciaux ne sont visibles, paraissent absents. Il ressort de ce mode de représentation une sorte de farandole de poupées de papier dont la psychologie semble absente, et qui rappelle fortement les décors de céramique de Wedgwood ou de papier peint du XVIII<sup>e</sup> siècle – toute une « imagerie obscure » qui trouve sa source, on le verra en effet, au Siècle des lumières. Des figures plates, fortement ornementales, où les décors formés d'aplats de couleur forment parfois de lointains échos du vocabulaire graphique des Beggarstaff Brothers, des affiches de Toulouse-Lautrec ou des gravures de Félix Vallotton. Toutefois Rackham n'en est pas à la fin des années 1910 à ses premières armes avec ce mode de figuration. C'est la première fois qu'il utilise des silhouettes de manière systématique à l'échelle d'un ouvrage, mais il avait utilisé silhouettes et ombres dans le contexte de l'illustration des contes de Grimm dès 1900 et 1917<sup>7</sup>, ainsi que, entre autres, pour la page de titre et certaines des *Fables d'Ésope* en 1912 (William Heinemann, Londres) – par exemple pour « Les voleurs et le coq » (ill. 6), ou « Le meunier, son fils et l'âne ».

*L'Ombre*, 1847) », in Laurence SCHIFANO (dir.), *La Vie filmique des marionnettes*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2008, p. 157-174.

7. Voir François FIÈVRE, *Le Conte et l'Image. L'illustration des contes de Grimm en Angleterre au XIX<sup>e</sup> siècle*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, p. 335-342.



### LES VOLEURS ET LE COQ

LES voleurs ayant pénétré dans une maison n'y trouvèrent qu'un coq et l'emportèrent. Le coq, voyant qu'ils allaient le tuer, les supplia de le relâcher : "Car, disait-il, je suis utile aux hommes ; c'est moi qui, la nuit, les rappelle au travail en les réveillant. — Raison de plus pour te tuer, répliquèrent les voleurs ; car, en les réveillant, tu nous empêches de voler."

C'est précisément ce qu'on fait de bien aux braves gens qui est le plus grand obstacle aux desseins des méchants.

29

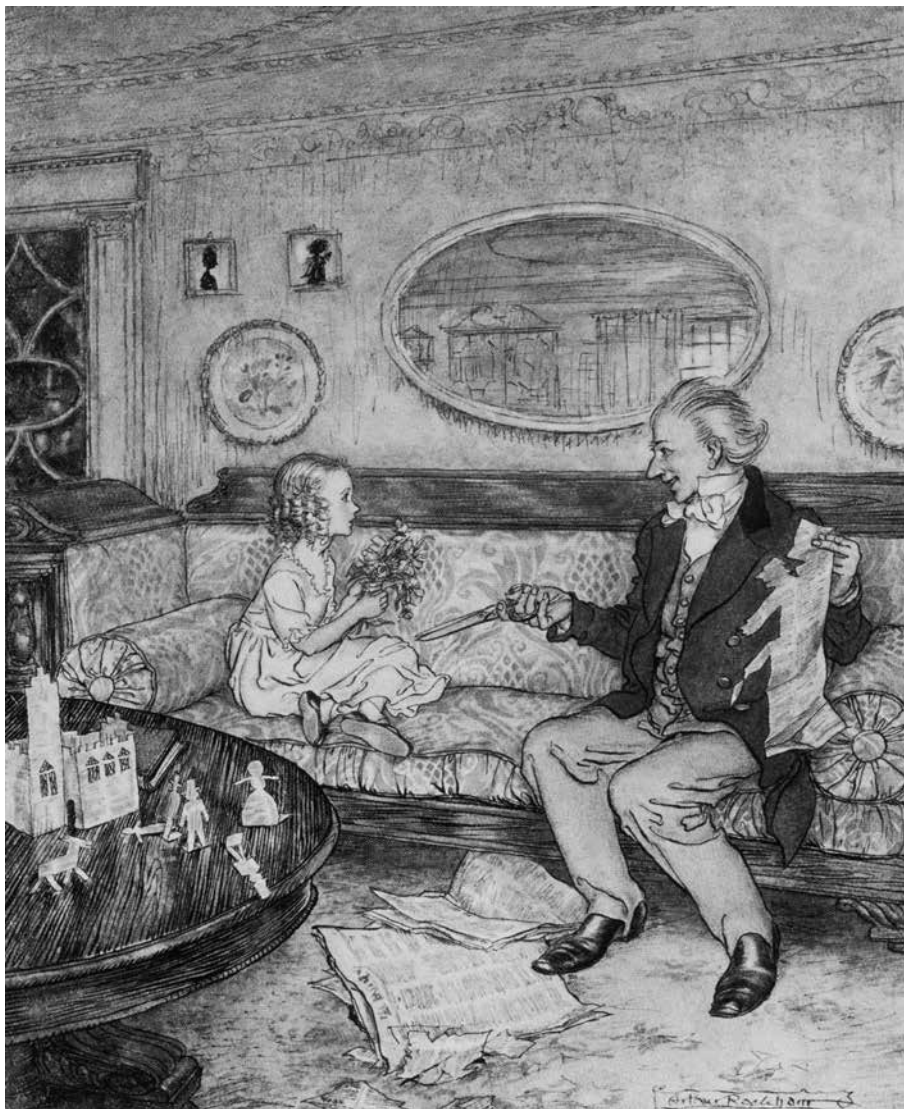
Ill. 6. Arthur Rackham, illustration pour les *Fables* d'Ésope [1912], Paris, Hachette, 1913.  
Paris, Bibliothèque nationale de France. © BnF.

En 1932, l'illustrateur met en images un recueil de contes d'Andersen pour l'éditeur londonien George C. Harrap & Co. Quelques illustrations sont dessinées en silhouettes, notamment pour « La Petite Sirène », « Le Vilain Petit Canard » ou encore « Les Habits neufs de l'empereur ». Au niveau du frontispice (ill. 7) qui ouvre le livre, l'illustrateur met en images un conte, « Little Ida's Flowers », dans lequel un jeune étudiant joyeux explique à une petite fille, prénommée Ida, pourquoi ses fleurs sont fanées : la nuit, elles vont danser, ce qui fait qu'ensuite

elles sont épuisées. Derrière le personnage de l'étudiant en train de découper une silhouette dans du papier journal, se cache un portrait fictif d'Andersen lui-même, qui en plus d'être un grand conteur fut l'un des plus célèbres découpeurs de silhouettes de son temps – on y reviendra. Au premier plan à gauche, sur la table, on voit des figurines de papier découpé servant de jouets, et au mur à l'arrière-plan deux portraits en silhouette sont encadrés et accrochés. Ainsi sont montrées deux sources très importantes de l'art de la silhouette dont Rackham se veut l'héritier : le théâtre de marionnettes d'une part, le portrait en silhouette, caractéristique de l'époque romantique, d'autre part. La représentation d'Andersen – par personnage interposé – en frontispice, dans l'espace liminaire du livre, sert bien sûr de « portrait d'auteur », et permet de désigner ainsi le destinataire de l'ouvrage, mais sa représentation face à une petite fille permet également d'indiquer quel en peut être le destinataire principal – l'enfance. Dans ce contexte, la représentation de silhouettes sous trois formes différentes (en cours de découpe dans la main du personnage/auteur, figurines sur la table, portraits dessinés sur le mur) résonne également comme une mise en abyme du travail de mise en images de l'illustrateur, et ce même si les silhouettes ne constituent qu'une partie des modes d'illustration au sein de cet ouvrage en particulier.

Pour « Les Habits neufs de l'empereur », Rackham représente habilement l'épisode de la reconnaissance de la nudité du roi sous la forme d'une procession d'ombres défilant, du haut vers le bas, sous le regard de ses sujets (ill. 8). Représentant de manière très fine la nudité par *l'absence*, l'illustrateur anglais adopte une composition qui semble emprunter sa structuration générale à la fresque de Masaccio, *Saint Pierre guérit les malades avec son ombre* (1426-1427, ill. 9)<sup>8</sup>, mais où les figures processionnaires disparaissent au profit de leurs seules ombres. Il inverse ainsi, en quelque sorte, le sens visuel de la preuve. Là où saint Pierre faisait la preuve de la vraie religion par le pouvoir de son ombre, le roi d'Andersen fait la preuve de l'erreur de la croyance dans laquelle il se trouve en défilant nu. Ce que le spectateur *ne peut pas voir* s'il se contente de l'ombre étalée devant ses yeux, et qui désigne de fait l'ombre comme source d'erreur et d'illusion. Seule la petite fille, privilège du regard naïf de l'enfance, saura voir attachée à cette ombre projetée sur les pavés la nudité royale : là où l'ensemble des sujets restaient les yeux rivés sur l'ombre source d'erreur, l'enfant pointe son doigt vers le roi qui en est à l'origine, selon un dispositif comparable à celui décrit par Platon dans son allégorie de la caverne, où les ombres sont illusoire quand on les compare aux corps dont elles émanent.

8. Voir sur cette œuvre de Masaccio notamment Victor I. STOICHITA, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000, p. 54 et suiv.



Ill. 7. Arthur Rackham, illustration (frontispice) pour les *Fairy Tales* de Hans Christian Andersen, Londres, Harrap & Co., 1932. © Droits réservés.

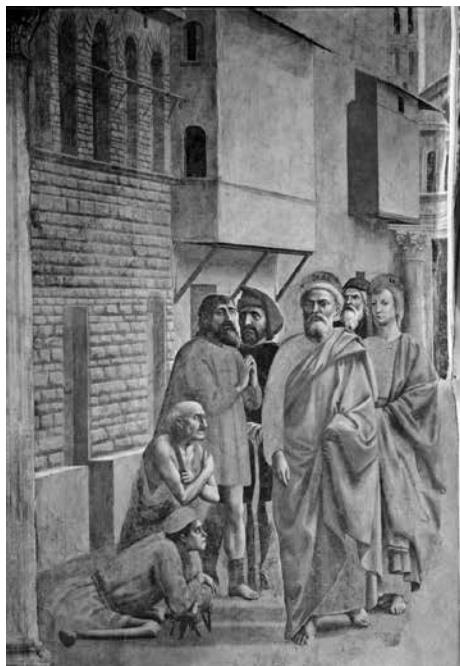


Ill. 8. Arthur Rackham, illustration du conte « Les Habits neufs de l'empereur » (« The Emperor's New Clothes ») pour les *Fairy Tales* de Hans Christian Andersen, Londres, Harrap & Co., 1932. © Droits réservés.

Pour « La Reine des neiges », Arthur Rackham représente encore une fois ce statut illusoire conféré aux ombres (ill. 10). Mettant en images le passage où Gerda se rend dans le palais de la reine des neiges guidée par deux corneilles, l'illustrateur représente les ombres de « chevaux aux crinières flottantes et aux pattes fines, de jeunes chasseurs, des cavaliers et des cavalières » passant sur le mur, projetées par la lampe tenue par Gerda. « Ce ne sont que des rêves », commente l'une des corneilles<sup>9</sup> : comme pour la féerie shakespearienne faite de « la même étoffe que les songes<sup>10</sup> », les ombres sont aussi inconsistantes que des rêves, aussi fuyantes, aussi fantasmagoriques. Ce qui n'enlève rien à leur puissance d'évocation. Ainsi, quand

9. Hans Christian ANDERSEN, *Contes*, trad. Marc Auchet, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », p. 173.

10. William SHAKESPEARE, *The Tempest. La Tempête*, éd. bilingue, trad. Pierre Leyris, Paris, Flammarion, 1991, p. 225. Ces mots célèbres sont prononcés par Prospero dans la scène 1 de l'acte IV.



Ill. 9. Masaccio, *Saint Pierre guérit les malades avec son ombre*, 1426-1427, fresque, Florence, Santa Maria del Carmine, chapelle Brancacci. © Domaine public.

Rip Van Winkle, à la fin du conte de Washington Irving, raconte des histoires aux enfants, Arthur Rackham le représente en 1905 découpant de fortes ombres sur les murs avec ses doigts (ill. 11). Si les contes ont une matière, elle semble découpée dans celle, obscure, informe et tremblante, des ombres.

## Une archéologie du merveilleux

La silhouette n'est donc pas seulement une manière de mettre en images des récits qui conjugue platitude, monochromie, simplicité et autres caractéristiques esthétiques susceptibles de s'accorder avec le style narratif du conte. C'est aussi, parce qu'elle est issue à l'origine, au stade « naturel », de la projection lumineuse d'une ombre, la possibilité d'une rêverie poétique sur la matière dont sont faits les récits merveilleux. Il ne s'agit dès lors pas seulement d'interroger les enjeux esthétiques d'un mode de figuration, mais aussi toute une imagerie qui situe *au coin du feu*, à proximité d'ombres tremblantes, la naissance des récits... et des images. C'est



"THEY ARE ONLY DREAMS," SAID THE CROW

Ill. 10. Arthur Rackham, illustration du conte « La Reine des neiges » (« The Snow Queen ») pour les *Fairy Tales* de Hans Christian Andersen, Londres, Harrap & Co., 1932. © Droits réservés.

donc à la conjonction de trois éléments, un feu, des ombres portées et des récits affabulateurs, que naîtrait la possibilité d'une rencontre poétique entre le conte et la silhouette. Forme visuelle d'une simplicité et d'une plasticité modernes, la silhouette renvoie au passé le plus archaïque : aux origines de l'image elle-même, telles qu'elles ont été rêvées par Plinie dans le mythe de la fille du potier Butadès, ou encore dans les figures de profil dessinées par les artistes de la grotte paléolithique de Lascaux.

Parce que la silhouette semble une perpétuelle interrogation sur l'archaïque, il m'a semblé opportun de ne pas adopter une exposition historique qui parte des débuts du phénomène pour aller jusqu'à aujourd'hui, mais, à l'inverse, une démarche archéologique qui parte du contemporain pour retourner ensuite vers les sources historiques potentielles du phénomène. Je partirai donc du plus récent, les films de silhouettes de Michel Ocelot aux <sup>xx</sup>e et <sup>xxi</sup>e siècles, pour remonter jusqu'aux fresques du Paléolithique. En interrogeant au passage le théâtre d'ombres



Ill. 11. Arthur Rackham, illustration pour *Rip Van Winkle* de Washington Irving, Londres, William Heinemann, 1919 (1905). © F. Fièvre (cliché).

de Séraphin, celui du Chat Noir, l'art des silhouettes du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi Plinie, Platon, un frontispice des *Histoires ou contes du temps passé* de Perrault, etc. L'un des atouts d'une telle approche archéologique est qu'elle bouscule nos habitudes, en nous obligeant à commencer par la fin, et donc à interroger nos certitudes quant au caractère « intemporel » ou non d'une telle relation « privilégiée » entre la silhouette et le conte. On se rendra compte de ce point de vue que, avant le XX<sup>e</sup> siècle, et plus précisément avant l'interprétation artistique d'Arthur Rackham, cette relation qui nous semble évidente aujourd'hui n'est en réalité pas, ou très peu, attestée historiquement. Aussi, avant le XX<sup>e</sup> siècle, il ne s'agit donc pas pour moi d'établir la réalité historique d'une rencontre entre la silhouette et le conte, mais de suivre les pistes d'une déambulation poétique et artistique ménageant la *possibilité* d'une telle rencontre. Adopter une posture archéologique, c'est donc aussi ici assumer un regard contemporain sur le passé, et non tenter de reconstituer un passé qui n'a, de fait, pas toujours eu lieu. C'est dans cette perspective que chaque chapitre a été doté d'une ouverture introduisant, par l'analyse liminaire d'une œuvre récente, les thèmes du chapitre lui-même : c'est par un aller-retour constant entre l'aujourd'hui et le jadis que se tissent, dans cet essai, les relations entre conte et silhouette.

Adopter une posture archéologique, c'est également éviter la tentation d'une visée téléologique qui prendrait le film de silhouettes comme aboutissement d'un processus historique, là où il n'est en réalité que le produit contingent de l'association de plusieurs éléments qui, jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, étaient historiquement dispersés, sans lien entre eux. Des étapes bien sûr existent malgré tout, et la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle en est une très importante, qui voit apparaître en Europe les portraits en silhouette, le théâtre d'ombres de Séraphin, mais aussi de manière parallèle l'essor du genre littéraire du conte de fées. Mais ce parcours historique n'est pas à considérer dans la perspective d'un mariage à venir entre conte et silhouette, ni dans celle d'un avènement futur du cinéma ou du livre illustré moderne. Remonter de la conséquence vers les causes, ce n'est donc pas commettre un anachronisme, mais mettre en valeur de la manière la plus rigoureuse et honnête possible l'épaisseur de notre regard même, sa mémoire diachronique. Ou plutôt, ce n'est pas commettre *inconsciemment* l'erreur de l'anachronisme, mais la provoquer de fait, en connaissance de cause et de manière maîtrisée, en projetant délibérément sur le passé les modèles d'aujourd'hui, afin de voir si ces modèles y laissent des traces reconnaissables. Et ainsi remonter aussi loin qu'il est possible de le faire, sans poser une « origine », un début par lequel « tout aurait commencé », mais en voyant jusqu'où l'ombre porte, et peut encore être considérée comme pouvant être celle, informe, obscure, fantasmagorique, du conte.