Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

11 | 2014

L'illustration des contes

L'illustration des contes de Crébillon fils au XVIII^e siècle : simplification et érotisation

*The Illustration of Crébillon the Younger's Tales in the 18th Century:
Simplification and Erotization*

Caroline Vernisse

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/946>

DOI : 10.4000/feeries.946

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 19 décembre 2014

Pagination : 199-220

ISBN : 978-2-84310-281-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Caroline Vernisse, « L'illustration des contes de Crébillon fils au XVIII^e siècle : simplification et érotisation », *Féeries* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 19 décembre 2015, consulté le 29 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/946> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.946>

Ce document a été généré automatiquement le 29 octobre 2020.

© Féeries

L'illustration des contes de Crébillon fils au xviii^e siècle : simplification et érotisation

The Illustration of Crébillon the Younger's Tales in the 18th Century: Simplification and Erotization

Caroline Vernisse

- 1 Les premiers textes de Crébillon à avoir été illustrés sont les contes : *Tanzaï et Néadarné* l'a été pour la première fois en 1735 et *Le Sopha* en 1749¹. À eux deux ils ont suscité vingt-six éditions illustrées du xviii^e au xx^e siècle. Avec les trois éditions du *Sylphe*, produites également du xviii^e au xx^e siècle, vingt-neuf éditions illustrées ont été publiées entre 1735 et 1973². Le conte est, des genres pratiqués par Crébillon, celui qui a été le plus transposé en images, ce qui peut s'expliquer par un phénomène de mode durant la première moitié du xviii^e siècle : douze éditions de contes sont illustrées pour seulement cinq de dialogues³. Les libraires ou les illustrateurs du xviii^e siècle sont probablement attirés par le cadre oriental de *Tanzaï* et du *Sopha* parce que l'Orient plaît aux lecteurs depuis la traduction des *Mille et Une Nuits* par Galland, en 1704, qui remporte un franc succès⁴. De plus, la peinture influence beaucoup l'illustration à cette époque ; or on trouve des personnages turcs dans des dessins de Watteau, de Nattier et dans des peintures de Boucher et van Loo. C'est sans doute également l'érotisme, traité par l'humour, présent dans les trois contes qui nous intéressent, qui leur a valu une telle faveur auprès des éditeurs et des illustrateurs⁵.
- 2 Le conte est néanmoins un genre particulier à illustrer, notamment du fait qu'il comporte des éléments merveilleux. Comment représenter l'irréel ? C'est une gageure pour les illustrateurs, qui a déjà été signalée par des spécialistes de l'illustration, comme Philip Stewart⁶. Dans le cas des contes de Crébillon, la difficulté à représenter le merveilleux se double d'une autre problématique : comment représenter une scène à la fois merveilleuse et érotique, voire, de surcroît, comique ? Ceci est possible à l'écrit puisque Crébillon a donné des contes d'un genre nouveau dans lesquels il mêle

différents registres, notamment le burlesque et l'érotisme. En effet, à l'époque où paraît *Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise*, le genre du conte parodique et libertin n'existe pas encore. Geeta Paray-Clarke note sa nouveauté⁷. Si ce genre reprend des composantes des contes traditionnels (contes de fées ou contes orientaux), telles que leur schéma actantiel⁸, la présence du merveilleux et leur structure narrative, son originalité est de mêler l'érotisme et le comique. Plusieurs formes de comique apparaissent, notamment le burlesque, qui permet de parodier le genre du conte, et l'ironie qui sert la satire morale. L'Orient de pacotille mis en scène n'est effectivement qu'un prétexte pour l'auteur, qui dénonce à travers lui les vices de la société de son temps. Nous retiendrons donc cinq éléments essentiels, présents dans *Tanzaï et Néadarné* et *Le Sopha*, qui semblent fondateurs du conte « crébillonien » : la structure « à l'orientale » (avec les récits enchâssés), le merveilleux, le comique, l'érotisme et le brouillage spatio-temporel.

- 3 L'examen des onze éditions illustrées de ces deux contes, produites au XVIII^e siècle, nous apprendra si ces éléments sont transposés dans l'image et de quelle manière. Notre étude se centrera sur les illustrations du XVIII^e siècle, puisque c'est l'époque des premières gravures où peuvent, éventuellement, se mettre en place une esthétique et des codes particuliers à la transposition du genre. Illustrer l'œuvre d'un tel auteur amène, en effet, nécessairement les artistes, peintres, dessinateurs et graveurs, à faire des choix, et d'autant plus lorsque la série illustrative est limitée à quelques vignettes. Y retrouve-t-on la structure narrative, la coloration orientale, le comique, le merveilleux et l'érotisme typiques des textes de Crébillon ? L'illustration du conte parodique et libertin au XVIII^e siècle, *in fine*, possède-t-elle sa spécificité ?

L'effacement de la structure du conte

- 4 *Tanzaï* et *Le Sopha* s'offrent comme des parodies de contes. *Tanzaï* vise le conte de fées, dont il reprend le schéma actantiel, l'ordre initial bouleversé, la quête du prince et de la princesse, les épreuves successives, la situation finale heureuse. *Le Sopha* parodie plutôt le conte oriental, sur le modèle des *Mille et Une Nuits*, aux récits multiples imbriqués les uns dans les autres. L'un de ses personnages, le sultan Schah-Baham, est par ailleurs le descendant du Shah Riar des *Mille et Une Nuits*, qui veut qu'on lui conte des histoires. Les intrigues de ces deux œuvres de Crébillon se passent dans des contrées exotiques inventées : la grande Chéchianée pour *Tanzaï* et le royaume d'Agra pour *Le Sopha*. La référence au conte oriental est donc présente à l'esprit du lecteur, d'autant qu'il retrouve dans ces deux contes une structure d'enchâssement des récits. Dans *Le Sopha*, c'est celui d'Amanzei et de ses vies antérieures qui s'insère dans l'histoire de la cour du sultan Schah-Baham : au cours de l'une d'elles, réincarné en sofa, il a croisé dans la cité d'Agra une galerie de personnages, dont il raconte des bribes d'existence et à qui il délègue parfois la parole. Ces enchâssements complexifient la structure du récit et servent la parodie des *Mille et Une Nuits*, conte à tiroirs multiples. Dans *Tanzaï*, c'est le récit de la fée Moustache qui est inséré dans l'histoire de *Tanzaï et Néadarné* et l'interrompt assez longuement. Cependant, si les récits d'Amanzei constituent l'essentiel de l'histoire du *Sopha*, celui de Moustache n'est qu'un contrepoint à l'histoire de *Tanzaï et Néadarné* qui constitue elle-même une véritable intrigue de conte (parodique).

- 5 Dans les illustrations du xviii^e siècle, on ne retrouve pas (ou pas clairement) cette structure d'enchâssement, même si les scènes-clés des deux contes sont transposées. Dans celles de *Tanzaï*, on peut apercevoir Barbacela qui donne l'écumoire à Tanzaï (fig. 4), ce dernier essayant de faire lécher l'ustensile « magique » à la vieille femme, le grand prêtre qui le lèche de son plein gré (fig. 1), Tanzaï qui remet la jarretière de Néadarné, le roi et la cour découvrant la métamorphose de Tanzaï au lendemain de ses noces (fig. 2), Jonquille qui cherche l'araignée sous les jupes de Néadarné (fig. 3) et, enfin, l'assaut ultime de l'héroïne par Jonquille. Quant aux gravures du *Sopha*, elles montrent Amanzei face au sultan (fig. 6), Fatmé ayant abandonné son livre, Abdalathif payant Amine, Zéphiss et Mazulhim (fig. 7), Nassès et Zulica, cette dernière humiliée par Nassès et Mazulhim, et enfin la scène où Phéléas et Zéïnis assistent à la délivrance d'Amanzei (fig. 8). Ces passages essentiels ne suffisent toutefois pas à représenter l'intrigue entière de chaque conte. En effet, les scènes illustrées ne sont pas reliées entre elles et sont trop peu nombreuses pour que le spectateur puisse comprendre toute l'histoire à la seule vue des gravures, d'autant que les figures sont souvent floues, peu différenciées et que toutes les scènes ne sont pas explicites (dans celles où l'on observe simplement un couple d'amants, on ne sait pas qui sont les personnages, ni à quel moment de leur histoire on assiste). Ainsi peut-on ne pas comprendre que les illustrations du *Sopha* montrent différents couples et qu'ils font partie du récit produit par le conteur du frontispice, ni que les illustrations de *Tanzaï* montrent un même couple qui traverse des épreuves pour gagner son désenchantement, le schéma actantiel de ce dernier conte n'apparaissant pas du tout dans ces séries illustratives.
- 6 Toutefois, dans quatre des cinq éditions illustrées du *Sopha*, une allusion est faite à l'enchâssement des récits, avec la scène de « narration en présence⁹ » qui place Amanzei face au sultan. Elle est emblématique de l'œuvre. Clavareau représente cette scène parmi ses sept compositions (fig. 6) et Cochin, qui ne réalise que deux vignettes pour l'édition du *Sopha* « À Pékin » de 1749, la retient également¹⁰. Amanzei y est assis en tailleur, face au sultan. Chez Clavareau, ils sont entourés de courtisans, tandis que chez Cochin, Amanzei est seul face au sultan et à la sultane, qui ont des traits de *putti*. Dans ces deux cas, la gravure prend une valeur itérative, symbolisant tous les moments du *Sopha* où est mentionnée cette situation-cadre. L'intérêt d'un tel type de scène est de montrer l'importance de l'activité du conteur dans le conte oriental. Ces scènes de « narration en présence » évoquent, en outre, la structure à tiroirs du conte, attirant l'attention du spectateur sur le fait que les différentes images ne relèvent pas toutes du même niveau de récit. L'ordre des vignettes est alors significatif car la structure d'enchâssement n'est pas matérialisée dans l'image. Chez Clavareau, on remarque ainsi que la scène de narration est placée en frontispice, donc avant les autres illustrations, ce qui peut permettre de comprendre, avec l'aide du texte, qu'il y a une scène-cadre puis des scènes enchâssées. Les différents niveaux de narration apparaissent donc, même si l'image les nivelle en les présentant dans des vignettes toutes placées sur le même plan. Cette représentation de la « narration en présence » dans les illustrations du *Sopha* rappelle néanmoins qu'il s'agit de la transposition d'un conte oriental, à la manière des *Mille et Une Nuits*, même si elle est parodique.

Le comique réduit au burlesque

- 7 La parodie caractérise, en effet, également les contes. *Tanzaï* et *Le Sopha* présentent des éléments typiques des contes de fées traditionnels ou du conte oriental, accentués, déformés et qui tendent souvent vers le grivois. Elle vise des genres littéraires, mais contribue également à la satire de la société. Plusieurs formes de comique se rencontrent donc dans les contes de Crébillon, qui s'inscrivent dans une tradition préexistante¹¹, à laquelle l'auteur apporte sa touche personnelle. Si l'on ne retrouve pas chez lui la crudité de style des romans comiques, il met en scène la sexualité de manière parfois décomplexée et humoristique. Nous pensons notamment aux métamorphoses sexuelles de *Tanzaï* et *Néadarné* (la transformation du sexe du héros en écumeiro), ou encore à son aventure avec l'affreuse Concombre, changée en chouette, avec laquelle il doit se livrer à treize actes sexuels successifs. Crébillon joue avec le lecteur ; il lui donne des scènes comiques là où ce dernier attend des scènes érotiques, mêlant sans cesse les deux registres. En images, ce burlesque se caractérise, de la même manière, par un mélange d'éléments sensuels et comiques. Ainsi plusieurs scènes érotiques sont-elles traitées sur le mode de la dérision. Clavareau représente notamment la métamorphose du sexe de *Tanzaï* en écumeiro, lorsque le roi et toute la cour le découvrent au lendemain de la nuit de noces. Sa gravure dramatise fortement la scène, par l'outrance des postures du roi et des courtisans ébahis, mais on peut quand même y déceler une tonalité burlesque, vu le contraste entre la stupeur des figures et le caractère grotesque qu'apporte un ustensile culinaire à la nuit de noces.
- 8 *Tanzaï* relève d'un comique plus grinçant, par la satire de la religion à laquelle l'auteur s'adonne, mettant en scène la querelle théologique entre jansénistes et jésuites, réactivée après la proclamation de la bulle *Unigenitus* par Clément XI en 1713. Dans le conte, Saugrenutio, personnage à clé, représente pour les contemporains plusieurs personnes impliquées à divers titres dans l'affaire de la bulle, et notamment le Cardinal de Rohan et le Cardinal de Noailles. Crébillon, à travers cette histoire, stigmatise l'hypocrisie des religieux et l'usage abusif qu'ils font de leurs pouvoirs, tel que celui d'interpréter l'oracle, afin d'assujettir les fidèles et d'asseoir leur pouvoir en les manipulant. Le narrateur de *Tanzaï* critique le caractère séducteur et machiavélique du Grand Prêtre, personnage politique plus soucieux de réaliser ses ambitions que de respecter les devoirs de sa fonction, notamment dans la scène où il lèche l'écumeiro¹². L'édition de *Tanzaï* et *Néadarné* parue « À Pékin » en 1740 (rééditée en 1743 et 1758) transpose justement cet épisode en frontispice (fig. 1). Cette scène, irrévérencieuse envers le clergé, affiche la volonté de l'illustration de conserver la provocation du texte. L'illustrateur anonyme de 1735, lui, ne montre pas Saugrenutio léchant l'écumeiro, mais il met en scène *Tanzaï* essayant de forcer la fée Concombre (sous les traits d'une vieille) à la lécher, devant le temple. L'intention satirique y est donc moindre. Cependant, elle est sensible dans la figure du Grand Singe, présente aussi dans le frontispice de 1740, qui est évidemment dévalorisante pour la religion¹³. En conservant cette figure au sein d'un cadre solennel (constitué par le temple, le grand prêtre en habit de célébration, les gardes et le rassemblement des fidèles), l'illustration transpose la parodie du rituel religieux. En outre, dans le frontispice de 1735, la figure du singe est démultipliée : cinq ou six animaux de cette espèce sont présents dans les arbres au premier plan. Cette démultiplication, qui peut traduire la récurrence du mot « singe » et de l'expression « Grand singe » dans le texte, renforce le burlesque. Le

caractère satirique du conte est ainsi mis en avant, dès le frontispice, lieu emblématique de l'œuvre.

- 9 Dans ses contes, Crébillon parodie également les genres littéraires : le conte de fées dans *Tanzaï*, le conte oriental dans *Le Sopha*. Il reprend leurs schémas, mais les subvertit. Dans *Tanzaï*, le schéma actantiel du conte est caricaturé par la multiplication des épreuves que doivent subir les deux jeunes héros, et par le retardement incessant du dénouement. L'auteur parasite la linéarité de l'intrigue par des récits secondaires qui font perdre le fil au lecteur (le récit de Moustache notamment). Il tourne en dérision les personnages, la quête, les épreuves et le dénouement « heureux » : les héros ne sont pas restés aussi purs qu'ils le devraient à la fin de leur quête, les épreuves sont scabreuses, souvent de nature sexuelle. Dans *Le Sopha*, il montre les aspects ridicules du conte oriental à la manière des *Mille et Une Nuits*, tout en exposant sa conception moderne du genre, à travers les voix de plusieurs personnages. En image, c'est encore une fois le burlesque qui traduit le caractère parodique du conte, ridiculisant les scènes typiques du genre traditionnel. L'illustration fait notamment peser un discrédit sur le merveilleux. On peut de nouveau citer la gravure qui met en scène la transformation du sexe de Tanzaï en écumoire dans l'édition de 1740 (fig. 2), mais également celle de la recherche de l'araignée (fig. 3), qui apparaît sur la cuisse de Nédarné, dans la représentation d'une scène à la fois érotique et merveilleuse appartenant elle aussi à la série illustrative de 1740. Parmi les illustrations du *Sopha*, la dérision exercée sur le genre du conte peut s'observer dans la gravure de Cochin, qui représente le sultan avec les traits caractéristiques des *putti* et dénonce ainsi sa mollesse (très éloignée du caractère terrible du sultan des *Mille et Une Nuits*). Toutefois, mis à part dans ces trois exemples, la parodie du genre ressort assez peu des illustrations.
- 10 L'image traduit donc parfois la parodie et la satire présentes dans l'œuvre de Crébillon, mais les rend uniquement par des effets burlesques, là où le texte use souvent de l'ironie. L'utilisation du comique en images est ainsi moins nuancée qu'à l'écrit. En outre, peu de gravures mettent ce registre en avant. Mis à part les deux représentations de l'écumoire devant le temple, dans les frontispices de *Tanzaï*, la plupart des scènes comportant des éléments comiques sont aussi des tableaux érotiques ou merveilleux ; ce sont ces composantes qui semblent ressortir de l'image, d'autant que l'écumoire, en même temps qu'un instrument de parodie de conte, est aussi un objet magique.

Le merveilleux transposé selon des codes picturaux

- 11 Le merveilleux fait partie intégrante du conte de fées traditionnel. Raymonde Robert, dans son ouvrage¹⁴, le définit comme un type d'écriture qui puise à toutes les sources, adapte des situations merveilleuses empruntées au folklore, aux textes classiques ou aux récits italiens, et contaminé de plus en plus, aux xvii^e et xviii^e siècles, par le merveilleux oriental¹⁵. De la métamorphose d'Amanzei aux enchantements de Tanzaï et Nédarné, victimes de fées et de génies divers, les contes de Crébillon comportent eux aussi une part de merveilleux. *Tanzaï*, parodie du conte de fées traditionnel, est le texte qui offre le plus de personnages et de situations typiques de la féerie ; mais la métempsychose, dans *Le Sopha*, relève également du merveilleux. Les illustrations le transposent, malgré les problèmes de représentation qu'il pose, comme le souligne Ph. Stewart dans un article où il évoque les manières de mettre en images « ce qui ne

fut jamais¹⁶ ». Ce merveilleux est présent dans les illustrations de *Tanzaï* et du *Sopha* sous des formes particulières à chacun de ces contes. Il n'est pas l'élément prépondérant des scènes transposées, mais il apparaît souvent de manière discrète, notamment sous trois formes : les objets magiques, les métamorphoses et l'atmosphère surnaturelle.

- 12 Dans les illustrations de *Tanzaï*, l'écumoire rappelle, à plusieurs reprises, le merveilleux du conte, même s'il faut parfois avoir lu le texte pour décoder le caractère magique de cet objet usuel et trivial. Il apparaît, de manière emblématique, sur le frontispice des éditions de 1735 et 1749, et est présent aussi dans celle de 1740. Même s'il n'est pas toujours montré dans ses fonctions magiques, son apparition au sein du frontispice est essentielle : c'est là qu'est annoncée la thématique de l'œuvre ; il y possède une valeur métonymique, annonçant l'intrigue liée à cette fameuse écumoire qui donne son titre au conte. Il évoque également le genre du conte de fées, qui recourt traditionnellement aux objets magiques ; d'autant que dans le frontispice de 1749, l'écumoire est tendue par une fée, flottant dans les airs (fig. 4). Peu d'objets merveilleux apparaissent dans les illustrations du *Sopha* ; on en trouve cependant un, possible indice merveilleux, dans le frontispice de l'édition « À Pékin » de 1749, dessiné par Clavareau (fig. 6). Dans cette scène présentant Amanzei en train de conter face au sultan, un petit élément blanc semble s'élever dans les airs, en bas de l'estampe, entre le narrateur et le sultan, comme si c'était Amanzei qui le faisait surgir. Peut-être est-ce l'âme d'Amanzei, qui retourne dans ses souvenirs, à Agra, pour lui permettre de faire son récit. Peut-être est-ce une lampe magique enfermant un génie. Il est difficile de trancher car le dessin n'est pas clair et le texte ne mentionne pas cet élément. Cependant, sa présence énigmatique inscrit le merveilleux dans le frontispice. L'extrapolation de l'illustrateur est donc intéressante en ce qu'elle affine *Le Sopha* à un genre littéraire.
- 13 Deux scènes de métamorphose sont transposées dans les illustrations de *Tanzaï* : le moment où le roi et la cour découvrent le sexe de Tanzaï changé en écumoire¹⁷ (fig. 2), et le passage où Jonquille cherche Concombre métamorphosée en araignée sous les jupons de Néadarné¹⁸ (fig. 3). Dans la seconde, des éclairs en arrière-plan renforcent l'atmosphère surnaturelle. Parmi les illustrations du *Sopha*, la métamorphose d'Amanzei est transposée seulement dans le frontispice de l'édition « À Pékin » de 1774, où deux personnages montrent un sofa s'envolant parmi des nuées (fig. 8). Cette scène n'est néanmoins pas clairement identifiée. Il s'agit peut-être du moment où Amanzei est délivré. Dans ce cas, les deux personnages figurant au premier plan seraient Phéléas et Zéinis assistant à la délivrance d'Amanzei (ce qui n'est pas le cas dans le conte), et le sofa symboliserait l'âme du conteur s'envolant vers une autre incarnation. Le surnaturel y est signifié, en outre, par le nuage et les rayons lumineux.
- 14 De tels motifs appartiennent aux codes de l'illustration du xviii^e siècle utilisés pour représenter le contexte merveilleux¹⁹. Dans les illustrations de *Tanzaï* et du *Sopha*, sont justement présents des éléments du décor qui créent cette atmosphère surnaturelle : nuages parmi lesquels peuvent flotter des fées volantes, nuées, éclairs et aura lumineuse. Dans *Tanzaï*, on observe les nuages et la fée en suspension dans l'air au sein du frontispice de 1749, et les éclairs dans le décor de la vignette de 1740 représentant Jonquille à la recherche de l'araignée. On retrouve la lueur merveilleuse dans le frontispice de l'édition de 1774 du *Sopha*, illustrant sans doute la métamorphose d'Amanzei en sofa.

- 15 Ce sont donc les mêmes codes picturaux qui traduisent le merveilleux²⁰. Celui-ci est présent dans l'illustration des contes, même s'il n'apparaît que dans l'une des vignettes de la série. Il peut en être le motif principal, comme dans la gravure qui montre l'envolée du sofa mais, dans la majorité des cas, le merveilleux coexiste avec une tonalité érotique, notamment dans les illustrations de *Tanzaï* qui mettent en scène des métamorphoses ; il tend alors à s'effacer au profit de celle-ci.

Un érotisme spécifique au conte ?

- 16 L'érotisme, dans les deux contes de Crébillon, possède effectivement des particularités liées au genre, et notamment au merveilleux. Dans *Tanzaï*, la fantaisie liée aux diverses métamorphoses des corps nuance cet érotisme, qui se teinte d'humour et de monstrueux. L'originalité du conte « crébillonien » tient en grande partie à ce mélange des tons, à la coexistence du merveilleux fantaisiste et de l'érotisme, dont rend compte l'illustration. Les liaisons narrées dans les contes ressemblent ainsi à celles des romans et des dialogues, mais s'en distinguent par l'intervention ponctuelle du merveilleux. Par exemple, l'écumoire qui remplace le sexe de *Tanzaï* détonne dans une scène d'amour plus que suggestive (fig. 2). Dans la gravure anonyme de 1740, le roi et la cour entrent en quelque sorte par effraction dans la chambre nuptiale où *Tanzaï* et *Néadarné* sont alités et en partie dénudés (on aperçoit la poitrine de *Néadarné*) ; la représentation a donc tout d'une scène libertine, exceptée la présence de l'écumoire érigée en lieu et place du pénis de *Tanzaï*. L'illustrateur conserve ainsi les dimensions érotique et merveilleuse du récit, de même que la dérision qui frappe le personnage, ridiculisé par un tel attribut. Dans certains cas, c'est même le merveilleux qui est la source de la scène galante ou érotique : c'est l'apparition de l'araignée qui, dans le conte, permet à Jonquille de profiter de *Néadarné*, par exemple. Dans la série illustrative de 1740, cette scène (fig. 3) est plus libertine que merveilleuse, en raison du fait que l'araignée s'aperçoit à peine sur la jambe nue de *Néadarné* ; en effet, la mise en scène traduit essentiellement l'abandon de la figure féminine à son séducteur. Les illustrateurs ont donc parfois réussi à conserver au sein d'une même scène et le merveilleux et l'érotisme, même si le second prédomine.
- 17 Dans *Le Sopha*, érotisme et merveilleux sont également liés : toutes les rencontres sensuelles racontées par *Amanzei* ont lieu en sa présence, puisqu'il est réincarné en sofa. Sa présence « magique » peut également être à l'origine d'une scène érotique. C'est le cas, par exemple, lorsque l'âme d'*Amanzei* présente dans le sofa de *Zéin*is éveille son désir, alors qu'elle se croit seule. Le voyeurisme est un stéréotype de l'illustration libertine²¹, et pas seulement parce qu'il est source d'érotisme : au xviii^e siècle, les graveurs utilisent fréquemment des figures de voyeurs, notamment des *putti*²². On les trouve survolant le lit des amants, assis à leurs côtés, sur une table de chevet, ou encore cachés derrière un sofa. Les Amours, dans la seconde vignette de Cochin réalisée en 1749, symbolisent précisément le voyeurisme : deux d'entre eux s'embrassent sur un sofa, un troisième les vise avec sa flèche et le quatrième est le voyeur qui les observe, caché sous le sofa (fig. 5). Ces figures surnaturelles dénotent le merveilleux du conte, tout en le caractérisant précisément comme conte libertin.
- 18 Cependant, beaucoup de tableaux comportent des éléments érotiques sans posséder d'éléments merveilleux caractéristiques du conte. L'observation simple de plusieurs gravures de notre corpus ne permet pas de savoir si elles transposent un conte, un

roman ou une œuvre d'un autre genre. Les quatre scènes représentant des couples du *Sopha*, transposées par Clavareau, s'apparentent ainsi aux gravures illustrant les romans libertins de la même époque. On y observe des couples dans l'intimité, assis sur des sofas. Certains sont simplement en posture galante : l'homme tient les mains de sa compagne ou semble lui caresser la joue. Dans trois de ces scènes, la figure féminine a la poitrine dénudée, partiellement ou totalement (fig. 7). Il en va de même dans plusieurs illustrations de *Tanzaï* de la série de 1740 : Néadarné, évanouie, a les jambes nues dans la scène de l'araignée (fig. 3) ; dans celle de la jarretière et celle où Jonquille l'assaille, on aperçoit, en outre, sa poitrine dénudée. Dans de tels tableaux, c'est donc l'érotisme qui est mis en avant. Le genre littéraire est oublié au profit d'une représentation libertine, conforme à l'iconographie du temps, puisqu'on trouve le même genre de scène dans l'illustration du conte, du dialogue romanesque ou du roman libertin²³. La seule différence entre l'illustration des scènes galantes des contes et celles d'autres genres réside dans les quelques éléments orientaux présents seulement dans le décor des premières.

La modernisation du contexte spatio-temporel

- 19 Les illustrations des contes sont cependant en grande partie « modernisées ». Les histoires sont respectées, mais mises en scène à l'aide d'un décor, des objets et des costumes contemporains à l'illustrateur et à l'auteur. Elles transposent ainsi l'Orient des temps anciens, caractéristique des contes, dans la France du XVIII^e siècle. Que ce soit Agra et la cour de Schah-Baham dans *Le Sopha* ou la Grande Chéchianée dans *Tanzaï*, ces lieux exotiques sont actualisés par l'image. Ainsi, mis à part les turbans dans l'édition de 1740 ou, dans celle de 1749, les tuniques qui évoquent des temps anciens mais pas forcément l'Orient, les trois séries illustrant *Tanzaï* au XVIII^e siècle s'écartent-elles du contexte spatio-temporel du conte. De même, pour *Le Sopha*, les éditions de 1749 et 1774 mêlent un mobilier français du XVIII^e siècle à des costumes de tendance orientale, alors que les personnages ont clairement des traits d'Européens. Dans les illustrations de ces deux œuvres, l'exotisme du conte est factice, tout comme elle l'est dans le texte de Crébillon, où quelques indices suffisent à évoquer l'Orient²⁴. En effet, les quelques vêtements qui correspondent à l'imaginaire européen de l'Orient (les turbans dans les cheveux des protagonistes masculins essentiellement) donnent une légère couleur orientale aux scènes représentées. On peut y ajouter la présence de tentures dans le décor, pour les illustrations du *Sopha* de l'édition de 1749, et celle d'une fontaine en forme de dragon, ainsi que d'un encensoir dans une gravure réalisée pour illustrer la scène où Jonquille « assaille » Néadarné dans l'édition de 1740 de *Tanzaï*. Ces rares éléments de décor, associés à l'Orient dans la France du XVIII^e siècle, servent à la couleur locale. Cependant, on constate que les illustrateurs n'ont pas cherché à créer l'illusion d'un cadre véritablement oriental.
- 20 Le mélange des époques, comme dans le conte, semble assumé. Il déroute, certes, le lecteur/spectateur, qui aurait bien du mal à définir le temps et le lieu de l'action à la seule vue des images (même si c'est le XVIII^e siècle français qui semble être représenté en priorité). Mais les illustrateurs semblent respecter l'esprit des textes de Crébillon, qui mêlent justement les époques et les lieux. Ce brouillage spatio-temporel s'explique de deux manières : d'une part, les illustrateurs s'inspirent des modes contemporaines en actualisant les costumes, les décors et les corps des personnages, en fonction du goût

de leur propre époque. C'est là une façon de s'approprier l'œuvre transposée et de toucher le public susceptible d'acheter les ouvrages illustrés. D'autre part, Crébillon fils, lui-même, à travers l'Orient ancien, traite de son temps ; il décrit rarement les lieux et les personnages de ses contes ; il les inscrit dans un contexte atemporel, flou, qui permet ce double sens. Les illustrateurs représentent donc, en toute légitimité, le siècle de l'auteur plutôt que celui de ses histoires, la France plutôt que l'Orient. En mêlant des références à différentes époques, ils transposent le cadre spatio-temporel de l'histoire (l'Orient ancien) tout en se référant, comme Crébillon, au xviii^e siècle français et en répondant aux exigences de la réception de leur propre époque.

Conclusion

- 21 Les différentes composantes littéraires du genre du conte peuvent toutes être transposées en illustration, y compris le merveilleux, puisqu'il existe des codes de représentation du surnaturel. Cependant, rares sont les illustrateurs à les avoir toutes conservées dans leurs compositions surtout, évidemment, s'ils n'ont produit qu'une gravure. Il faut, en effet, préciser la différence entre les éditions qui ne comportent qu'un frontispice et celles qui présentent une suite gravée de cinq à sept vignettes : les premières mettent surtout en avant le merveilleux et l'appartenance au genre du conte (avec l'écumoire, omniprésente dans les frontispices de *Tanzai*, l'envol du sofa dans l'édition de 1774 du *Sopha* et la scène de « narration en présence » dans celle de 1749). Quant aux éditions qui comportent plusieurs vignettes, elles reproduisent, en général, les caractéristiques essentielles des contes, réparties dans différentes vignettes.
- 22 Toutefois, malgré les efforts des dessinateurs et des graveurs pour transposer ces différentes composantes des contes de Crébillon, le genre apparaît globalement simplifié dans les illustrations de notre corpus. Le brouillage des époques (et la mise en avant du xviii^e siècle français) n'est pas une « infidélité » faite au texte-source, puisque l'auteur lui-même mêle l'Orient ancien à la France de son temps. La réduction du texte, à la transposition de quelques épisodes-clés, ne « trahit » pas non plus les œuvres de Crébillon, mais elle induit une simplification de leur diégèse. Ainsi l'enchâssement des récits est-il souvent gommé, surtout quand les scènes de « narration en présence » ne sont pas représentées. De même, la tonalité parodique ou satirique des contes n'apparaît-elle que dans peu de gravures. L'érotisme et le merveilleux sont les caractéristiques qui ressortent le plus. Lorsqu'ils coexistent (c'est le cas dans la scène de l'araignée et dans celle du lendemain de la nuit de noces pour les illustrations de *Tanzai*) ou lorsque la scène représentée ne montre qu'un événement merveilleux (dans les frontispices), l'image adhère de près au genre du conte, puisque le merveilleux est vraiment l'élément qui le distingue des autres genres littéraires.
- 23 Cependant, si l'on fait le bilan, en examinant toutes les gravures produites au xviii^e siècle, on constate que ce sont les scènes érotiques qui sont les plus nombreuses²⁵. Ainsi, les scènes galantes, telles que les rencontres entre deux amants, sont-elles souvent essentiellement érotiques, même si un élément merveilleux est présent dans le décor et, pour la majorité, il ne reste même que cette dimension. L'appartenance de l'œuvre au genre du conte est alors complètement occultée par l'image, qui s'apparente à l'illustration des autres genres narratifs, notamment du roman libertin, et ne traduit pas l'originalité des contes de Crébillon, dont la particularité est de mêler des éléments hétéroclites. Cette simplification des contes par l'illustration semble donc servir à les

inscrire dans la veine libertine. Ph. Stewart établit d'ailleurs ce constat au sujet d'autres illustrations de contes de fées²⁶. Le cas des illustrations de l'œuvre de Crébillon n'est donc pas unique ; en occultant ou en atténuant la dimension merveilleuse des contes, les illustrateurs s'éloignent de la représentation spécifique de ce genre et les rapprochent des œuvres libertines en général²⁷.

Fig. 1. – *Tanzai et Néadarné*, « À Pékin », 1740, frontispice anonyme : Le grand prêtre lèche l'écumoire.

Collection privée.

Fig. 2. – *Tanzaï et Néadarné*, « À Pékin », 1740, planche anonyme : La métamorphose de Tanzaï au lendemain des noces.

Collection privée.

Fig. 3. – *Tanzaï et Néadarné*, « À Pékin », 1740, planche anonyme : La recherche de l'araignée.

Collection privée.

Fig. 4. – *Tanzaï et Néadarné*, « À Pékin », 1749, frontispice anonyme : Barbacela donne l'écumoire à Tanzaï.

Livres rares et collections spécialisées de l'Université McGill, Montréal.

Fig. 5. – *Le Sopha*, « À Pékin », 1749, vignette page de titre de la II^e partie par Cochin : Amours s'embrassant.

Collection privée.

Fig. 6. – *Le Sopha*, « À Pékin », 1749, frontispice de Clavareau : Amanzei face au sultan.

Collection privée.

Fig. 7. – *Le Sopha*, « À Pékin », 1749, planche de Clavareau : Zéphris et Mazulhim.

Collection privée.

Fig. 8. – *Le Sopha*, « À Pékin », 1774, frontispice.

Collection privée.

NOTES

1. La première édition de Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise, « À Pékin », date de 1734 et n'est pas illustrée. Les éditions de L'Écumeire, histoire japonaise « À Londres » (1735) et « À Amsterdam et à Leipzig » (1743) comportent le même frontispice, signé L.-F. Du Bourg. L'édition de Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise, « À Pékin » (1740), rééditée en 1743 et 1758, comporte cinq gravures anonymes et celle « À Pékin », titrée Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise (1749) un frontispice anonyme. Quant au Sopha, conte moral, édité pour la première fois sous ce titre en 1742 (Paris, Prault), il connaît sa première édition illustrée en 1749 : l'édition « À Pékin » (1749) présente deux vignettes de Cochin gravées par Fessard et sept dessins de Clavareau gravés par Pelletier, qui sont repris (gravés par Laurent) dans trois autres éditions : « À Pékin », 1766 et 1770 ; Pelain, 1773. L'édition « À Pékin » (1774) possède un frontispice anonyme.
2. Une édition du *Sylphe*, prétendument publiée à Leipzig en 1781, est censée comporter un frontispice. Elle est répertoriée par H. J. Reynaud, dans ses *Notes supplémentaires sur les livres à gravures du XVIII^e siècle* (Genève, Bibliothèque des érudits ; Lyon, Presses académiques, 1955), mais reste introuvable aujourd'hui dans les bibliothèques publiques. Ce frontispice est reproduit dans le volume *Romanciers libertins du XVIII^e siècle* ; selon J.-P. Dubost, on y reconnaît « le style très caractéristique des gravures de Binet » (Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, t. I, p. 1081). Dubost s'appuie sur le *Dictionnaire des œuvres érotiques* (Paris, Robert Laffont, 2001, préface de P. Pia) qui en donne également une reproduction, affirmant qu'elle est issue de l'édition de Leipzig de 1781 et gravée par Binet. Cependant, nous avons pu constater que cet ouvrage comporte de nombreuses erreurs. Ce frontispice, qui présente des caractéristiques du style de Binet, a donc peut-être été réalisé pour illustrer *Le Sylphe*, mais nous ne pouvons en être sûrs. Vu que plusieurs détails ne correspondent pas au conte de Crébillon, on peut penser que c'est une estampe réalisée pour d'autres ouvrages mettant en scène des sylphes, qui étaient très à la mode à cette époque. C'est pourquoi nous ne la prendrons pas en compte dans cette étude.
3. *La Nuit et le Moment* a été illustré en 1755 et 1762 par deux illustrateurs différents et tous les deux anonymes. Deux autres éditions sont parues en 1764 et 1776, reprenant les gravures de 1762. Une dernière édition illustrée est parue en 1786, agrémentée d'un frontispice de Marillier, réalisé au préalable pour une autre œuvre.
4. À cette époque, tout ce qui vient de Turquie, de Chine, de Perse ou d'Inde, en un mot d'Orient, est à la mode. C'est ainsi que les *Lettres persanes* de Montesquieu, publiées en 1721, connaissent un succès considérable.
5. Pour ce qui est des six éditions illustrées du XIX^e siècle, l'explication est toujours valable puisque l'Orient est remis au goût du jour par les Romantiques. Au XX^e siècle, c'est peut-être le fait que les contes ont été beaucoup illustrés au XVIII^e siècle qui explique que onze nouvelles éditions illustrées paraissent : *Le Sylphe*, *Le Sopha* et *Tanzaï et Néadarné* suscitent certainement toujours le même intérêt chez les éditeurs pour le piquant de leurs situations, leur érotisme et leur originalité.
6. P. Stewart, « Images de ce qui ne fut jamais », dans R. Jomand-Baudry et J.-Fr. Perrin (dir.), *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, Paris, Kimé, 2002, p. 370-399.
7. G. Paray-Clarke, *La féerie érotique. Crébillon et ses lecteurs*, New York, Peter Lang, coll. « The Age of Revolution and Romanticism Interdisciplinary Studies », vol. 24, 1999, p. 23.
8. Le schéma actantiel des textes narratifs, et notamment du conte, est défini par Greimas dans *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
9. S. Rabau nomme « narration en présence » les scènes où les trois conditions suivantes sont remplies : les partenaires de l'énonciation sont déterminés, le cadre spatio-temporel leur est commun et l'énoncé dépend de leur présence dans ce cadre ; il n'a pas d'existence hors de la

rencontre de ces acteurs (*Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2000).

10. Au total, sur treize éditions illustrées originales réalisées du XVIII^e au XX^e siècle, six présentent une illustration de la narration d'Amanzei.

11. Depuis le début du XVII^e siècle circulent des œuvres, comme l'*Histoire comique de Francion* de Sorel (1623), qui évoquent explicitement le bas corporel, parfois sous le prétexte philosophique de réhabiliter le corps et les instincts naturels, comme c'est le cas chez Sorel.

12. Le narrateur du conte rapporte cette « auguste cérémonie » en ces termes : « Saugrenutio, revêtu des ornements de sa nouvelle dignité, lécha l'Écumoire avec une grâce surnaturelle, en présence de la Noblesse et des Sacrificateurs. » (*Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise*, dans C. Crébillon, *Œuvres complètes*, t. I, éd. J. Sgard [dir.], Classiques Garnier, 1999, p. 436.)

13. J.-F. Perrin précise à ce sujet que « le Singe consacré, pour figurer le saint protecteur du pays [...] est une image particulièrement irrespectueuse » et que « la substitution de "Singe" à "Dieu" dans toutes sortes d'expressions courantes (Grand Singe, juste Singe, etc.) n'en crée pas moins un effet de sacrilège. » (« Notes » sur *Tanzaï et Néadarné*, dans C. Crébillon, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 690-691.)

14. R. Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002 [1982].

15. *Ibid.*, p. 29-30.

16. P. Stewart, art. cité.

17. *Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise*, ouvr. cité, t. I, p. 307-308.

18. *Ibid.*, p. 403.

19. P. Stewart a d'ailleurs observé leurs récurrences dans l'illustration des contes (art. cité, p. 372).

20. P. Stewart le souligne : « Lorsque l'artiste cherche [...] à donner à l'irréel une marque explicite, celle à laquelle il a le plus souvent recours est un nuage, un brouillard, ou une fumée [...]. » (*Ibid.*)

21. C. Martin le constate lorsqu'il traite de l'« effraction » : « L'illustration du roman au XVIII^e siècle fait un usage constant du thème de la curiosité : baigneuses observées, dormeuses contemplées, amants épiés..., les gravures multiplient les scènes de surprise et de voyeurisme en s'efforçant de varier ces situations topiques grâce, notamment, aux particularités du décor ou aux circonstances de la narration. » (*Dangereux suppléments. L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain-Paris, Peeters, coll. « La République des Lettres », vol. 24, 2005, p. 105.)

22. C. Martin remarque que « [...] tout au long du XVIII^e siècle, les estampes auront constamment recours à ce procédé de multiplication des regards, par le biais de statues ou de tableaux figurés dans le décor [...]. » (*Ibid.*, p. 109.)

23. Dans les illustrations de *La Nuit et le Moment*, par exemple, on voit Clitandre et Cidalise dans sa chambre, lui assis à côté du lit ou dans le lit avec elle ; la figure féminine a également la poitrine dénudée dans certaines gravures (dans les éditions « À Londres », 1755 et « À Amsterdam et à Londres », 1762). Mais de telles scènes se trouvent également dans les illustrations des *Liaisons dangereuses* au XVIII^e siècle : ce sont des représentations stéréotypées de l'aventure galante.

24. Très souvent les illustrations des XIX^e et XX^e siècles transposent également l'Orient en France, les temps antiques au XVIII^e siècle, ou parfois au XIX^e ou au XX^e siècle.

25. Sur dix-sept gravures composées au XVIII^e siècle, dix comportent des motifs érotiques ou sont des scènes érotiques ; parmi elles, trois comportent en même temps des éléments merveilleux.

26. Faisant allusion aux illustrations d'Eisen pour l'édition de 1751 d'*Angola*, Ph. Stewart note l'effacement du merveilleux au profit de l'érotisme : « *Angola* a beau être un conte de fées, les planches qui l'accompagnent ne sont autre chose que des illustrations érotiques typiques, sans

aucune spécificité féerique, sans même distinguer visuellement entre fées et hommes ou femmes ordinaires. » (art. cité, p. 370.)

27. C'est d'autant plus vrai pour les illustrations du xx^e siècle, qui ne reprennent pas du tout la veine satirique et peu la veine burlesque de ces textes, préférant se centrer sur les moments érotiques des contes. Cette évolution du xviii^e au xx^e siècle peut s'expliquer par le fait que les thèmes de la satire « crébillonienne » ne sont plus d'actualité dans les siècles suivants. L'illustration des contes évolue ainsi vers toujours plus d'érotisme.

RÉSUMÉS

Parmi les contes de Crébillon fils, *L'Écumoire ou Tanzaï et Néadarné* et *Le Sopha*, conte moral ont été transposés plusieurs fois en images au xviii^e siècle. Les éditions illustrées du temps comportent, pour certaines, un seul frontispice, pour d'autres, une série de cinq à sept gravures. La plupart des illustrateurs qui les ont composées semblent respecter l'œuvre de Crébillon et transposer les caractéristiques génériques de ses contes. Cependant, on peut se demander si certaines ne sont pas privilégiées par rapport à d'autres. En effet, bien souvent les illustrations des contes ressemblent fortement à celles des romans libertins de la même époque, notamment parce que c'est leur composante érotique qui ressort le plus.

Among Crébillon the Younger's tales, *L'Écumoire ou Tanzaï et Néadarné* and *Le Sopha*, conte moral were adapted into images several times in the 18th century. The illustrated editions of the period contain sometimes a single frontispiece, sometimes a series of five to seven engravings. While most of the illustrators appear to respect Crébillon's work and to transpose the generic characteristics of his tales, some were arguably more favored than others. Indeed, very often, the illustrations strongly resemble those of the libertine novels of the period, prominently displaying their erotic component.

AUTEUR

CAROLINE VERNISSE

Groupe de recherche MARGE, Université Jean Moulin, Lyon 3