Féeries

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

11 | 2014

L'illustration des contes

Forcer le regard : violence et véhémence des illustrations de contes aux XVII^e et XVIII^e siècles

Forcing the Gaze: Violence and Vehemence in the Illustration of Fairy Tales during the 17th and 18th Centuries

Aurélia Gaillard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/951>

DOI : 10.4000/feeries.951

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 19 décembre 2014

Pagination : 245-257

ISBN : 978-2-84310-281-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Aurélia Gaillard, « Forcer le regard : violence et véhémence des illustrations de contes aux xvii^e et xviii^e siècles », *Féeries* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 19 décembre 2015, consulté le 30 octobre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/feeries/951> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.951>

FORCER LE REGARD : VIOLENCE ET VÉHÉMENTE DES ILLUSTRATIONS DE CONTES AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

DANS LE DIALOGUE QUI S'INSTAURE à la fin du XVII^e siècle entre les fables des Anciens, ces contes cruels (s'agissant d'Homère) auxquels on ne peut prendre plaisir passé douze ans¹ ou ces fables puériles et pleines de saletés (s'agissant des milésiennes)², et « les contes de vieille comme celui de Psyché » qui fournissent par exemple la matière des opéras et égayent en endormant la raison³, la valorisation de la féerie semble s'être faite aussi sur le point de la cruauté : tandis qu'un La Motte, dans la seconde Querelle⁴, clame que « le plus grand trait de ressemblance » entre les héros de l'*Iliade*, c'est « la cruauté militaire », « ce n'est pas assez pour eux que de vaincre, ils veulent arracher la vie ; ils insultent encore aux morts ; et ils voudraient, selon les idées de leur temps, éterniser leur malheur, en leur refusant la sépulture »⁵, un Perrault ou une Lhéritier, sans omettre les « méchants »⁶, mettent l'accent sur la douceur polie et policée de la langue, les « honnêtetés » et les bienséances⁷. Or, à parcourir les éditions illustrées (« à figures ») des contes des XVII^e et surtout XVIII^e siècles, je

1. Ch. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde la Poésie*, t. 3, quatrième dialogue, Paris, J.-B. Coignard, 1692, p. 85.

2. *Ibid.*, t. 1. *En ce qui regarde les arts et les sciences*, 1688, cité dans *L'âge d'or du conte de fées. Entretiens sur les contes de fées et autres textes critiques*, J. Boch (éd.), Paris, H. Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées » n° 5, 2007, p. 355.

3. *Ibid.*, t. 3, p. 283-284.

4. Seconde Querelle, dite d'Homère ou de la Fable, qui oppose notamment les partisans d'Homère (M^{me} Dacier) à ses détracteurs (La Motte) ; je renvoie à ma thèse, *Fables, mythes, contes : l'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, H. Champion, 1996.

5. Houdar de La Motte, *Discours sur Homère* [Paris, Prault, 1714], Bordeaux, Société bordelaise de Diffusion des Travaux de Lettres et Sciences humaines, extrait en fac-similé, p. 33.

6. Préface de 1695 des contes en vers de Perrault : « [...] après avoir souffert impatiemment la prospérité du méchant ou de la méchante, ils [les enfants] sont ravis de les voir enfin punis comme ils le méritent » (Ch. Perrault, *Contes*, Paris, Garnier, 1967, p. 6).

7. Perrault : « [...] le désir de plaire ne m'a jamais assez tenté pour violer une loi que je me suis imposée de ne rien écrire qui pût blesser ou la pudeur ou la bienséance [...] » (*ibid.*, p. 7) et Lhéritier : « Une dame très instruite [...] m'a fait ce conte quand j'étais enfant, pour m'imprimer

suis saisie, à côté de gravures qui privilégient le cadre de la scène (de genre) domestique ou champêtre, directement issues de la peinture, avec alcôves, glaces, draperies ou bosquets, fontaines et moutons, de voir sur un très grand nombre d'illustrations des scènes de violence extrême, décollations, cadavres, sabres, bâtons ou épées brandis, rapt, ou encore des scènes à l'éloquence véhémence⁸. Bref, dans un certain nombre de cas⁹, estampes et texte, voire paratexte (préfaces, épîtres dédicatoires), entrent, semble-t-il, en tension et ne « fabriquent » pas le même objet. Pour le dire autrement, l'effet de la lecture n'est pas celui du spectacle des images, l'une tirant du côté de la mondanité polie ou de l'extravagance qui désennuie (pour la génération des Lubert ou Lintot¹⁰), l'autre de l'effroi. La question peut donc se formuler ainsi : que fait l'image violente au conte ? C'est-à-dire, comment, dans l'édition illustrée, l'image violente fait résonner une autre histoire, peut-être déjà en sourdine dans le texte mais qui se déploie néanmoins de façon plus évidente par l'image.

Armes blanches

« La Barbe bleue » de Perrault¹¹ constitue sans doute une scène originelle pour toute la série incroyablement fournie des illustrations avec armes blanches où il est question de percer des corps ou de trancher des têtes. Dans la vignette célèbre d'Antoine Clouzier pour l'édition originale de 1697 chez Barbin (fig. 1), scindée en deux par la muraille du château fort, comme dans l'édition hollandaise de 1742 (La Haye) ou encore dans celle

dans l'esprit que les honnêtetés n'ont jamais fait tort à personne [...] » (*Les Enchantements de l'éloquence*, dans Ch. Perrault, *Contes*, ouvr. cité, p. 239).

8. Voir *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694.

9. Je n'ai pas fait de statistiques, mais si on considère le corpus le plus facilement cernable du XVIII^e siècle, celui de la *Suite des Figures pour les Contes des fées* de Marillier, 1787, sur 109 images, environ 20 % sont des images que l'on peut qualifier de violentes ou de véhémentes.

10. Respectivement dans les préfaces de *Tecserion* (1743) et des *Trois Nouveaux Contes de fées* (1735), voir Mademoiselle de Lubert, *Contes*, A. Zygel-Basso (éd.), Paris, H. Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées » n° 14, 2005, p. 525-527.

11. Je renvoie au chapitre 1 que Catherine Velay-Vallantin consacre aux différentes versions du conte-type 312 (*L'Histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992), où elle montre notamment le travail de lettré effectué par Perrault à partir des deux versions du manuscrit de 1695 et de l'édition de 1697 et l'écart dans la cruauté avec les versions orales au caractère sanglant beaucoup plus marqué, ainsi qu'à son article dans ce numéro de *Féeries*, et n'examine que les quelques éléments nécessaires à la compréhension de la série des armes blanches.

du *Cabinet des fées*, la seule illustration choisie reprend le fragment narratif de la confrontation finale entre quatre personnages, la Barbe bleue, la jeune femme éplorée et les deux frères : les trois images diffèrent d'ailleurs légèrement dans le moment exact représenté, soit juste avant la confrontation, tandis que la Barbe bleue tient son « grand coutelas » levé, prêt à l'abattre sur la tête de son épouse et que les cavaliers frappent à la porte (Barbin), soit que les deux frères ont déjà transpercé le corps de la Barbe bleue qui gît à terre, tête présentée au premier plan de l'illustration, face au lecteur (édition hollandaise), soit enfin que le dessinateur (Marillier, *Cabinet des fées*) a choisi le moment exact du combat et, dans un décor épuré (un damier au sol, un mur vide avec une colonne), donne à voir l'opposition toute symbolique des deux sortes d'armes blanches, « grand coutelas », plus proche ici du sabre ou du cimeterre (grand coutelas courbé dans la terminologie d'époque), et fines épées. Ce qui est remarquable surtout dans le cas très particulier de ce conte, c'est que le fragment narratif choisi pour les illustrations n'était justement pas le plus cruel : la scène marquante entre toutes à cet égard est bien sûr celle du cabinet interdit où le sang caillé du plancher renvoie le reflet des cadavres suspendus des anciennes épouses. Or, cette image mentale déjà élaborée par le texte (avec le dispositif spectaculaire de la découverte morbide et le mot « se miraient¹² ») est constamment oblitérée par les éditions illustrées successives et l'on sait que c'est bien l'iconographie du combat final qui va l'emporter dans l'imagerie populaire du XIX^e siècle notamment¹³. Dans ce cas-là, donc, l'extrême férocité du conte sans doute le plus explicitement morbide du recueil de Perrault trouve une résolution en quelque sorte moyenne, équilibrée, légèrement atténuée dans le choix et la mise en scène effectués par les illustrations.

Surtout, l'iconologie des épées ou des sabres brandis inaugure une série pérenne : dans le *Cabinet des fées*, on en trouve notamment dans *Les aventures d'Abdallah*¹⁴ de l'abbé Bignon, les *Contes et fables indiennes*¹⁵ de Bidpai

12. « [...] elle commença à voir que le plancher était tout couvert de sang caillé, et que dans ce sang se miraient les corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs [...] » (Ch. Perrault, *Contes*, « La Barbe bleue », ouvr. cité, p. 125).

13. Voir la gravure sur bois de Claude Giraudon, chez Hurez, Cambrai, reproduite dans Ch. Perrault, *Contes*, ouvr. cité, p. 116.

14. La vignette comporte l'inscription « Fils d'Hanif, je veux te faire entreprendre un long voyage ; baisse la tête » et montre un sultan enturbanné qui lève son cimeterre sur le héros agenouillé, tête baissée dans ses mains. Voir *Suite des Figures pour les Contes des fées* de Marillier, ouvr. cité.

15. Une jeune femme, un sein dénudé, est tenue par deux Indiens qui brandissent en l'air un sabre tandis qu'un quatrième personnage s'interpose. Le geste de la prisonnière, également levé au ciel, redouble celui des Indiens. Voir *Suite des Figures pour les Contes des fées* de Marillier, ouvr. cité.

et Lokman (« traduites » par Antoine Galland) ou *Les Veillées de Thessalie* de Mademoiselle de Lussan, ou hors du corpus du *Cabinet* dans, par exemple, la belle édition illustrée des *Contes des Génies ou les charmantes leçons d'Horam, fils d'Asmar* par Charles Morell [James Ridley]¹⁶ (fig. 2 et 3). Considérons la vignette exemplaire de Marillier pour la septième « Veillée de Thessalie¹⁷ » (fig. 4). Se font face, cimenterres levés, le héros Théminisès, grand général égyptien qui revient de captivité, et Orphis dont il vient d'apprendre la trahison qui lui a coûté l'amour de la princesse Isiathis ; un bandeau, sous l'image, reproduit (apparemment) le texte « Traître, défends ta vie ». Mais si l'on se reporte au texte lui-même, on constate qu'il a été tronqué notamment de ses éléments iconiques et porte ainsi une parole plus véhémence, le texte complet étant : « Traître, *lui dis-je, en tirant mon cimenterre*, défends ta vie¹⁸. » Le cadrage (arbre à gauche, colonne à droite) serre la scène sur les deux personnages, l'espace est là encore centré sur le combat, un élément de décor souligne le cadre égyptien (une sphynge), une silhouette de statue au fond d'un bois en arrière-plan apparaît comme un rappel narratif discret (le temple d'Isis). Mais c'est la confrontation qui structure l'image grâce à des agencements subtils de figures géométriques triangulaires et circulaires (dispositions des jambes, triangles d'étoffes, courbures des sabres, des turbans, de certains plis). Parmi toutes les intrigues de cour et scènes touchantes, c'est le choix de la « fureur¹⁹ » qui a donc été fait : et précisément celui de la violence (véhémence du geste large), de l'action en cours, plutôt que de la cruauté, du sang et de l'action achevée. En effet, le passage qui suit l'affrontement était plus spectaculairement cruel (« [...] il tombe et il expire, sans proférer une parole. Le sang que je venais de répandre n'assouvit pas ma fureur [...] »²⁰) mais l'iconologie retenue, comme dans le cas de Perrault, est celle du trait levé qui n'est pas seulement là comme signe référentiel mais bien comme signe iconique : qui ne fait pas que trancher à l'avance cous et poitrines mais coupe, zèbre l'image, rompt sa verticalité (les colonnades, les arbres, le

16. *The Tales of the Genii: Or, the Delightful Lessons of Horam, the Son of Asmar*, Londres, J. Wilkie, 1765, frontispice et fig. ; trad. fr. 1766.

17. Mademoiselle de Lussan, *Les Veillées de Thessalie, Le Cabinet des fées*, Genève, Barde, Manger & C^{ie}, à Paris chez Cuchet, 1786, t. 27.

18. *Ibid.*, p. 206. Je souligne. Pour le texte, voir également Mademoiselle de Lussan, *Les Veillées de Thessalie*, dans N. et J.-C. Decourt (éd.), *Contes*, Paris, H. Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées » n° 13, 2007, p. 376.

19. « La fureur qui me transportait m'ôta la liberté de tout genre de réflexion, et me fit courir à la vengeance. Je cherche Orphis, je le trouve [...] » (*Ibid.*)

20. *Ibid.*, p. 207.

cadre de la vignette) et par là force le regard. La violence de l'illustration est alors double : violence de la représentation et force d'attraction. C'est ainsi que Roger de Piles définit la « véritable peinture » : comme « celle qui nous appelle (pour ainsi dire) en nous surprenant : et ce n'est que par la force de l'effet qu'elle produit que nous ne pouvons nous empêcher d'en approcher, comme si elle avait quelque chose à nous dire²¹ ». La « surprise » qui saisit le spectateur d'un tableau n'a alors rien d'un doux et uni plaisir. Le spectateur est « attiré » et comme aimanté « par la force de l'ouvrage »²² ; qui engage avec lui un véritable dialogue.

L'iconologie des armes levées, même si elle touche sans doute plus nettement les contes orientaux, ne lui est pourtant pas réservée : on l'a vu chez Perrault, mais ce n'est pas le seul. L'épée voire le bâton remplacent alors le cimenterre. Dans « Merveilleux et Charmante²³ », la gravure (fig. 5) accumule des éléments composites de corpus oriental (le cadavre du mandarin à terre à droite, le sabre levé) et européen (le carquois, l'arc, la vieille paysanne, la cabane, la forêt, les vêtements des protagonistes). Surtout, il suffit d'inscrire la série dans celle de la tradition des contes licencieux pour constater que bâton ou cimenterre ont bien la même fonction de structuration de l'image, il s'agit de souligner ou au contraire d'entrer en tension avec les gestes (bras, jambes, mouvements du corps et de la tête) des personnages pour composer un tableau géométrique qui retient le regard — de constituer des lignes de *force*. La vignette du « Cocu battu et content » (fig. 6) de l'édition décisive de 1762 dite « des Fermiers généraux » (les commanditaires) des contes de La Fontaine, avec les gravures de Charles Eisen en est un bon exemple²⁴ : elle montre elle aussi la seule scène violente de cet imbroglio conjugal, la scène vers laquelle converge toute l'histoire et qui est déjà résumée dans le titre ; le vieux barbon de mari déguisé en femme avec jupe et cornette et son jeune valet, amant de sa femme qui lève sur lui un bâton. Mais c'est le jeu de lignes produit par les deux bâtons, la canne du vieillard et celui de la bastonnade, qui dirige le regard, emprisonne les deux personnages dans un quadrilatère, reduplique cette sorte de trapèze en décor d'arrière-plan : la force est autant dans le sujet, la matière, que dans la *manière*.

21. R. de Piles, *Cours de peinture par principes* [1708], Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1989, p. 8. Dans le *Cours*, *L'Idée de la peinture* sert de préface.

22. *Ibid.*, p. 11.

23. « Merveilleux et Charmante », *Le Cabinet des fées*, ouvr. cité, t. 34.

24. J. de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers*, Amsterdam, 1762 (en fait, Paris, Barbou). Eisen a fourni les dessins et les graveurs sont Aliamet, Baquoy, Flipart, Lafosse, Lemire et Longuet.

Cadavres

À côté des armes brandies, un autre corpus témoigne de la violence représentée dans les illustrations des contes : celui des décollations (gravures de Marillier pour les *Contes Turcs* ou les *Contes chinois ou les Aventures du Mandarin Fum-Hoam* qui présentent respectivement une tête tenue à bout de bras et une autre présentée dans une corbeille²⁵), de cadavres à terre (toujours Marillier pour les *Contes Mogols*²⁶ de Gueulette), ou de belles mortes, noyées, enterrées, revenantes.

Arrêtons-nous un instant déjà sur la célèbre estampe de Marillier et E. de Ghendt illustrant l'épisode initial du *Prince des Aigues Marines* de Madame Levesque²⁷ (fig. 7) : elle présente un amoncellement de cadavres nus au premier plan, dont un corps d'homme nouveau (le roi des sauvages) saisi dans le moment de l'expiration, bouche grande ouverte, corps cambré ; également au tout premier plan, un corps de femme tordu, jambes relevées, des corps étalés au sol dont on ne voit que les jambes ou les pieds, tronqués par le cadrage de la vignette. À l'arrière-plan se distingue le seul homme habillé, le seul parfaitement droit également, celui qui à ce moment du récit n'est qu'un inconnu naufragé qui vient d'accoster une île sauvage funeste. La seule illustration du conte répond donc parfaitement à son ouverture apocalyptique : un naufrage avec « mâts brisés », « bancs fracassés », « cordages épars », « voiles déchirées », une nature violente avec des « rochers affreux », une mer rugissante, des vents furieux, et surtout un peuple de sauvages cannibales dont les mœurs sont détaillées sur plusieurs pages (la manière cruelle d'élire le roi en mettant à mort l'ancienne reine veuve, le festin de sang, etc.). Le récit merveilleux ne commence de fait qu'avec l'analepse qui suit et explicite le prodige de l'inconnu doté par la fée Noirjabarde du terrible don de tuer tous ceux qui le regardent. Certes, on peut alors considérer que l'image d'une certaine façon redouble le texte, mais bien entendu pas l'ensemble du texte : il amplifie l'horreur, condense le récit en un seul moment choisi, celui de la violence initiale et oblitère du coup tout le travail d'estompage et de complexification du reste du conte. L'image comme *ars memoriae* tire donc bien le récit du côté de l'effroi, d'autant que ce récit est précisément celui du pouvoir mor-

25. Voir *Suite des Figures pour les Contes des fées* de Marillier, ouvr. cité.

26. *Ibid.*

27. *Le Cabinet des fées*, ouvr. cité, t. 24 ; voir également Mesdames Levesque [*et al.*], *Contes*, R. Robert (éd.), Paris, H. Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées » n° 13, 2007, p. 24.

tifère de l'image : le lecteur-spectateur se trouve ainsi dans la position des cadavres de la vignette, saisi de terreur devant la vision qui s'offre à lui.

Enfin, tout un pan d'illustrations propose à la vue de belles mortes ou demi-mortes, qui font se jouter fantastique et érotisme. J'en donnerai deux exemples, tirés une nouvelle fois de la belle édition illustrée des *Contes des Génies ou les charmantes leçons d'Horam, fils d'Asmar* de James Ridley. La structure des *Contes* est celle de récits insérés, la première gravure (fig. 8) qui m'intéresse illustre le conte 7, l'« Histoire de Mahoud²⁸ », racontée par un crapaud métamorphosé. L'image représente une salle voûtée, sombre, éclairée par une lampe au plafond qui constitue avec le corps nu et allongé d'une jeune femme au premier plan, très blanc, le seul faisceau de lumière. Une porte ouverte dans le fond laisse deviner un spectateur inséré dans l'image et tout converge donc vers la scène au premier plan : une tombe ouverte dans le sol, une jeune femme qui en est tirée par un jeune homme qui lui approche des lèvres une fiole ; autour de la cavité d'où surgit le corps enseveli sont disposés des éléments de décor qui explicitent la situation narrative, une dalle avec de gros anneaux, des pelles plantées dans un monceau de terre. Si l'épisode choisi pour l'illustration est incontestablement le plus attendu par le lecteur qui suit depuis le début du récit la montée du mystère qui entoure l'amitié de Bennaskar et de Mahoud²⁹, le choix porte clairement ici sur l'apparition de la belle morte. Le développement de l'épisode, en effet, proposait notamment des traits de violence plus marqués : les coups de fouet que Bennaskar ordonne à Mahoud de donner à la morte ressuscitée, les cris de la femme, la fureur de Bennaskar. Le choix est donc celui de l'étrangeté de la demi-morte (avec les signes divergents du caveau et du geste en l'air, des yeux écarquillés) qui « aimante » le regard du lecteur-spectateur. Le choix est clairement celui du visible ; la scène met en abyme le regard avec son témoin (Bennaskar dans le récit) inséré et voyeur, la lampe, la mise en lumière du corps de la morte qui offre sa nudité la plus crue (pubis, renflement du ventre) au

28. Dans C. Morell [James Ridley], *Contes des génies, ou les charmantes leçons d'Horam, fils d'Asmar*, t. 2, Amsterdam, 1782, 2 tomes, p. 53-243.

29. Mahoud, fils prodigue, a dilapidé la fortune laissée par son père en fêtes et débauche et est pris comme compagnon par un certain Bennaskar (qui se révélera être un méchant magicien qui a enchanté la Princesse Cassimir) s'il promet de ne pas révéler le secret dont il va être témoin. Des semaines de bonne entente et de plaisirs passent, quand arrive la pleine lune et que Bennaskar demande à Mahoud de se déguiser en serviteur noir et de lui obéir. Il le conduit alors dans une petite chambre voûtée et lui fait tirer un anneau de fer attaché au milieu du plancher : « Je prends l'anneau, et j'ouvre une petite trappe. Je regarde et j'aperçois une femme d'une grande beauté à moitié enterrée. Frappé de cette apparition, je reculai de frayeur, et pensai tomber en arrière. » (*Ibid.*, p. 68).

premier plan de l'image. La violence est alors du côté du macabre et de sa force d'attraction.

La seconde illustration (fig. 9) qui m'intéresse est insérée dans le conte de « Kélaun et Guzzarate³⁰ » et prend place juste après la situation initiale rapportant, dans un cadre pastoral, la mésentente entre Kélaun, fils de Cansu, berger, et Guzzarate, fille de Raask, un voisin, alors que leurs parents souhaitent ardemment les marier ensemble. L'image représente alors la rupture narrative, l'embrayeur du récit : « Un jour qu'étant assis sur une pierre au bord du torrent, il [Cansu] gardait son troupeau, et faisait retentir les montagnes de ses murmures indiscrets, il aperçut quelque chose de blanc qui suivait le cours de l'eau. C'était un corps nu que le torrent emportait, et qui lui sembla mort³¹. » C'est néanmoins la phrase suivante qui constitue la « légende » (mais la vignette n'en comporte pas) de cette illustration : « Cependant, comme le cadavre était assez près du rivage, il crut pouvoir le tirer de l'eau [...]. » Ici, la force d'attraction de l'image réside dans sa manière subtile de transposer le texte et de proposer des « surprises » (des jeux de contrastes) qui retiennent la vue : premier écart, l'habillement de la jeune morte dans l'image tandis qu'elle est dite « nue » dans le récit. Le corps représenté est en effet à moitié couvert par une draperie aux plis soignés qui épousent dans ses contours les légers tourbillons de l'eau. Autre traduction iconique en léger décalage cette fois avec le texte : le torrent. L'eau n'apparaît guère tumultueuse, sauf à l'endroit où le berger entre dans l'eau, mais une haute cascade en arrière-plan permet d'en réintroduire l'idée. Sauf que l'effet n'est pas le même entre la lecture de la découverte du cadavre et le spectacle donné à voir par la gravure : celle-ci joue du contraste entre les signes paisibles et violents, le troupeau de brebis, la cascade, à l'arrière-plan, et au premier plan, entre inertie et véhémence, le corps alangui de la jeune morte, tête basculée en arrière, bras ballants, et le mouvement du berger, geste amorcé de la main droite pour saisir sa houlette, et surtout la composition oblique de l'image avec une ligne de force marquée qui passe justement par le coin en bas à gauche jusqu'à celui en haut à droite et est soulignée par la position du corps de la morte, les bras du berger, le tronc d'arbre qui ferme l'oblique. Là encore, donc, la force est stratégie du regard, force d'attraction, autant que violence de la représentation.

Les deux champs d'illustration explorés, celui des armes blanches et celui des cadavres, partagent ainsi une même constante : l'image ne fait

30. Ouvr. cité, t. I, p. 229-359.

31. *Ibid.*, p. 231.

pas que dupliquer le récit, ni même traduire, transposer en signes iconiques des signes linguistiques, elle fait violence au conte, au double sens où elle en intensifie la violence ou la véhémence, et où elle transforme le lecteur en spectateur, c'est-à-dire en quelqu'un sous contrainte, forcé par la puissance de l'image. Que fait l'image violente au conte, alors? Elle en déploie les pulsions cachées de terreur et d'effroi.

Fig. 1. — « La Barbe bleue », dans *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités*, Paris, Claude Barbin, 1697, p. 57. Gravure d'Antoine Clouzier.
Bibliothèque nationale de France.

Fig. 2. – « Histoire de Mahoud », dans *Contes des génies, ou les charmantes leçons d'Horam, fils d'Asmar*, Amsterdam, 1782, t. 2, p. 180.
Collection privée.

Fig. 3. – « Histoire de Mahoud », dans *Contes des génies, ou les charmantes leçons d'Horam, fils d'Asmar*, Amsterdam, 1782, t. 2, p. 231.
Collection privée.

Fig. 4. – « Septième veillée », *Les Veillées de Thessalie, Le Cabinet des fées*, Genève, Barde, Manget & C^{ie}, à Paris chez Cuchet, 1786, t. 27, p. 206-207.
Gravure de Clément-Pierre Marillier (dessin) et R. Delvaux (sculp.).
Collection privée.

Fig. 5. – « Merveilleux et Charmante », *Le Cabinet des fées*, Genève, Barde, Manget & Cie, à Paris chez Cuchet, 1786, t. 34 (p. 316-317).
Gravure de Clément-Pierre Marillier (dessin) et Palas (sculp.).
Collection privée.

Fig. 6. – « Le Cocu battu et content », dans *Contes et nouvelles en vers*, Amsterdam, 1767, t. 1, p. 20 (contrefaçon de l'édition de 1762).

Gravure de Charles Eisen.

Collection privée.

Fig. 7. – « Le Prince des Aigues Marines », *Le Cabinet des fées*, Genève, Barde, Manget & C^{ie}, à Paris chez Cuchet, 1786, t. 24. Gravure de Clément-Pierre Marillier (dessin) et E. de Ghendt (sculp.).

Collection privée.

Fig. 8. – « Histoire de Mahoud », dans *Contes des génies, ou les charmantes leçons d'Horam, fils d'Asmar*, Amsterdam, 1782, t. 2, p. 68.
Collection privée.

Fig. 9. – « Kélaun et Guzzarate », dans *Contes des génies, ou les charmantes leçons d'Horam, fils d'Asmar*, Amsterdam, 1782, t. 1, p. 231.
Collection privée.