



Varia 2

- Marie-Laure Delmas

Le Spectre et la camelote Clichés du roman noir en mouvement

1820 : le *genre noir fait fureur*. Outrageant le goût et la raison, cette « école innommée »¹ observe le monde par la lorgnette du pittoresque et du bizarre. Tout alors prend une teinte sombre. Le Théâtre Français fait salle comble, peut-être à la faveur de cette *manière noire*. On y joue la tragédie de *Marie Stuart*² : des larmes, des cris, des soupirs. Influence sublime, regardez ! Personne ne résiste au spectacle déchirant de l'innocence outragée. On se rêve héroïne : reine, orpheline et martyre, comme c'est romanesque ! Les tréteaux des boulevards ne sont pas en reste – (pour rire ou avoir peur) des spectres, des vampires – : violence des sensations, appétit d'émotions fortes. Au Palais-Royal,

¹ Ch. Nodier dans un article sur le roman noir, *Le Petit Pierre* de Spiess (*Annales de la littérature et des arts* du 20 janvier 1821, p. 83), qualifie cette école de « frénétique », ni classique, ni romantique : « on comprend très bien qu'après cette longue fatigue des peuples [...] la littérature ait senti le besoin de renouveler, par des secousses fortes et rapides, dans les générations blasées, les organes émoussés de la pitié et de la terreur. C'est là le secret d'un siècle funeste, mais n'explique pas l'audace trop facile du poète et du romancier qui promène l'athéisme, la rage et le désespoir à travers des tombeaux ; qui exhume les morts pour épouvanter les vivants, et qui tourmente l'imagination de scènes horribles, dont il faut demander le modèle aux rêves effrayants des malades » (p. 82).

² Tragédie de Schiller, adaptée librement par P. Lebrun. Voir R. Bray, *Chronologie du Romantisme (1804-1830)*, Paris, Nizet, 1971, chapitre 3.

c'est le vertige du *Cosmorama*, la stupeur des tableaux mécaniques du *Théâtre de Pierre...* que sais-je encore ? Le public de ces spectacles, largement féminin, est le même qui dévore les romans, dont les marchands de nouveautés regorgent. Tenez, par exemple, ces deux tomes brochés, ornés de deux belles figures. *Ombres Sanglantes, galerie funèbre de prodiges, événements merveilleux, apparitions nocturnes, songes épouvantables, délits mystérieux, phénomènes terribles, forfaits historiques, cadavres mobiles, têtes ensanglantées et animées, vengeances atroces et combinaisons de crimes, etc.* Le nom de l'auteur ne figure pas sur la page, mais un certain J. R. P. Cuisin l'a, paraît-il, écrit³.

Camelotier prolifique, auteur de colportage, polygraphe paillard ou édifiant, Cuisin est un « véritable modèle de versatilité »⁴. Ses ouvrages sont cependant toujours teintés d'une ambition morale, feinte ou véritable... Le titre programmatif quelque peu hypertrophié, presque hystérique ou plutôt frénétique, atteste d'une manière d'appel qui est celle du bonimenteur des spectacles de la foire. Par cette outrance – on entend déjà crier à la parodie – Cuisin interpelle le lecteur et, le captivant par des évocations imagées, en fait son complice. Le mot *prestige*, que l'auteur/narrateur brandit et revendique, retient également notre attention. Le terme, au XIXe siècle, désigne l'illusion ; c'est que le mot abuse les sens et l'imagination : « Lui-même est issu par une dissimulation d'un *praestigiae*, apparenté à *praestigiare oculos* », éblouir les yeux⁵. Il s'agit pour Cuisin de donner à voir, tout est là.

Si le graveur des frontispices des *Ombres Sanglantes* nous reste inconnu, on peut avancer le nom du miniaturiste et illustrateur Jean Baptiste Isidore

³ J. R. P. Cuisin, *Ombres Sanglantes, galerie funèbre de prodiges, événements merveilleux, apparitions nocturnes, songes épouvantables, délits mystérieux, phénomènes terribles, combinaisons de crimes, puisées dans des sources réelles*. Recueil propre à causer les fortes émotions de la terreur, deux tomes, Paris, Vve Lepetit, 1820. L'ouvrage est consultable en microfiches à la Bibliothèque nationale de France, sous la cote MFICHE Y2-57184-57185 ; également à la médiathèque Aragon au Mans sous la cote 1er st 8* 822 fonds anciens.

⁴ Article « Cuisin », J. R. P. Cuisin, *Dictionnaire des gens de lettres vivants* Paris, Chez les marchands de nouveautés, 1826, pp. 75-76.

⁵ On a pu comparer d'autres travaux de cet artiste avec ces images et une consultation appliquée d'autres illustrations des ouvrages de Cuisin. Voir également la courte notice proposée dans C. Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'école française de XIXe siècle*, Paris, 1831, pp. 144-145.

Choquet en ce qui concerne leur dessin⁶. Certes, ces images placées au seuil de chaque volume présentent des situations visiblement typiques du roman noir : la lecture cauchemardesque et la jeune femme menacée par un brigand. Si ces images se rattachent à ce genre – nous ne contestons pas cet *a priori* – nous chercherons à nuancer, à préciser les modalités de ce lien. Les gravures étudiées ici, ornées, nous le verrons, de symboles oculaires et spéculaires, même spectaculaires, nous donnent l'exemple brillant d'une superposition de niveaux hétérogènes. Par une analyse attentive des dispositifs de ces gravures, nous tenterons de montrer comment elles n'ont pas qu'un lien littéral avec le texte ; elles s'enracinent dans un imaginaire plus large. C'est à dessein que nous retarderons le moment de dévoiler à quelle partie du texte ces images se rattachent, afin de montrer la nature foisonnante (et exponentielle) du sens dans l'image, que le strict rapport au texte tend à canaliser, juguler voire fixer. Notre démarche se structure en paliers successifs. Nos observations nous mèneront à voir comment les éléments iconiques se connectent, se combinent et s'articulent. Isolément, entre eux, avec le texte. Dès lors, est-il pertinent de réduire ce texte à une parodie – la critique le tient pour tel un peu facilement – quand les frontispices l'accompagnant n'appartiennent pas à ce genre ?

Connexion

L'image dans les productions *noires* de Cuisin aura piqué l'intérêt des bibliophiles. C'est surtout l'éminent sadiste Maurice Heine qui fit connaître ce type de petites gravures. Si alors on leur prêtait fort peu d'intérêt, elles en avaient tout de même aux yeux des surréalistes. André Breton y voit les prémices d'une « conquête de l'irrationnel »⁷. C'est de sa collection personnelle que M. Heine tire

⁶ Article « Prestige », A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Robert, 2000. En outre, « charme des yeux » est la traduction en langue turque de Talmir (explique le narrateur), prénom de l'héroïne de la neuvième nouvelle du recueil, « La Bohémienne de Trébisonde. Mœurs musulmanes », pp. 138-176.

⁷ Par cette expression (reprenant le titre d'un ouvrage de Dali paru en 1935) nous faisons surtout allusion aux aspirations essentielles des surréalistes : percevoir l'union du réel et de l'imaginaire, se libérer des mécanismes de pensée dominés par la raison, laisser libre court aux manifestations du psychisme pur dans le processus de création.

les frontispices des *Ombres Sanglantes*, en 1934, pour illustrer sa contribution à la revue d'art *Minotaure*⁸. À sa suite Maurice Lévy, dans le prolongement des importantes recherches que l'on sait⁹, est parvenu à recueillir un nombre remarquable d'images du genre¹⁰. Pour lui, elles semblent coller sans esprit à un texte bien « indigent » ; elles ne seraient qu'une succession de postures insignifiantes – mais pleines d'un charme désuet. Le seul intérêt consiste à en établir le classement. Dressant une typologie (dans la lignée de Propp) de l'imagerie gothique, M. Lévy reste cependant trop général devant des images qu'il considère comme mineures, souvent « naïves et frustes »¹¹.

Voyez comme les images se dérobent à l'analyse ! Résistantes ! Nous émettons l'hypothèse que, d'une part, les images possèdent une certaine indépendance par rapport au texte et que, d'autre part, le lien qu'elles tissent avec lui est enrichi par cette liberté même. Ce sont elles, de prime abord, qui mettent en mouvement l'imaginaire du lecteur : les frontispices ici sous nos yeux se composent d'une image principale tenant dans un cartouche de forme octogonale (un rectangle à la française et un carré aux quatre coins coupés) bordé d'un liseré blanc. Un espace dans la zone inférieure est réservé à la lettre. Ce dispositif, le même pour l'image ornant le premier et le deuxième tome, crée donc un rapport d'ordre sériel entre celles-ci. Et d'emblée ce système s'instaure indépendamment du texte.

Observons en détail la composition que nous présente le premier frontispice. En premier lieu, l'œil de l'observateur s'attarde sur la zone la plus claire (au centre) pour suivre un chemin balisé par les lignes de force de la composition. Le regard commence sa lecture par là, sur le sujet apparent de l'illustration. On voit une femme installée dans un lit encadré de lourds rideaux,

⁸ M. Heine, « Promenade à travers le roman noir », *Minotaure*, n°5, 1934, pp. 1-5. Treize figures sont proposées, dont deux tirées de l'*Histoire de Juliette* de Sade.

⁹ M. Lévy, *Le Roman gothique anglais, 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995.

¹⁰ M. Lévy, *Images du roman noir*, Paris, Losfeld, 1973 ; mais aussi : « Images du roman noir », *Die Buchillustration im 18. Jahrhundert*, 1980, pp. 156-165 ; « Les illustrations du roman "noir" en France à la fin du XVIIIe siècle », dans *L'Illustration du livre et la littérature au XVIIIe siècle en France et en Pologne*, Varsovie, 1982, pp. 123-130.

¹¹ M. Lévy, « Images du roman noir », *Die Buchillustration im 18. Jahrhundert, Op. Cit.*, p. 156.

glissée sous ses draps. Sa chemise de nuit, un peu lâche, dévoile la blancheur de ses épaules et de son sein droit. Elle tient un livre ouvert d'une main. L'expression de son visage et la posture de son autre main obéissent aux codes classiques de la représentation de la terreur. Son regard se dirige vers le fond du lit : une créature animale est à son chevet. Dedans, dessus, partout : des reptiles ailés s'agrippent à la tenture, rampent sous le lit, s'approchent dangereusement ; ce n'est pas tout : une main armée d'un poignard sort de ces mêmes rideaux, au dessus de la tête de la jeune femme et va pour fondre sur elle. La lampe de chevet produit un tel contre-jour que les éléments du premier plan ont une forte ombre portée : sur une desserte ronde est posé un plat où un petit oiseau squelettique semble vouloir prendre son envol. Au fond de la pièce, sur la gauche de l'image, dans l'ombre, on distingue six personnages se tenant dans les airs, penchés sur la liseuse. L'une de ces silhouettes drapées, et non moins macabres, est la mort elle-même tenant sa faux : une autre brandit des serpents et un flambeau renversé, une autre encore, une tête tranchée. Sous cet ensemble allégorique, encore un peu plus enfoncé dans l'ombre, un personnage armé, revêtu d'une cape et d'un chapeau à larges bords s'avance, penché dans l'embrasure de la porte.

Ces motifs récurrents et identifiables de l'imagerie gothique dans ce frontispice, s'avèrent être l'aspect le moins intéressant s'ils ne sont pas questionnés du côté de leur mise en œuvre. Il convient de dépasser le stade de la description : plusieurs zones dans cette partie de l'image s'articulent sous nos yeux. Contrairement à l'usage, les gravures ne comportent aucune référence (numéro de page, titre de la nouvelle) renvoyant à un passage particulier de l'ouvrage¹². Aussi, la posture stéréotypée du personnage n'est pas la preuve de la médiocrité de ceux qui exécutent l'image – comme le reproche trop souvent M. Lévy. Elle est le point de départ d'une lecture qui s'opère par paliers. Le sens naît de la combinaison originale d'éléments conventionnels. Ainsi, en divisant d'un trait vertical le cartouche, on obtient deux espaces : l'un à gauche, regroupe les

¹² Comme, par exemple, pour les frontispices des *Crimes de l'amour* de Sade, recueil en quatre volumes de onze nouvelles, à Paris, chez Massé, 1800. Cependant, pour cet ouvrage de Sade

spectres du fond et les tablettes du devant, l'autre comprend le lit, l'intérieur et l'extérieur de la tenture. Le mouvement des plis des rideaux de part et d'autre de la couche décrit des lignes de force allant vers le haut. À l'inverse, les parties inférieures des meubles d'appoint forment des masses plombant cette zone de la composition vers le bas. Ces deux lignes vectorielles opposées structurent l'image en créant une tension. Cette impression n'est-elle pas renforcée par la forme allongée du cadre ? Dès lors, dans un mouvement d'oscillation, l'œil captivé du spectateur ne peut considérer l'image principale sans traverser du regard la zone qui se déploie hors du cadre limité par le liseré blanc.

Dispositifs

Les clichés de roman noir représentés se trouvent donc réactivés par les ornements alentour, car ceux-ci en orientent et en réactualisent la lecture. Cette partie secondaire de l'image, juxtaposition concentrée de fragments de décors et d'objets, se caractérise par l'absence de limite à son expansion sur le feuillet. Elle semble venir, par un effet de trompe l'œil, en arrière-plan du cadre de l'image principale. Les attributs des vanités s'y trouvent regroupés : tête de mort, sablier, urne funéraire, cyprès. Ces éléments, certes privilégiés par l'imagerie du roman gothique, ne sont cependant pas exclusifs de ce genre, puisque tirés de l'iconologie la plus conventionnelle. Une nuance profane et dramatique apparaît, symbolisant toutes les facettes de la carrière du crime (ses moyens, ses effets). L'ajout d'armes en tout genre (la coupe induit le poison) précise l'idée de mort violente ; la chaîne et le fantôme connotent la contrainte et le poids du remord. De plus, on peut voir dans la marotte et la lanterne magique deux marqueurs de distanciation (la satire, la projection) déterminants. Tout d'abord, la machine d'optique complète la famille imaginaire des boîtes ou réceptacles parmi lesquelles elle est placée (le sablier, le crâne, l'urne). Cube surmonté d'une cheminée d'évacuation et flanqué d'un cylindre à lentille grossissante, elle

chacun des quatre frontispices illustre systématiquement la première nouvelle du tome. Ici, ce n'est pas le cas.

symbolise l'outil du conteur¹³ : métaphore du recueil lui-même. La lanterne magique ne semble pas fonctionner. Pourtant, un rapport inconscient nous laisse supposer que tout ce qui se place dans le champ de son possible faisceau est comme le fruit d'une projection. Ainsi, que vise-t-elle ? Principalement, le crâne et le sablier, puis la silhouette drapée. Dans la composition, la lanterne (et le dispositif que sa présence induit) s'étend horizontalement, engageant la lecture de ces éléments de la droite vers la gauche, puis vers le haut longeant le cyprès : dans le sens des aiguilles d'une montre. Simultanément, cette ascension renforce l'impression, dans l'image du cartouche, de l'envol des personnages allégoriques.

À l'inverse, le manche de la marotte en équilibre sur le bord du cadre indique un sens descendant, relayé par la chaîne que son poids entraîne vers le bas. Par conséquent, formellement la marotte et la lanterne constituent les embrayeurs d'une mise en mouvement. À cela s'ajoute la signification qui s'attache à leur représentation. On retiendra avant tout de la marotte qu'elle est au sceptre ce que le fou est au roi : reflet satirique du pouvoir, si ce n'est inversion symbolique du pouvoir lui-même. Le fou ou son attribut signale une position de dérision, de critique, mais aussi de *franchise* voire de licence. Ce point de vue suggère généralement le parti pris par l'auteur : la marotte en est la marque. Mais encore, la représentation de cette marionnette annonce l'ambition d'un ton enjoué et divertissant dans un ouvrage. Ici, dans ce premier frontispice, la marotte est proprement au pinnacle de la composition. Elle surplombe donc l'ouvrage – graphique autant que littéraire – dans un équilibre vacillant. Elle se place graphiquement entre un espace pictural encadré et un autre, illimité. En outre, le manche de la marotte croise la créature horrible disposée à la tête du baldaquin, dans le cadre. Elle pointe l'aile du monstre et semble, à la fois, la retenir et la désigner. Le cliché du roman noir (image contenue dans le cadre) est donc révisé

¹³ Sur l'usage dans la littérature du XIXe siècle de la référence aux machines d'optique, voir l'article de D. Pesenti Campagnoni, « Les machines d'optique comme métaphore de l'esprit », dans *Les Arts de l'hallucination*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 111-139. Si cette étude ne rend pas compte des représentations iconographiques de la lanterne magique, elle témoigne cependant de la faveur de ce nouveau mode d'appréhension de la réalité que procurent les machines d'optique et de leur place grandissante dans l'imaginaire du temps. Voir également, M. Milner, *La Fantasmagorie, essai d'optique fantastique*, Paris, P.U.F., 1982.

par son environnement de lecture (ce qui déborde du cadre ou est à l'extérieur) : l'horreur prêterait-elle à rire ? Par l'entremise de cette figurine bouffonne – l'amusement et la distance satirique – le passage entre deux niveaux de lecture dans l'image est possible, et même nécessaire : elle lie entre elles une zone symbolique à une autre, *a priori* littérale, du frontispice.

N'oublions pas que métaphoriquement l'illustration parle du texte. De manière analogue, les deux niveaux de lecture observés dans le fonctionnement de l'image se trouvent dans l'articulation de la narration : le lecteur reconstitue une continuité du discours à partir de cette juxtaposition d'éléments hétérogènes. La présence du narrateur interpellant le lecteur dans les moments d'embrayage ou de décrochage discursif créé non seulement une distanciation critique, mais aussi un lien narratif nouvelle après nouvelle. Cette continuité est présentée par un narrateur se voulant spectateur et témoin des actions humaines comme une vue d'ensemble sur le recueil – un panoramique. Même effet spectaculaire pour les images : une cohérence se dégage de l'assemblage de chacune des parties, de l'articulation de l'ensemble, même si chaque élément est lisible séparément. Au reste, l'auteur insiste particulièrement sur l'effet kaléidoscopique de son ouvrage. Les *ombres* que chaque nouvelle du recueil ne cesse de convoquer forment ce que l'introduction présente pompeusement comme une « Galerie funèbre », dont le thème commun – le rapport du crime et de la vertu – offre une grande variété d'images.

Particules flottantes

Dès lors, les moyens d'une transposition graphique et plastique sont tout désignés. En effet, *ombrer*, « c'est pratiquer des ombres »¹⁴, c'est-à-dire poser du relief et forcer le contraste d'un objet, d'une ambiance en les noircissant à la graphite ou par quelque autre procédé. Par exemple, les deux frontispices des *Ombres Sanglantes* sont de très fines gravures en aquatinte. Cette technique

¹⁴ Article « ombrer », Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers, Paris, 1756, tome 11, p. 466.

permet un traitement subtil et fluide des passages du clair à l'obscur. Elle émerge dans le dernier tiers du XVIII^e siècle et rencontre un certain succès auprès des artistes qui cherchent à rendre visible l'inquiétante majesté de la nuit, de paysages lointains ou d'évènements historiques. La série des *Caprices* (1797-1799) ou encore *Les Désastres de la guerre* (1810-1820) de Goya en forment les exemples les plus frappants. L'influence de ces œuvres très importantes dans les arts graphiques européens témoigne en outre de la noirceur de tout un pan de l'imaginaire au tournant du siècle.

Le souvenir douloureux de moments réels se grave dans les mémoires ; imprime sa marque dans les imaginations ; passe dans la fiction, pour s'y reproduire. « Et ces nuées grises, ne figurent-elles pas des têtes de brigands enveloppées de noires draperies [...] ? » interpelle le narrateur du « Boucher anglais »¹⁵. La nuée et l'ombre, de moyens dramatiques, deviennent la matière des images. Car, l'aquatinte – outre le même matériel que l'eau forte – nécessite une *boîte à grains*, dans laquelle des particules de résine sont brassées énergiquement. Le nuage de poussière, ainsi formé, se dépose à la surface de la plaque de cuivre destinée à la gravure. L'opération est répétée autant de fois qu'il est nécessaire pour obtenir toutes les nuances de noir désirées. Les grains de résine sont fixés par cuisson sur la plaque. Il en résulte sur l'épreuve une matière simulant à la fois la fluidité du lavis et, plus ou moins, le grain ultrafin d'une mine de graphite en estompe. Les tonalités sont modulées par l'intensité des morsures successives d'acide qu'on lui fait subir.

Morsures délicieuses... Veloutée et nuancée, la composition des frontispices du recueil de Cuisin se structure selon des niveaux de luminosité très élaborés. Dans le premier frontispice, les masses grisées de l'aquatinte sont serties d'un foisonnement de petits détails : indice de sa dimension fantastique. Ces incisions faites dans l'ombre trahissent le débordement d'imagination du personnage en alerte. Si les deux images représentent une jeune femme au lit environnée de ténèbres, l'une est éveillée et l'autre nous est présentée endormie.

Considérons les vignettes octogonales du point de vue de la lumière en essayant d'en distinguer les trois principales nuances. Nous dirons les blancs/gris clairs, les gris moyens et les gris foncés/noirs. Les zones les plus foncées de chacune des deux images sont sans conteste le gris profond des murs du décor, mais aussi, le dessous des lits. Les ombres portées de certains éléments vont même jusqu'au noir intense. Cela tend à donner plus d'éclat aux zones claires : tout ce qui a une part fortement ombrée possède une face fortement éclairée.

Dans la première vignette, outre le personnage féminin, ce sont les draps, une partie des tentures et des montants du lit, ainsi que le sol qui ressortent *clairement*. Tandis que dans l'autre, le personnage endormi, sa couche chiffonnée, ses vêtements en désordre, mais encore le personnage penché sur le lit (ses bras, sa poitrine, sa tête) constituent les parties les plus claires de la composition. Notons comme cette silhouette menaçante (ce brigand) semble prise entre la lumière et l'ombre. Celle-ci court depuis son flanc armé, le long de sa jambe pour l'enraciner dans les ténèbres – celles-là même qui accueillent dans la première image des créatures monstrueuses. Son bras gauche, à l'inverse, comme s'étirant vers la lampe qu'il tient, entraîne la partie supérieure de son corps vers la lumière. Ce personnage semble ainsi se poster au seuil d'un intervalle entre l'ombre et la lumière. L'intervalle en question est celui qui regroupe les gris moyens : dans la première image, ce sont principalement les personnages flottants dans le bord supérieur gauche de la composition. Combinaison visuellement frappante : les fantômes se détachent d'autant mieux que les valeurs du sol et du fond sont contrastées.

Dans la seconde image en revanche, les gris moyens sont plus clairs. Placés également sur la gauche, ils révèlent – selon une logique plus réaliste – la présence d'un deuxième espace dans la profondeur de l'image. Dans le plan principal, la lumière zénithale dramatise l'ambiance par des ombres marquées. Cependant ici l'ombre n'a pas le même rôle. C'est que là où dans le premier frontispice elle accueillait les menaces chimériques de la jeune femme éveillée,

¹⁵ J. R. P. Cuisin, *Les Ombres Sanglantes*, *Op. Cit.*, « Onzièmes ombres. Le Boucher anglais.

dans celui-ci, les ténèbres enveloppantes protègent plutôt celle qui est visiblement endormie sous le regard, la lampe et l'arme du criminel.

Progression

C'est précisément ce motif qui conduit M. Heine à identifier une certaine dissonance entre les deux frontispices de Cuisin, sans la préciser particulièrement cependant (il n'en tire aucune conclusion). Précurseur en matière d'iconologie du roman noir, M. Heine, dans son propos, ne se limite qu'à l'établissement d'un classement des illustrations du genre¹⁶. En effet, il range le premier frontispice dans la catégorie du *fantastique noir* ; le deuxième dans celle, antagonique, du *réalisme noir*. Rappelons que M. Heine établit quatre catégories : le *gothique noir* se rattache aux œuvres des précurseurs anglais du XVIIIe siècle et au renouveau de l'esthétique médiévale. Le *fantastique noir* consiste principalement en une transposition dans un cadre contemporain du premier type : « À la Restauration, fantômes, monstres, apparitions se glissent familièrement dans le boudoir et jusque sous le lit-bateau des élégantes »¹⁷. À la même période le *burlaque noir* prend de la distance, par l'ironie, avec l'invraisemblance des représentations propres au *gothique noir*. Enfin, le *réalisme noir* – catégorie dans laquelle sont classées certaines illustrations de la *Juliette* de Sade – « tente de provoquer le frisson et la terreur, non plus par la mise en scène d'êtres surnaturels, mais par l'évocation de forces invisibles auxquelles obéissent des personnages égarés »¹⁸.

Cette discordance typologique des frontispices, bien que significative, n'est que superficielle. Parce que le fin travail du clair-obscur qui les caractérise confère aux images une cohésion esthétique manifeste. De même, l'agencement des niveaux iconiques récurrents instaure un dialogue fait de comparaisons et

Anecdote réelle », p. 233.

¹⁶ Outre l'article dans *Minotaure* déjà cité, on se reportera avec intérêt aux notes et brouillons d'un article intitulé « Terreurs et merveilles de Roman noir », dans le Fonds Maurice Heine, B.N.F. Manuscrits, Naf 24393, fol. 329-361.

¹⁷ M. Heine, « Promenade à travers le roman noir », art. cit., pp. 3-4.

¹⁸ *Ibid.*, p. 3.

d'ajustements du sens dans et entre les images. Ainsi, la première image emporte le regard sur un axe vertical ; la structure forte lui impose un certain parcours ; et la mise en mouvement de la scène s'opère par la lecture conjointe qu'on en fait avec les ornements symboliques. Or, la deuxième image, dans sa partie inférieure, ne comporte pas d'emblème mais nous présente une saynète. Pourtant, il y a une répétition du processus propre à ce dispositif. Et une impression d'horizontalité se dégage de l'ensemble, par les lignes (du décor notamment) rythmant l'image principale et par cet effet de trompe l'œil déjà mentionné : la scène contenue dans le cadre semble être déposée par-dessus l'autre scène. Cet effet de montage traduit la tension dramatique d'une histoire qui se déroule sous nos yeux. Elle est organisée en trois « stations ». Chacun des plans étant cerné soit par le décor végétal, l'encadrement de la porte ou le liseré du cartouche. L'ensemble, pourtant, s'imbrique dans un ordre de succession corrélatif à la perspective : la taille des personnages va grandissant. Alors, le regard du spectateur/lecteur suit le même mouvement circulatoire que celui imposé dans le premier frontispice. En bas, où se plaçaient la lanterne magique et son faisceau conduisant le sens de la lecture (de la droite vers la gauche), les bandits attaquent une voiture, en tuent les occupants. Puis à la gauche de l'image, là où cyprès et fantômes s'élevaient, les bandits se partagent leur butin. Le bras tendu de la femme rappelle le sens de la lecture autant que le sens de l'image. Bien qu'elle soit à l'arrière plan (si l'on considère l'image en deux dimensions), elle touche presque la main armée du brigand au premier plan. Ainsi là où dans la première image la jeune femme effrayée stoppait sa lecture, ici, l'homme menaçant se penche sur l'autre jeune femme. Les deux frontispices développent – par une narration visuelle, chacun par des moyens variés et complexes – deux événements distincts : leur structure parallèle les fait fonctionner de manière semblable. Ils semblent dès lors converger vers un même moment. Comme deux points de vue placés sur chaque versant d'un même domaine – celui de l'imaginaire assurément – d'un côté se trouve la lectrice et de l'autre la fiction qu'elle est en train de lire.

En doutez-vous encore ? Regardez bien : au faite de l'image deux couples d'objets symboliques étayent cette interprétation. D'une part, le sceptre et

l'épée – pendants sérieux à ce qu'est la marotte – figurent l'Histoire et les actions héroïques dont s'empare la Fiction pour peupler les romans. L'œil et le miroir, s'ils symbolisent la fatalité et la vanité, évoquent aussi l'observation du « théâtre du monde ». Par ces emblèmes, le lecteur est engagé à porter son regard sur des actions humaines annoncées (dès le titre) comme tirées de la réalité. La présence du miroir signale au lecteur qu'il est l'objet de cet examen de la nature humaine : le livre est comme un miroir. Paradoxalement, la *réflexion* provient d'une réfraction que produit la fiction. Ainsi, cette femme allongée dans son lit dévie son regard du livre et scrute l'obscurité autour d'elle. Le récit vient à la rencontre de son imagination : elle se projette dans l'héroïne de l'histoire. Bientôt, l'héroïne c'est elle, comme toute lectrice. Comme nous. Vertige de la mise en abîme !

Combinaisons

Profondeur des images, combinaison des signes, chatoiement des significations... Les cartouches octogonaux sont en somme des écrans, ce qu'on y projette est mouvant. Dans cette perspective, considérons-les alternativement, comme s'ils étaient pratiquement disposés *en regard*. Les images nous montrent deux motifs au premier plan : en détail différents, mais formellement proches. Ces motifs ressortent particulièrement, chacun constituant la partie la plus claire de l'image : personnages féminins, position des lits et des tablettes ou chevets. Or, on remarque que ces deux premiers plans – le cœur des images – sont disposés en reflet l'un par rapport à l'autre. Qu'en est-il de l'arrière plan ? D'après ce que l'on a pu observer concernant les niveaux de gris et la composition, on peut rapprocher le groupe des spectres de celui des brigands se distribuant le butin. La disposition est donc analogue, superposable et non plus en miroir. Plus que l'invisible, c'est l'intangible que veulent rendre les frontispices des *Ombres Sanglantes*. Les monstres, d'abord imaginaires prennent forme(s) pour se matérialiser. L'image ornant le tome I (spectres et petites créatures en taille douce) montre les deux premières étapes du processus, lequel s'achève dans l'image du deuxième tome par la présence du brigand. Vue ainsi, la discordance ressortant de la classification

de M. Heine, s'éclaire sous un jour différent. Le brigand représente l'ultime étape de la matérialisation du fantôme produit par la peur. Une peur paradoxale où croît le désir dans l'imminence du danger. Rappelons-nous, dans la première image (à gauche, sous les spectres), un personnage armé se penche, comme à la dérobée, dans l'encadrement d'une porte que l'on devine seulement. Le tout fondu dans un niveau de gris assez foncé pour que cet intrus ne se fasse pas percevoir tout de suite. Or ces deux éléments sont également identifiables dans la seconde image, mais bien plus visibles. Dans ce rapport, l'encadrement de la porte reste un élément fixe : il est au même endroit dans les deux images, seules les proportions varient. On voit alors le personnage évoluer d'une image à l'autre comme dans un mécanisme d'optique en deux temps (avant/après) : il a passé le pas de la porte, il est entré dans la pièce et s'avance dangereusement vers le lit.

Le personnage du brigand – songeons au succès de la pièce de Schiller créée en 1782 – connaît une grande fortune dramatique et romanesque. Au reste, c'est véritablement le leitmotiv du recueil de Cuisin et l'argument majeur du genre noir. L'histoire du brigand est celle d'une métamorphose ou d'un basculement (généralement du Bien vers le Mal) tout en étant un moteur et un vecteur essentiels d'aventures et d'actions à la fois héroïques et criminelles. *Exemplum* des romans de mœurs du siècle précédent, l'histoire de brigand l'est toujours au début du XIXe siècle, mais poussée, noircie à l'excès pour se régénérer selon les théories de certains contemporains sur le pouvoir cathartique de la peinture du crime¹⁹. Le sentiment qu'elle procure – de la crainte mêlée à une indicible excitation – est revendiqué par Cuisin : il entend le produire par « ces touches vigoureuses qui, s'adressant de suite aux ressorts de l'âme, y causent ces ébranlements soudains que les poètes ont souvent nommés *les doux frémissements de la terreur* »²⁰. Et n'accède-t-on pas alors par ce moyen à l'expérience esthétique du sublime ? À l'instar d'un Sade, citant les *Nuits* d'Young et proposant son *Idée sur les romans*, Cuisin présente, dans son introduction, sa position théorique sous la forme didactique d'un dialogue. Il fait parler un

¹⁹ Voir Anthony Glinoe, *La Littérature frénétique*, Paris, PUF, « Les Littéraires », 2009.

opposant imaginaire et insensible aux passions tragiques²¹ ; celui-ci lui reproche de plagier « toutes les rêveries nocturnes de la sépulcrale Radcliff, *du Moine, de la None sanglante et des Mystères d'Udolphe* ; vous allez sans cesse faire résonner à nos oreilles, comme sur les boulevards, des timbres et des beffrois effrayants [...] ». Cuisin est malicieux. À la fois, il met à distance le reproche et se réclame indirectement d'une littérature gothique. Il n'est donc pas étonnant de voir l'illustration à l'avenant. Certes, on peut identifier tel(s) ou tel(s) situation(s), décor(s), ou personnage(s) typique(s) et récurrent(s) au sein du corpus des images du roman noir. Stéréotypie ? C'est à voir. Car si l'on peut observer des similitudes de posture dans la dormeuse et le péril qui la menace avec celui de la troisième partie de *La Forêt ou l'Abbaye de Saint-Clair*, d'Ann Radcliffe²², on s'aperçoit qu'il y a par ailleurs comme un éclatement de la référence. En effet, l'image n'est pas simplement une recopie plus ou moins habile ou avouée. Des fragments d'images, significatifs et expressifs, tirés du frontispice de *La Forêt* sont également déchiffrables dans le premier frontispice de Cuisin : le sein nu, la main mimant l'effroi et celle tenant un poignard. Ces trois motifs, formant des éléments littéraires par rapport au texte d'A. Radcliffe, deviennent les éléments d'une rhétorique jouant sur une combinaison, un croisement : une action criminelle et l'émotion qu'elle procure au spectateur. L'un (la main mimant l'effroi) puis l'autre (la main armée d'un poignard) sont mis en rapport avec un même signe (le sein). Celui-ci a une fonction de relais entre un niveau de lecture et un autre : le sein représente à la fois la partie agressée rendue dans le récit et celle bouleversée par les effets de la lecture. N'est-ce pas alors une sorte de chiasme que nous observons-là ?

²⁰ J. R. P. Cuisin, *Op. Cit.*, p. 1.

²¹ *Ibid.*, pp. 10-14. Nous conservons l'orthographe et les italiques du texte.

²² A. Radcliffe, *La Forêt, ou l'Abbaye de Saint-Clair*, 2 vol., traduit de l'anglais sur la seconde édition, Paris, Maradan, an VII-1798. Ce frontispice est reproduit dans le recueil d'images de M. Lévy, *Images du roman noir, Op. Cit.*, p. 179.

Citations

Éclatement et croisement : ces éléments iconiques se développent selon un mouvement de dissémination. Comme les images, le texte puise dans une intertextualité plus large que le seul genre gothique. Effet de bigarrure assuré. C'est ainsi qu'un drame se trame ; une machination s'exécute jusqu'au crime, tend vers l'érotique, tourne au gothique pour se terminer parfois dans une apothéose de féerie ou une chute moraliste. Ainsi ce brigand, image même de la criminalité²³, dont nous avons observé l'importance, est présent dans l'illustration et dans le texte. Sur les onze nouvelles – fils maudit, aristocrate libertin ou gueux brutal – il se décline à l'envi, toujours pour être érigé en exemple d'atrocité. Et c'est avec complaisance que le narrateur détaille le monde contrasté et fascinant du scélérat.

Il fait des émules : individu maléfique, c'est un héros tout de même ! Ainsi, dans le cadre du premier frontispice, il y a cette silhouette évoluant à la faveur de l'obscurité. Dissimulée sous une cape et un grand chapeau, l'arme à la main : le saisit-on avant qu'il n'ait réalisé son forfait, ou s'apprêtant à le réitérer ? Il appartient au groupe placé à gauche de l'image. Le caractère sombre de ce groupe est également souligné par la présence un peu solennelle des allégories de la Mort, de la Vengeance, du Remord. Ces éléments s'inspirent clairement d'une composition très fameuse, contemporaine des aquatintes des *Ombres Sanglantes* : *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* par Pierre-Paul Prud'hon (l'une des œuvres les plus remarquées du Salon de 1808). Commandée à l'artiste par le préfet Frochot, cette toile trône dans la salle du tribunal criminel au Palais de Justice à Paris jusqu'à la chute de l'empire (1815). Exposée à nouveau au premier Salon de la Restauration, le public peut la contempler au musée du Luxembourg jusqu'en 1820. Assez longtemps pour que l'image devienne une référence emblématique du pouvoir républicain, d'une justice affranchie sinon de

²³ Voir à ce propos, H. J. Lüsebrink, *Les Représentations sociales de la criminalité en France au XVIIIe siècle*, Paris, E.H.E.S.S., 1983.

la religion au moins du dogme (tel était le but au moment de la commande, le tableau remplaçait un *Christ en croix*).

La fortune de cette œuvre est remarquable²⁴ : sans compter les copies à l'huile, elle a été largement reproduite en gravure : un homme recouvert d'une cape, un poignard à la main, laisse derrière lui sa victime gisant au sol. Il fait nuit. Les rayons de la lune éclairent deux silhouettes volant dans la nuée et fondant sur l'assassin, un flambeau et un glaive en main. Le mouvement des corps saisis dans un fort clair-obscur donne tout son lyrisme à la scène. Du criminel en contre-jour, on devine seulement les traits grimaçants, contrastant avec le corps livide de la victime dont le visage n'est déjà plus qu'un masque. Les deux allégories, beautés semblables et idéales, sont dans l'intervalle de la lumière. Cette toile, dans sa première version, était bien plus traditionnelle. Elle représentait la Justice en tant que notion institutionnelle. Finalement, « cette allégorie est morale » puisque le concept glisse « de la Loi (et son appareil répressif) à la conscience (et son éthique individuelle), [Prud'hon] fait du tableau une allégorie *romantique* »²⁵. La référence à la peinture de Prud'hon convoque une ambiance, une certaine éloquence dans la représentation physique d'idées²⁶. Elle tire à elle une partie du sens de l'œuvre, cette force d'incarnation, cette conscience du geste criminel. Cependant, la citation est détournée ; les éléments sont déplacés de leur rapport symbolique original. Les allégories du tableau deviennent dans l'illustration des représentations fantomatiques. La citation picturale installe une confusion entre ces figures fameuses et les *ombres* des victimes du recueil. Contrairement à leur modèle idéal et plutôt que de poursuivre leur(s) assassin(s), les spectres vengeurs

²⁴ Voir S. Lavissière, *Les Dossiers du département des peintures : Prud'hon*, La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime, n°32, Paris, R.M.N., 1986. Le tableau se trouve au Louvre.

²⁵ R. Michel, *Le Beau idéal, ou l'art du concept*, Paris, R.M.N., 1989, p. 103. « D'où le décor : une ambiance propre aux états d'âme un peu obscurs, clarté lunaire, paysage désertique, C'est à tort qu'un Quatremère de Quincy, qui ne jure que par les figures célestes, jugées classiques, critique "l'aspect hideux du criminel", rebelle à l'unité de la métaphore » (p. 103). On remarquera que Cuisin insiste souvent dans cet ouvrage ou dans celui, formellement et thématiquement proche, des *Fantômes nocturnes* (Paris, 1821) sur la notion de remord du criminel. Signalons que la position de la victime dans l'allégorie de Prud'hon, se retrouve dans la femme évanouie du frontispice de ce dernier ouvrage.

menacent la lectrice. Ce glissement nourrit une idée traditionnellement reçue, dénonçant les dangers des romans. Ainsi, leur lecture éveille les imaginations vives : la projection engendrée ne donne-t-elle pas une représentation du meurtre ? ne pourrait-elle pas le faire advenir ? La force d'évocation de la fiction et son rapport ambiguë à la réalité, s'imposant aux sens abandonnés de la lectrice, se retournent contre elle. Cette complaisance pour un tel lieu commun (les dangers de la lecture) prend la forme du clin d'œil ironique dans le frontispice. La référence à l'œuvre éminemment dramatique de Prud'hon ne prend véritablement son sens qu'au regard d'une autre – non moins fameuse dans un genre sensiblement différent. La dissémination de citations picturales dans les frontispices joue sur tous les registres. Et l'on passe du tribunal criminel à l'intimité de l'alcôve.

Cela ne saurait nous étonner, car Cuisin, à ses heures, donne autant dans le conte éducatif que dans la pornographie. Après tout, le godemiché des libertines n'est qu'une variété lubrique de marotte. De l'imagerie licencieuse du XVIII^e siècle, une représentation emblématique émerge : Psyché – bravant l'interdit – observe l'Amour à la lueur d'une lampe. Ce moment figure le dessein des Lumières ; il s'agissait alors de faire toute la lumière (sur le monde et) sur la sexualité²⁷. Cette scène mythique – réinterprétée et actualisée sous cette forme à cette époque – est rendue au début de la *Thérèse philosophe* (1748) de J. B. Boyer d'Argens. Psyché devient la mère de Thérèse ; Amour, Thérèse elle-même. Elle s'adonne, innocente encore, à une activité intime et illicite. Sa mère la surprend : « Quelle fut sa surprise lorsqu'une nuit, me croyant endormie, elle s'aperçut que j'avais la main sur la partie qui nous distingue des hommes [...]. Ma mère pouvait à peine croire ce qu'elle voyait. Elle lève doucement la couverture et le drap ; elle apporte une lampe qui était allumée dans la chambre ; et, en femme prudente et connaisseuse, elle attend constamment le dénouement de mon action. Il fut tel

²⁶ Voir le commentaire de S. Lavissière, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, Paris, R.M.N., 1997, p. 222 et suivantes.

²⁷ Voir à ce propos P. Wald Lasowski, *Le Grand dérèglement*, Gallimard, coll. « L'Infini », 2008 ; à paraître, également chez Gallimard et du même auteur, *Sexe spectaculaire*.

qu'il devait être ; je m'agitai, je tressaillis et le plaisir m'éveilla »²⁸. Il suffit de jeter un œil sur l'illustration de cette scène pour voir des similitudes patentes avec le deuxième frontispice des *Ombres Sanglantes*.

Observons cette vignette d'une édition de 1780²⁹ [29] : à gauche, on voit l'encadrement d'une porte, un personnage tenant de la main gauche une lampe, une jeune fille sur un lit (la position des bras est véritablement la même), un chevet recouvert de vêtements au premier plan. La principale différence tient dans la focalisation de l'image. Thérèse, chavirée de plaisir, bascule sa tête vers l'arrière³⁰. On ne voit pas ses traits, sa main sur son sexe est le centre de l'illustration. Tandis que pour l'image de Cuisin, la main a glissé sur le côté ; le mouvement que dessine le bras alors accompagne gracieusement la tête de la jeune fille posée sur son autre bras (la référence revient sur l'imagerie plus classique³¹ de l'Amour assoupi. Il est important de comprendre que les citations s'interfèrent.

L'imagerie érotique et les autres – plus chastes, plus morales, plus pesantes – forment un réseau de références éclatées, dispersées, s'entremêlant au sein des frontispices des *Ombres Sanglantes*³². Graves ou légères, ces citations iconographiques mettent en scène l'intervention de l'imaginaire dans une représentation se voulant réaliste. De même, dans le mythe raconté par Apulée,

²⁸ J. B. Boyer d'Argens, *Thérèse Philosophe*, dans *Romanciers Libertins du XVIIIe siècle*, P. Wald Lasowski (éd.), Paris, Gallimard, La Pléiade, 2002, pp. 875-876.

²⁹ Voir dans *Romanciers Libertins*, *ibid.*, p. 973, « l'Appendice iconographique » présenté à la suite du texte de *Thérèse Philosophe*. On y donne les « Gravures de l'édition de 1780 [?] » ; l'image dont il est question est marquée « PL.O. », en haut à gauche de la page.

³⁰ Cette position nous évoque la fameuse sculpture du Bernin, représentant l'extase de la *Bienheureuse Lodovica Albertoni (1674)* (à l'église San Francesco a Ripa à Rome) souvent et justement comparée, parfois confondue avec la *Sainte-Thérèse et l'Ange (1647-1652)* (à l'église Santa Vittoria à Rome) du même artiste.

³¹ Le catalogue de l'exposition *Prud'hon, ou le rêve de bonheur* montre quelques dessins de Prud'hon au tout début de sa carrière sur le sujet – *Psyché essayant de retenir l'Amour* et *Psyché regardant l'Amour endormi* – ces encres, composées vers 1783, sont dans un goût plus « baroque », marquées par le genre galant de l'époque. Dans le dix-neuvième siècle naissant, il peint Psyché dans un autre moment de la fable : c'est *Psyché enlevée par les Zéphirs (1804-1814)* qui se trouve au Louvre.

³² La dispersion est ample, puisque le premier frontispice (**fig. 1**) n'est pas seulement imprégné de la solennité de la peinture de Prud'hon : il nous rappelle quelque chose de la vignette illustrant, en 1781, le *Sylphe* de Crébillon (apparition d'êtres surnaturels se manifestant à une femme, dans son

l'Amour était invisible. Une goutte d'huile tombant de la lampe sur son épaule pendant qu'il dort, le réveille brutalement et l'expose au regard de Psyché. L'apparition devient alors révélation...

Apparitions

La tradition veut que le mythe de Psyché rende compte d'un conflit agitant l'âme, des épreuves que celle-ci doit affronter³³. Ici, il s'agit d'une prise de conscience, d'une perte d'innocence : tel est, en effet, le propos du recueil, puisque l'auteur entend montrer le beau, « le vrai spectacle de l'âme »³⁴. Cela se traduit plastiquement par le jeu d'ombre et de lumière, l'intervalle dans lequel est pris le brigand du deuxième frontispice ; cette image illustre la dernière nouvelle du recueil. « Le Boucher anglais »³⁵ décrit la carrière d'un homme issu du bas peuple, Bristol. D'un physique extraordinaire, il se produit dans de sanglants combats qu'il gagne presque à chaque fois. Sa fortune faite, il se retire et ouvre une boucherie dans une petite ville d'Angleterre. Parallèlement chef d'une bande de brigands, il pille, vole, viole et tue par goût. Un soir alors qu'il mène au dehors une attaque armée, sa nièce Polly – ignorant ses activités criminelles – se présente chez lui et demande le gîte. La maîtresse de Bristol l'accueille. Cependant, Polly ne dort pas quand Bristol rentre et raconte en détail les horreurs qu'il vient de commettre. Or, personne ne doit pouvoir témoigner de ses exactions et la jeune fille a peut-être tout entendu...

Comme on l'a vu, l'image déploie les trois grands moments de cette nouvelle ; la légende accompagne la scène principale par l'exclamation (présente dans le texte) de Bristol penché sur Polly : « Si je puis douter un instant qu'elle dorme, c'en est fait d'elle !!! » Utilisée de manière assez conventionnelle, cette inscription souligne le danger en suspend, le moment pathétique, le point

lit) ou encore des lectrices interrompant leur lecture, s'adonnant à la rêverie (comme dans les *Sonnets* de Guillard de Sévigné, 1749).

³³ V. Gély, *L'Invention d'un mythe : Psyché, Allégorie et fiction du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, Champion, 2006.

³⁴ J. R. P. Cuisin, *Op. Cit.*, p. 3.

³⁵ *Ibid.*, pp. 208-248.

culminant de l'action. Dans le texte, ce moment amorce une hésitation de Bristol, habituellement si déterminé et cruel. « En vain le gigantesque, le monstrueux Bristol approche de son lit, le cou tendu, un fer étincelant à la main, vainement il passe la lueur d'une lampe effrayante sur son visage assoupi, et malgré la douleur aiguë d'une goutte d'huile brûlante qui tombe sur son épaule demi nue, Polly ne se trouble pas [...] »³⁶. Quoi qu'il en fût, sur l'insistance de sa bande, il aurait dû la supprimer. Flottement fatal ! Erreur d'appréciation ! L'âme de Bristol n'est *pas si noire*, il épargne la jeune fille. Celle-ci, *pas tout à fait innocente*, feignait de dormir. Dès lors, leur destin est scellé : Polly fait la lumière sur les activités de son oncle et le dénonce à la justice. On peut facilement identifier le geste de Psyché et la punition qui s'ensuit, avec l'examen de Bristol et ses conséquences. Cet examen se retrouve à la fois à l'image et dans le texte. La relation d'un mode d'expression visuel et d'un autre – textuel – laisse apparaître un décalage entre ce qui est vu et ce qui est su. Le lecteur identifie cette scène en premier lieu par l'image qui nous *montre* Bristol éclairant de sa lampe Polly endormie. L'implicite de la légende du cartouche était donné par l'image dans le cadre : les yeux fermés de Polly. Or, la relecture de cette phrase remise dans son contexte, dans le corps du texte, change tout à fait le sens de la scène : Polly fait semblant de dormir. Alors révisée, cette légende de l'image tirée du texte, devient la charnière permettant une lecture rétroactive de l'illustration : elle en intensifie le suspense. D'abord condition de salut de Polly, le geste vérificateur de Bristol devient l'indice de son erreur de jugement. Cette relation particulière de l'image et du texte fait évoluer le sens de l'ouvrage dans le mouvement d'une lecture plurielle. Traiter de l'illusion des apparences et, plus largement, interroger le visible et le lisible, c'est également ce à quoi travaille l'image du premier frontispice. Son fonctionnement est cependant différent.

Ouvrant le premier tome, cette illustration a une fonction supplémentaire : le climat qu'elle instaure assure l'unité du recueil, puisqu'elle annonce la thématique *in globo* et met en scène l'effet de la lecture du roman noir.

³⁶ *Ibid.*, p. 245.

Cette position inaugurale justifie-t-elle l'utilisation d'une légende ne se rattachant à aucun passage des nouvelles ? On le sait à présent, Cuisin cite beaucoup. Il se cite lui-même, invente, extrapole, interpelle avec les mots des autres : « Fuis spectre épouvantable ! Porte au fond des tombeaux ton aspect redoutable ! ». Considérées dans ce contexte et par une association réflexe, le spectateur/lecteur attribue tout naturellement ces paroles à la lectrice apeurée. Aucune référence n'est donnée avec cette citation – à moins qu'elle ne soit bien connue en 1820 et fasse partie d'un savoir collectif ? – elle est incorporée d'office à l'ouvrage. Ces vers ouvrent la scène IV du quatrième acte d'*Hamlet* (1769) de Ducis³⁷ ; ils témoignent, en matière de tragédie, une particularité du goût français. Au XVIII^e siècle, en France, jusqu'à la Révolution, les assassinats ou l'apparition de fantômes sur la scène du théâtre étaient à proscrire. Éléments inévitables de l'action dramatique (dans la tragédie ou le drame), ils se trouvaient représentés de manière détournée. La réécriture que fait Ducis d'une traduction de la pièce de Shakespeare³⁸ témoigne d'un effort en ce sens pour corriger l'*obscénité* d'une telle apparition. C'est donc dans la coulisse qu'Hamlet lance ces paroles : la rencontre avec l'ombre de son père assassiné (lequel reste muet d'ailleurs) se fait hors de la vue des spectateurs. La légende du frontispice ignore cet aspect. Au contraire, elle appuie la présence inouïe et obscène des spectres à l'image³⁹. Le décalage que crée le singulier du terme *spectre* et la présence de plusieurs fantômes dans la chambre, confirme la fonction de programme du frontispice, comme un sommaire en image.

Dans ce frontispice, on discerne six spectres volants mais il y a cinq nouvelles dans ce premier tome : un spectre par histoire et le sixième amorce la série du deuxième tome. La victime, dans chaque nouvelle, est au moins convoquée une fois par une phrase aux accents lyriques : « [...] l'ombre encore sanglante [de son père] venait chaque nuit épouvanter ses songes et appuyer sur

³⁷ J.-F. Ducis, *Hamlet, tragédie imitée de l'anglois*, Paris, Gogué, 1770.

³⁸ *Ibid*, p. [1]. Voir l'avertissement : Ducis, « qui n'entend point l'anglois », réinvente *Hamlet* d'après la traduction du *Théâtre Anglois* de M. de la Place.

ses lèvres tremblantes la première blessure portée au cœur ... »⁴⁰ ; par un décrochement sentencieux : « Vous étiez vengée ombre sanglante de Raphaëla [...] »⁴¹ ; par un trait lamentable : « On ajoute même que l'ombre inconsolable de Clothilde venait souvent errer dans les bois ... »⁴². L'effet, répétition et distanciation, est cependant trop ambigu pour conclure que l'ouvrage est clairement parodique. Tout ici est combiné, machiné pour divertir et impressionner, comme au spectacle. Ainsi, la marche macabre de cette pittoresque « Galerie funèbre » s'ouvre avec l'évocation d'un illustre fantôme de la littérature (source importante de l'école romantique naissante). Le roi du Danemark réveille dans son fils, Hamlet – en même temps que l'effroi et le devoir filial – la conscience du crime, de l'injustice, de l'imposture. Toute la foule de personnages dramatiques et littéraires que Cuisin convoque encore, dans son introduction, est semblable à Hamlet : ce sont autant d'individus tiraillés entre peur et courage, folie et raison, contemplation et action. Cuisin intègre la lectrice à cette population mi-historique, mi-imaginaire et la fait même parler. Celle-ci imagine d'avance l'effet d'une telle lecture sur « la jeune femme imprudente qui [...] aurait la témérité de lire [cet ouvrage] » : « Je vois déjà ses cheveux se hérissier ; son sein palpiter d'une affreuse oppression ; ses yeux, image de la terreur, voient soudain des fantômes voltiger derrière son fauteuil... ; l'alcôve contient un spectre épouvantable, les plis des rideaux, des farfadets »⁴³. C'est l'occasion d'une mise en abîme. Cuisin persiste et réitère la description de la lectrice dont les sens se troublent : « Quelle sera encore la situation piquante de cette jeune personne qui, passionnée pour les *féeries effrayantes*, aura mystérieusement caché cette œuvre sous le traversin de son lit ! – Il est minuit... *Heure fatale du crime et du*

³⁹ À ce propos, voir l'article de H. Lafon, « Le Roman au miroir du dramatique », *Eighteenth-Century Fiction*, n°13, 2, 2001, consultable en ligne : <http://digitalcommons.mcmaster.ca/ecf/vol13/iss2/18>

⁴⁰ J. R. P. Cuisin, *Op. Cit.*, « La Demeure d'un parricide, ou le Triomphe du remords », p. 70.

⁴¹ J. R. P. Cuisin, *Op. Cit.*, « Les Catacombes espagnoles, faits historiques », p. 99. Raphaëla a péri violée et assassinée par le brigand Tchalenco.

⁴² J. R. P. Cuisin, *Op. Cit.*, « L'Infanticide, ou la fausse vertu démasquée », p. 260. Clothilde a enterré tout vivant son nouveau-né ; ses remords la rendent folle.

⁴³ J. R. P. Cuisin, *Op. Cit.*, « Introduction », pp. 19-20.

silence !!!... et c'est le précieux moment qu'elle a choisi pour nous lire à l'insu de sa mère [...] »⁴⁴.

Sa mère, au même âge, cachait déjà une petite brochure sous son oreiller...⁴⁵ D'une génération à l'autre, les imaginations se nourrissent de représentations répétées, actualisées et modulées à l'envi. Après la mère, sa jeune fille et la lectrice dans l'image, le lecteur potentiel est engagé à reproduire un mouvement similaire à ce qui se joue sous ses yeux⁴⁶. Des doigts chatouilleurs, des tétons espiègles, aux plaies béantes, aux corps convulsifs : les références, s'entrechoquant, s'interférant, produisent un tel contraste ! Leur rapport rend quelque chose du chahut d'un temps troublé, dont les effets se font encore sentir en 1820.

Quel bouleversement que la Révolution ! Mais la rupture n'est pas totale : le passage d'un siècle à l'autre, dans sa continuité, ne se fait pas sans témoin. De fait, J. R. P. Cuisin (1777-1845) et le dessinateur de ces frontispices J. B. Choquet (1776-1824) font partie de cette génération contemporaine de la Révolution et de ses suites. Pour celle-ci, les événements accompagnant la fin du XVIIIe siècle sont encore vivants dans sa mémoire. Brûlants dans le cœur de ceux qui les ont vécus, menés ou subis. Tout un monde alors avait basculé dans l'enthousiasme, la fureur et la violence. La fiction – dans sa dimension spectaculaire – saisit cette impression forte et persistante : ici, c'est la scène du crime de Marat reproduite en automate ou en cire ; là, c'est l'ombre fantasmagorique de Robespierre que l'on fait apparaître. Impression grandiose ! Le bouleversement est intériorisé : les passions se confondent, il n'y a plus de frontière. L'âme mise à vif, la crainte et le désir ne se distinguent plus. Observez

⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁵ Le détail de la brochure cachée sous le chevet fait référence à cette scène galante des *Sonnettes* de Guillard de Sévigné, *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, *Op. Cit.*, p. 990.

⁴⁶ Voir J.-M. Goulemot, *Ces livres qu'on, ne lit que d'une main, lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Paris, Minerve, 1993.

« Niobé, ou l'élève de la nature »⁴⁷ : elle s'affole, elle a peur, « [...] son sein [...] se soulèv[e] alors d'un mouvement délicieux, et donn[e] un présage enchanteur de ses agitations lorsqu'il serait émus par le plaisir... ». Caractérisé par les mêmes indices physiques, la peur induit un plaisir proportionnel⁴⁸.

De même, on perçoit l'intensité de la lumière à la force de l'ombre projetée. Ce jeu de contraste permet tous les prestiges. Comme la gaze subtilement jetée sur la scène libertine, l'ombre et le rideau de fumée de la scène macabre ou violente allument l'imagination. C'est cette expérience que rendent visible les frontispices des *Ombres Sanglantes*. L'analyse de leur mécanisme a montré comment des motifs s'agencent et se combinent à un réseau de références variées. Leurs dispositions et articulations, favorisent l'expansion du sens des images suivant plusieurs processus : renversement, oscillation, entrave, réfraction, révélation. L'exemple offert par ces illustrations, nous fait constater que la classification de motifs récurrents et conventionnels peut apparaître nécessaire, pour l'appréhension des images. L'étape suivante est de dépasser la typologie. La compréhension des rapports de l'image avec le texte ne doit pas se laisser enfermer dans le genre. Rappelons-nous cette marotte : c'est un emblème, un cliché et aussi un élément important de la composition. Certes, elle est le signe affirmé d'une ambition satirique (précisons que la parodie n'est qu'un moyen de la satire). Mais l'œuvre exige que l'on considère ses composantes dans leur contexte, dans le dialogue qu'elles entretiennent. La position en bascule de cette marotte, sa répétition dans des registres différents, ne la limitent pas à une seule signification. L'articulation des éléments iconiques constitue donc un système spécifique à chaque œuvre.

Parodie de roman noir pour le texte, représentations non parodiques (au sens strict) pour les images : leur relation ne réside pas dans l'écart par rapport aux normes fixées par le roman noir. Après tout, que le texte ou ses images ressortissent à un genre n'en assure pas la valeur. De même, est-il pertinent d'approcher les *Ombres Sanglantes* comme un érudit se pique d'une *camelote*

⁴⁷ J. R. P. Cuisin, *Op. Cit.*, « Niobé, ou l'élève de la nature. Mœurs parisiennes », pp. 131-170.

curieuse ? Considérer la rareté de l'objet comme représentant son principal intérêt – tel est le propos de M. Lévy – est un point de vu historiciste dont la validité est relative. N'est-ce pas plutôt les caractères originaux et exclusifs, les propriétés internes de l'ensemble qui indissociablement créer la valeur d'une œuvre et l'établie comme telle ?

⁴⁸ *Ibid*, pp. 149-150.