



HAL
open science

Un feuilleton à suspense : les Mille et une Nuits

Anne Larue, Ségolène Le Men

► **To cite this version:**

Anne Larue, Ségolène Le Men. Un feuilleton à suspense : les Mille et une Nuits. La Licorne - Revue de langue et de littérature française, 1992, Lisible/Visible, La Licorne, 1992., p. 23-35. hal-00603163

HAL Id: hal-00603163

<https://hal.science/hal-00603163>

Submitted on 11 Jul 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Un feuilleton à suspense : les *Mille et une Nuits*

Sont-ils las du rivage troyen d'Homère¹, les Romantiques de la Monarchie de Juillet ! Et puisque l'Orient est à la mode, les *Mille et une nuits* s'imposaient à l'édition. Chacun y trouve son compte : l'illustrateur, d'abord, qui puise son inspiration dans un univers supposé exotique ; l'éditeur, surtout, pour qui les contes légendaires et le rêve oriental constituent un filon publicitaire à ne pas négliger.

Il n'est pas surprenant, en conséquence, que la plus riche, la plus belle édition romantique illustrée des fameux contes de Galland réunisse un important éditeur² et une écurie de dessinateurs et de graveurs parmi les plus fameux du temps.

Un foisonnement de références iconiques

D'emblée, dans l'illustration de cet ouvrage, s'opère un brassage entre notre culture et un Orient de convention : une gravure montre par exemple Shéhérazade, entourée de son public, qui tient ouvert le livre, sur lequel la plume - *topos* de l'illustration romantique française³ - est prête à écrire. Pour les besoins de la cause orientale, la plume est ici une plume de paon, et chaque personnage dûment enturbanné. Il n'en reste pas moins que les connotations de l'image vont du livre d'heures du Moyen-Age à celle d'un Jésus entouré de ses disciples, transposé dans une figure féminine (**fig. 1**).

Ce type de gravure en dit long sur les interférences entre notre propre culture et "l'Orient". Mais, si intéressant que soit le sujet, c'est tout autre chose qui nous retient ici : le *disparate* des références que met en oeuvre l'illustration. Sans même préjuger de l'apport "oriental", et à l'intérieur de notre sphère culturelle, l'illustration fait appel aux univers les plus divers, sans que jamais une référence n'ait le pouvoir d'en chasser une autre. Shéhérazade est ici *à la fois* un Jésus féminin, une Léopoldine au livre d'heures⁴, une conteuse orientale ; tout coexiste. L'un n'exclut pas l'autre, et l'image n'exclut rien. A la manière d'une éponge, l'image est dotée d'un pouvoir d'absorption remarquable, surimposant les références et pouvant faire allusion à plusieurs domaines en même temps. Ainsi se met en place un système d'interférences iconiques très poussé.

¹ En 1864, Philippe Burty remarque que les peintres "laissèrent reposer un peu sur son rivage troyen le bon Homère (...) et se lancèrent avec Shakespeare, Byron et Goethe sur un océan plus agité" (cité par E. Estève, *Byron et le Romantisme français*, Paris, Hachette, 1987, chapitre sur l'influence de Byron sur les peintres).

² *Les Mille et une Nuits, contes arabes traduits par Galland. Edition illustrée par les meilleurs artistes français et étrangers, revue et corrigée sur l'édition princeps de 1704, augmentée d'une dissertation sur les Mille et une Nuits, par M. le baron Sylvestre de Sacy...* Paris, Ernest Bourdin et Cie., s. d; (1838-1840), 3 vol. gr. in 8°.

³ voir à ce sujet l'article de Philippe Kaenel, "Autour de J.-J. Grandville: les conditions de production socio-professionnelles du livre illustré romantique," *Romantisme*, n° 43, 1984, pp. 45-61.

⁴ le tableau d'Auguste de Châtillon, *Léopoldine au livre d'heures* (Paris, Maison de Victor Hugo), peint en souvenir de la fille de Victor Hugo après sa mort tragique, introduit et fixe l'un des poncifs iconographiques de la représentation de la jeune fille romantique, qui apparaît en relation avec la mode Moyen-Age et le style Troubadour, qui est infléchi par Victor Hugo, et trouve son aboutissement tardif dans l'héroïne du *Rêve* de Zola.

Mais ce n'est pas tout : la scène où le rideau se lève sur la sultane qui raconte sa première histoire (**fig. 2**) montre que non seulement le dessinateur convoque les références les plus variées, mais aussi permet de comprendre comment il joue sur les différents registres de l'illustration romantique. Nous sommes en présence d'une vignette, qui occupe la place d'un bandeau - et par conséquent évoque l'action d'une manière plus symbolique ou abstraite que les vignettes prises dans le cours du texte. En haut à droite de l'image, se trouve une sorte de cul-de-lampe intégré à la vignette : le sabre, l'oiseau, le noeud rassemblés rappellent les éléments du "trophée", motif décoratif usuel en position de cul-de-lampe. Mise en exergue de l'épée de Damoclès prête à trancher quelque noeud inextricablement gordien, sous l'aile de la colombe, ce cul-de-lampe déplacé est cependant intégré à l'action par le regard du père, qui contemple avec inquiétude la scène, noyé dans les hachures à droite, tandis que Dinarzade, à gauche, lui fait pendant pour réaliser cette symétrie qui est l'apanage du bandeau. Ainsi est mise en scène la situation d'imminence, le danger et la menace qui pèse sur la conteuse, et qui est le ressort des *Nuits*.

L'illustration de l'édition Bourdin des contes ne manque pas de figurer le fatras romantique des poufs, turbans, femmes alanguies, et autres motifs prélevés sur les collections des voyageurs en Orient ou tirés de leurs souvenirs et carnets de voyage; dans la panoplie des motifs attendus, le sabre jouit d'une faveur particulière, car il a le pouvoir de symboliser cette imminence. Le génie va-t-il tuer le marchand, dans l'illustration narrative (**fig. 3**)? En tout cas, un bandeau rappelle, sur le mode général qui est le sien, que les têtes ont tôt fait de rouler quand le sabre est (doublement, c'est un bandeau) brandi (**fig. 4**).

La scène de contage, qui joue sur les codes internes à l'illustration⁵, montre qu'un élément symbolique, comme l'épée représentant le suspense, peut parfaitement s'intégrer à une illustration plus narrative, elle-même plus emblématique qu'il n'y paraît en raison de sa position par rapport au texte. Mais au delà du système du livre romantique, et de l'opposition entre ses différents espaces d'illustration, l'imprimé illustré dans son entier fait figure de véritable *continuum*. Du livre au journal, du journal à l'estampe, il n'y a qu'un pas pour les dessinateurs d'illustrations. Ce *continuum* est susceptible de transferts d'une catégorie de l'illustration dans une autre : personne n'est gêné, par exemple, de voir une caricature (qui relève davantage du journal illustré ou de l'estampe en feuille) traitée sur le mode de la vignette (réservée à l'origine à l'illustration du livre) . Le *continuum* de l'imprimé illustré dans son ensemble, traduction d'un écho culturel multiple, est la toile de fond de l'édition Bourdin des *Nuits*.

Guillotine, fait-divers et roman-feuilleton

La souplesse de ce système de références est telle que nul ne s'offusquera non plus de voir transgresser ce qu'en linguistique on aurait pu appeler "niveaux de langue". A cet

⁵Comme l'a montré Louis Marin dans son étude du frontispice des *Contes* de Perrault, l'une des fonctions du frontispice est de représenter la situation d'énonciation, alors que les illustrations du cours du texte sont davantage liées à l'énoncé (exposé oral au séminaire de l'EHESS de Roger Chartier, 1984, et "une lisière de la lecture le frontispice des Contes de Perrault", *Textuel*, numéro spécial "Figures de l'écrivain", 1990, pp. 13-20); cette particularité du statut pragmatique de l'image liminaire est également mise en évidence dans le chapitre "la leçon de lecture", dans S. Le Men, *Les Abécédaires français illustrés au XIX^e siècle*, Paris, Promodis, 1985, pp. 63-110.

égard, l'univers des *Nuits* n'a pas la "tenue" qu'on pourrait croire : qui eût dit qu'il serait journalistique et politique, inspiré des faits-divers et des journaux à sensation, plein de têtes d'assassins et de têtes coupées ? Étonnante découverte : là où l'on attendrait tout autre chose, c'est l'imagerie de la Révolution, les "canards d'exécution" ou les menaces de décapitation qui prennent possession des images. La tradition illustrative des *Nuits* semble curieusement proche du feuilleton à rebondissements, du fait-divers sanglant, de la caricature politique et du suspense à sensation.

Cet univers varié n'en dissimule pas moins un enchaînement iconographique sous-jacent. Les références se font elles-même référence les unes aux autres, -l'imagerie révolutionnaire ayant par exemple fortement inspiré l'estampe. On peut se demander même si certaines représentations ne tournent pas au stéréotype - et quel peut être alors leur degré d'usure. L'étymologie d'un mot est parfois complètement oubliée dans l'usage; mais celle d'une image ? A-t-elle un plus grand pouvoir de présence, qui expliquerait en partie ce foisonnement de significations concomitantes, cet empilement sans fin des allusions les plus disparates ?

Un public faussement populaire

C'est la caractéristique du livre romantique que d'être conçu pour un large public "populaire". L'édition "de luxe à bon marché", pour reprendre l'une des formules consacrées des prospectus et des affiches, tout découle de là : l'importance de l'illustration (dont la fonction pédagogique est essentielle), le mode de vente de l'ouvrage (à crédit, par livraisons), et même le choix des textes lui-même. Il est dès lors beaucoup moins étonnant de trouver des références communes au feuilleton journalistique, à l'univers du fait-divers et au livre romantique : on pourrait penser que le public de l'édition Bourdin est le même que celui des journaux à sensation.

Mais ce serait confondre visées de marketing et public réel. Il est tout à fait possible d'atteindre un public "bourgeois" avec un code "populaire" - surtout si ce public, celui des parvenus de la Monarchie de Juillet qui s'achète de beaux livres plutôt chers, est en quête d'un patrimoine iconographique. D'emblée, on constate une discordance entre l'objet-livre romantique (doré sur tranche, au cartonnage doré et mosaïqué...⁶) et le style de "décor" populaire que suggère ne serait-ce que l'usage de la vignette (motif de papier peint au départ). Le transfert de références iconiques depuis le journal ou l'estampe met également en évidence ce brassage culturel, dû à l'ascension sociale des "bourgeois" qui remettent par ailleurs en cause les valeurs de la peinture traditionnelle. Que le livre romantique ne dédaigne nullement les images à grand spectacle, marquées par l'humour noir, qu'il reprend souvent au deuxième degré, en est une preuve de plus. Les *Mille et une Nuits* sont semées d'allusions au feuilleton quotidien bien connu du public : ces clin d'oeil font partie d'une tradition déjà acquise, qui permet au public d'assimiler l'étrangeté exotique qu'on lui propose - et ce, dans la plus riche des éditions romantiques françaises des *Mille et une Nuits*.

⁶il y aurait beaucoup à dire sur les modalités de vente plus ou moins luxueuses du livre illustré romantique: tout l'art du libraire-éditeur de livres "à images", qui est souvent aussi relieur, consiste à varier la gamme de présentation des reliures, en relation avec une gamme de prix très divers, qui permettent à l'acheteur de transformer "à la carte" un même produit de l'objet courant à l'objet de luxe.

La plus riche, mais non pas la plus chère, si l'on en croit les termes du prospectus⁷ qui assure le lancement de l'ouvrage : "En publiant une édition de luxe et à bon marché des *Mille et une Nuits*, avec tous les embellissements du dessin et de la gravure, nous sommes certains d'offrir au public un livre selon son goût et la plus amusante des lectures". Luxe et bon marché font donc bon ménage : le progrès technique, la baisse des coûts de production, la diffusion en nombre et le système de souscription ("52 livraisons à 25 centimes") sont à la clé de ce tour de force.

I. L'univers de la coupure

La rencontre fortuite, sur la presse d'un imprimeur, du motif illustré de la tête coupée et des contes des *Mille et une Nuits* ne doit pas sa beauté au hasard. Tout au contraire, elle est préparée, tant par une tradition illustrative que par le contenu narratif des contes eux-mêmes.

La menace d'un sabre ou d'une épée brandie pour couper une tête est un grand classique de l'illustration des contes : sans doute ce succès est-il largement imputable, en France, aux retombées du succès de *Barbe-Bleue*. Les contes de Perrault, parus en 1697, sont illustrés très tôt⁸ et avec frénésie. Très vite, la scène-clé de la menace, où la belle curieuse n'a plus que quelques secondes à vivre, devient un leitmotiv de l'illustration, repris d'une édition à l'autre. La version bretonne du conte, qui interfère avec l'histoire des saints locaux, est un autre témoignage de la vitalité du motif⁹, qui s'enrichit de tout un arrière-fond hagiographique. La vie des saints ne manque pas de martyrs décapités, dont quelques-uns promis à un succès iconographique de premier ordre¹⁰.

Le motif de la tête coupée, ou menacée de l'être, est donc privilégié pour son caractère exemplairement frappant. L'illustration l'utilise comme figure de l'imminence, du risque, du suspense. Le paroxysme n'est en effet pas le moment du dénouement lui-même (la belle est sauvée), mais bien le laps de temps qui précède immédiatement ce

⁷ Ce bulletin de souscription date de 1869. Il se réfère à une réédition du livre de Bourdin par Garnier-Frères en 1870, et non précisément à notre édition Bourdin de 1838-40. On en trouve un exemplaire à la B.N., relié avant la page de titre du volume (cote 4°, Y2 285).

⁸ d'après le manuscrit enluminé de 1695 (Catherine Velay-Vallantin, "Le Miroir des contes; Perrault dans les Bibliothèques bleues" dans *Les Usages de l'imprimé*, Paris, Fayard 1987).

⁹ Voir Catherine Velay-Vallantin, *Le conte*, dans le *Grand Atlas des Littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, pp. 318-319. L'auteur souligne la contamination entre *Barbe-Bleue* et la légende de Sainte Tryphine décapitée, ressuscitée par Saint-Gildas : les fresques de Pontivy, dans le Morbihan, unissent les deux programmes iconographiques, représentant aussi bien les soupirs de la sainte que les cris de l'épousée : on y reconnaît Sainte-Tryphine et sa décapitation, côtoyant *Barbe-Bleue* et la chambre interdite du conte, regorgeant de femmes assassinées. Ce "chassé-croisé entre version profane et religieuse" en dit long sur les déambulations du motif contique de la tête coupée.

¹⁰ Ne serait-ce que celui de la décollation de Saint-Jean Baptiste, atrocement réaliste chez Rubens ou puissamment symboliste chez Gustave Moreau.

dénouement (la belle est en grand danger) ¹¹. *La Barbe Bleue* engage l'illustrateur dans cette voie ; les *Mille et une Nuits* ne sont pas en reste.

Les Mille et une nuits : le conte ou la vie !

Si le suspense dû à l'imminence de la mort, dans *La Barbe Bleue*, est un moment-clé unique dans la narration, en revanche les *Mille et une nuits*, reposent entièrement sur sa répétition. C'est là le mécanisme fondamental du récit, l'opérateur de sa relance perpétuelle. Cette situation apparaît d'emblée dans le "récit-cadre", c'est-à-dire l'aventure de Scheherazade. Rappelons que le sultan Schahriar a décidé d'exécuter chaque matin son épouse de la veille, afin de se prémunir contre la félonie des femmes. Scheherazade semble s'offrir comme victime ; mais l'astucieuse jeune personne diffère chaque soir la menace de mort qui pèse sur sa tête, en racontant une histoire "à suivre" qui tient le cruel sultan en haleine. Les conteurs ne pouvaient en rester là, et abandonner aux portes du recueil un procédé dont l'efficacité était de surcroît éprouvée par une longue tradition¹² : dès lors, il n'est personnage qui ne rachète par une histoire sa tête menacée ou celle d'un autre - parfois même un tiers de la tête, pour faire durer le plaisir¹³. A tel point que le "rachat par le conte" est le moteur qui entretient la relance et la liaison des récits, assurant leur imbrication et leur continuation. Les *Mille et une Nuits* font de la tête coupée l'essence de leur suspense et par conséquent celle de leur continuelle relance.

Le feuilleton : un art de la relance

Suspense, relance. Deux genres, au moins, dans la France romantique, ne dédaignent pas ces recettes : le livre illustré, vendu par livraisons, et le feuilleton journalistique. Tous deux ont recours à l'agrément de l'image dans l'imprimé, voisinage rendu possible par le développement des procédés de la gravure. Ainsi, les unités de texte sont fragmentées par des images intercalées, ce qui permet d'inventer un nouveau rythme de lecture - et de vente.

¹¹ Lessing, *Laocoon* : le peintre Timomaque "n'a pas peint Médée à l'instant même où elle tue ses enfants, mais quelques instants avant, lorsque l'amour maternel lutte encore avec la jalousie. Nous prévoyons la fin de cette lutte ; nous tremblons d'avance de voir bientôt Médée livrée toute à sa fureur, et notre imagination devance de bien loin tout ce que le peintre pourrait nous montrer dans ce terrible instant" (pp. 56-57 dans l'édition Hermann, traduction de Courtin (1866), 1990).

¹² En témoignent, dans la tradition dite "indo-persane" qui est le socle des *Mille et une Nuits*, d'autres recueils comme les *Contes du Perroquet*, les *Contes du Vampire*, et autre *Trente deux marches* - sans compter les aventures de la soeur jumelle (et indienne) de Shéhérazade, Nang Tantrai. Cf. E. Lorgeou, *Les Entretiens de Nang Tantrai*, Paris, 194, et le collectif "La nébuleuse du conte", dans *Les Dames de Bagdad*, traduction par André Miquel, ed. Desjonquères, 1990. La référence essentielle reste l'article de E. Cosquin dans *Etudes folkloriques*, Paris, 1922, pp. 265-347, dans lequel l'auteur fait le point sur "Le prologue-cadre des *Mille et une nuits*" et sur toute la tradition dont il relève.

¹³ Par exemple, dans le premier conte de Shéhérazade, "Le Marchand et le Génie", trois vieillards rachètent chacun, par leurs contes, un tiers de la peine du marchand promis à une injuste décapitation. Ce qui donne trois récits imbriqués, générateurs à leur tour d'autant de récits imbriqués qu'on voudra...

A la fin des années 1830, en effet, la presse invente le feuilleton pour fidéliser la clientèle d'un journal. Le livre romantique est vendu suivant le même principe : par livraisons, c'est-à-dire par liasses de quelques pages dont la réunion finit par former le livre. Fidélité récompensée, goût de la collection et joie de posséder un univers sont les ressorts de ces ventes, ce que n'a d'ailleurs pas renié le marketing le plus moderne.

Mais il existe un autre avantage : le public aborde par petites quantités une lecture qu'il ne pourrait pas faire seul d'un trait. Paradoxalement, les lecteurs peu cultivés du XIX^e siècle ont lu d'énormes romans de Zola, Balzac, ou Eugène Sue, pour ne rien dire de l'intégrale¹⁴ des *Mille et une Nuits*... La fonction pédagogique du livre illustré romantique n'est pas à négliger. Or elle repose à la fois sur la coupure du feuilleton, qui propose de petites unités de lecture, et sur l'image, qui fractionne encore ces unités. Non seulement l'illustration ménage des pauses dans la lecture, mais elle résume ou récapitule le texte, isolant certains éléments. Les deux procédés se conjuguent : il existe bientôt un nouveau type de vignette, "de coupure" pourrait-on dire, un "à suivre" iconique qui marque la fin de l'épisode.

Jérôme Paturot

Le plus bel exemple qu'on puisse trouver de ces "vignettes de coupure" du feuilleton n'en est à proprement parler pas une, puisqu'il s'agit d'un pastiche. *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, par Louis Reybaud (Paris, 1846)¹⁵, est un livre illustré romantique, racontant les tribulations du héros sus-nommé qui exerce tous les métiers. Le voici feuilletonniste, et exposant les astuces de la profession au directeur par lequel il désire se faire embaucher : le surgissement de l'image-choc, qui entretient le suspense par la dramatique interruption du récit, s'avère, dit-il, des plus efficace.

Jérôme Paturot raconte une histoire - qui s'arrête en bas de la page. Le lecteur confiant tourne la page et, -horreur !-, une gravure de Granville lui bondit au visage : une tête sanguinolente, brandie par une main anonyme et surgie de nulle part. Texte : "Mais quelle était cette tête ! Quelle était cette main !" ; et, sous la gravure, l'inévitable petite mention : "(à suivre)". "Voilà, m^osieur, ce que j'appelle arrêter un feuilleton", commente alors notre héros. "C'est-à-dire que, sur deux millions de lecteurs, il n'en est pas un seul qui ne voudra savoir ce que c'est que cette tête! (fig. 5)"

Ce pastiche en dit long sur l'art et la manière d'"arrêter" un feuilleton par une image, et sur l'humour noir qui coupe à la fois la tête et l'épisode. A noter que cette coïncidence ne manque pas de pertinence métaphorique. Est-il vraiment innocent que le motif de la "tête coupée" et ses avatars soient si présents dans un livre comme les *Mille et une Nuits* éditées par Bourdin ? Ne peut-on supposer une interférence iconique entre les deux univers de l'imprimé, livre illustré et feuilleton à sensation ? La métaphore de la coupure, qui affecte à la fois la narration (riche en têtes coupées ou menaces de décapitation) et le mode de livraison (par souscription) conduit à rechercher dans cette

¹⁴ Intégrale de la traduction Galland, naturellement, qui occupe un espace limité par rapport à celle de Mardrus, en raison de l'extensibilité naturelle d'un recueil comme les *Mille et une Nuits*. La traduction Mardrus, plus tardive que celle de Galland, ne sera illustrée qu'au XX^e siècle.

¹⁵postérieur de quelques années à l'édition Bourdin (tome I daté 1838), ce pastiche de 1846 fait référence à un usage de l'image de la coupure dans le récit fragmenté et le feuilleton, à l'invention de laquelle la structure narrative des *Mille et Une Nuit* et leur dispositif illustratif ont pu contribuer.

voie les traces d'une double entente. L'illustration elle-même nous y invite : on trouve de multiples exemples de ce goût marqué pour le calembour.

II. "Dis-moi, tête effrayante"...

Nous allons donc présenter le motif iconographique de la "tête coupée" et ses variations. Ce motif se manifeste, dans l'édition Bourdin des *Nuits*, selon trois avatars principaux : la tête coupée brandie (proche du pastiche de Jérôme Paturot), la scène d'exécution (décapitation, puis tout autre type d'exécution) et le groupement de têtes (où la "coupure" relève surtout d'un procédé stylistique du dessin).

La tête guillotinée

Grâce à l'invention de Guillotin, peu d'instantanés séparent la tête coupée de la tête brandie par le bourreau : "Tu montreras ma tête au peuple. Elle en vaut la peine !" peut prophétiser Danton. La "tête effrayante" brandie par Jérôme Paturot n'a décidément pas surgi en France *ex nihilo*. Elle se réfère explicitement à un passé récent autant que dramatique, celui de la Révolution Française, de la décapitation du roi et de la Terreur¹⁶, dont l'importance historique s'est rapidement traduite dans l'histoire de l'image par l'invention de formules iconographiques stéréotypées. Sous la Monarchie de Juillet, ce langage des images, parfaitement assimilé, reste très vivant. En témoignent abondamment la caricature et l'imagerie révolutionnaire : la tête du Roi décapitée représentée par Villeneuve, la tête de Custine (**fig. 6**), ou même une gravure sur bois de la tête de Robespierre sont quelques exemples de ce motif¹⁷. La tête coupée et brandie, tête fascinante et horrible comme celle de Méduse - une fois de plus on peut surimposer à l'image une référence mythologique - sert de prototype à l'illustration.

¹⁶ 1789 n'est pas 1793 : les historiens commencent alors à construire cette ligne de démarcation, qui sépare deux conceptions de la Révolution. L'année des grands principes et celle des grands moyens: deux visions de l'histoire s'affrontent, reflétant deux perceptions politiques, l'une "jacobine" et l'autre "girondine", dont l'*Histoire des Girondins* de Lamartine est un exemple, rédigé comme un feuilleton pour le grand public(et publié en édition illustrée de planches gravées sur acier par Raffet en 1848 par la Société des Publications illustrées, 4 vol.). Le livre illustré romantique se situe nettement du côté de la seconde, se soumettant aux choix de l'opinion publique, dans la logique de l'édition de masse qu'il vise. Voir le volume *Illustrer la Révolution*, Cahiers Jaurès n° 1, décembre 1991.

¹⁷Tout le corpus iconographique lié à l'exécution par la guillotine, et apparu pendant la période révolutionnaire a été clairement analysé dans le catalogue de l'exposition organisée par Valérie Rousseau-lagarde et Daniel Arasse, *La Guillotine dans la Révolution*, Vizille, Musée de la Révolution française, 27 mars-24 mai 1987: repr. de Villeneuve, *Matière à réflexion pour les jongleurs couronnés/ Qu'un sang impur abreuve nos sillons* (monstration de la tête coupée de Louis XVI), Paris, chez Villeneuve graveur, s.d. , gravure à l'aquatinte, p. 51 n°46; Villeneuve, *Ecce Custine* (repr. ici), p. 132, n°152; anonyme, *M.J.Robespierre, surnommé le Catilina moderne, exécuté le 10 thermidor an 2è de la république.* , s.l.n.d. (1792), gravure sur bois de fil, p. 153 n°182. Voir aussi le catalogue de l'exp. *Politique et Polémique La Caricature française et la Révolution, 1789-1799*, Los Angeles, Grunwald Center for the Graphic Arts, 1988 et Paris, Bibliothèque nationale, 1989.

En reprenant ce motif, les *Mille et une Nuits* sont loin de le mener à un tel degré de provocation. La tête coupée est posée sur un plat, comme celle du médecin Douban, rappelant la tête de Saint Jean-Baptiste (**fig. 7**); ou bien elle est fichée sur une pique, comme les têtes coupées des astrologues malheureux ayant brigué la main de la princesse Badoure (**fig. 8**). Placées dans la position stratégique du cul-de-lampe, lieu où se coupe le récit, les têtes des astrologues reprennent de surcroît la tradition historique de la tête royale coupée. C'est plantées au bout de piques que les têtes françaises révolutionnaires s'illustrent au musée Tussaud's...¹⁸

La "tête coupée" a donc remplacé, dans l'illustration du livre, la "tête brandie" révolutionnaire - tête isolée, au centre d'une vaste scène d'exécution dont elle est en quelque sorte la métonymie. Le souvenir de cette imagerie de la scène d'exécution, elle aussi liée à la Révolution, est présent tant dans les *Nuits* romantiques que dans les "canards d'exécution", ces "feuilles de chou" où l'on voit l'assassin à qui l'on fait justice, et qui, un siècle plus tard, ont recours à la même mise en scène qu'au temps de la mort de Louis XVI¹⁹.

Faits-divers et canards d'exécution

Les "canards d'exécution" sont des gravures vendues à l'unité dans les rues, inspirées de l'actualité : on y retrouve l'écho populaire de la scène d'exécution révolutionnaire. Les "canards criminels", représentant des portraits, dévoilent à un public ravi et horrifié la "vraie" tête de l'assassin.

Les *Mille et une Nuits* éditées par Bourdin traduisent un goût de la mise en scène inspirée des "canards d'exécution", présentant une vue générale, avec estrade, où la mise à mort se place comme un spectacle.

Têtes groupées

Depuis les origines, en 1789, cette scénographie de l'exécution-spectacle suppose un public nombreux et agglutiné, prétexte au dessin de têtes groupées et à la caricature. On peut citer par exemple *Le bourreau se guillotine lui-même*²⁰, pamphlet anti-Robespierriste en image, qui associe le grouillement des têtes des spectateurs à la scène d'exécution. Chacune des têtes groupées, grimaçante, est différente de sa voisine. Là encore, nous sommes à la frontière de deux traditions qui s'interpénètrent : celle, politique, de la Révolution, et celle, liée à l'histoire de l'estampe, du fait-divers et de la caricature.

¹⁸repr. in cat. *la Guillotine dans la Révolution*, p. 166, n° 195 (têtes dites de Louis XVI et de Marie-Antoinette, cire et cheveux naturels, fin XVIII^e siècle), et 196-198 (autres exemples).

¹⁹ Les *canards* - terme en usage au XIX^e siècle, qui a succédé aux désignations plus anciennes de "placards" et de "libelles" -, sont des feuilles comportant titre, gravure sur bois et texte, qui étaient vendus à la criée dans les rues par les "canardiers". Voir G. Delmas, "Canard", dans *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, L. Curmer, 1842, t. 3 ; J-P. Seguin, *Nouvelles à sensation. Canards du XIX^e siècle*, Paris, A. Colin, 1959, en particulier le chapitre IV, p. 69 à 122 ; et S. le Men, "Notes sur les canards populaires publiés à Rouen au XIX^e siècle", dans *Causeries Lyonnaises*, Rouen, CRDP, mars-juin 1980, pp. 31-37.

²⁰gravure anonyme au burin, coloriée, environ 1794, repr. dans *Politique et polémique*, op. cit., fig. 1, p. 60.

La tradition des têtes groupées - aimable passe-temps de rapin - remonte à Hannibal Carrache et à l'école de Bologne ; elle se poursuit jusqu'à Hogarth²¹. Expriment la diversité des physionomies humaines, elle peut passer pour un exercice d'étude. Mais elle trouve surtout son exploitation dans la caricature. On découvre ainsi, dans l'édition Bourdin, une référence à cette utilisation des têtes groupées dans la caricature journalistique, dans un bandeau où la pique révolutionnaire est remplacée par un sabre sur lequel est dressée une tête coupée. Les spectateurs qui entourent cette scène d'exécution ont des expressions aussi variées que caricaturales (**fig. 4**). Une autre illustration de la même édition, sous prétexte de représenter les dix borgnes du récit du troisième calendrier, regroupe les dix têtes en accentuant leurs caractéristiques, suivant ce même procédé de caricature.

*

On se lasse de tout, même des têtes coupées.

C'est du moins ce qui apparaît dans la structure de l'édition Bourdin, preuve *a contrario* de la pertinence du motif comme figure du suspense. On assiste en effet à un relâchement progressif de cette figure du suspense. Tandis que les représentations de la menace capitale sont très nombreuses au début du livre²², apparaissant dans tous les registres, l'éditeur prend peu à peu confiance dans la fidélité de son public, et la tension se fait moins forte. Ce mouvement va de pair avec un appauvrissement général de l'illustration, marqué notamment par de nombreux réemplois au sein de l'ouvrage de gravures déjà présentées auparavant. Cette usure conventionnelle des scènes de violence en témoigne : l'univers référentiel du feuilleton et du fait-divers est ressassé comme par habitude, sans recherche nouvelle - preuve qu'il fait partie du patrimoine illustratif du livre.

Mieux vaut rire des têtes coupées ?

Il n'est pas innocent que la référence à un passé traumatique s'incarne sous les dehors de la narration romanesque, l'allusion d'humour noir ou le transfert de la politique au fait-divers, puis du fait-divers à l'illustration - sans que le fantôme politique ne cesse de rôder jusque dans ce dernier quartier. Nous avons vu que l'image, mémoire plus vivace que l'étymologie du mot, se souvient de tous ses moments, par une sorte d'errance iconologique. Est-ce pour cette raison que le passé atroce est situé dans l'édition Bourdin le plus loin possible, en Orient ? Espace flou, autre, lointain par essence, l'Orient des fantasmes romantiques sert-il à extrader le passé révolutionnaire douloureux ? Il semble bien en fin de compte que l'illustration cruelle des *Mille et Une Nuits* permette au lecteur "moyen", en France, de se remémorer les grandes heures de la Terreur, tout en les exorcisant, et de transposer les visions et les fantasmes issus de

²¹ Michel Melot, *L'oeil qui rit. Le pouvoir comique des images*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1975. A l'origine, la caricature désigne des "petits portraits chargés" (Baldinucci) qui étaient souvent réunis sur une même feuille en "têtes groupées", contrastant les unes avec les autres par leur diversité physiologique. Cette formule doit à son succès le développement d'un véritable genre, qui trouve son aboutissement dans une célèbre planche de Hogarth, *Characters and Caricaturas* (billet de souscription pour la suite "Mariage à la Mode", avril 1743, repr. 188, dans J. Burke et C. Caldwell, *Hogarth, gravures, Oeuvre complet*, Paris, Arts et Mémoires graphiques, 1968).

²²tous les exemples mentionnés ci-dessus proviennent du premier des trois tomes de l'édition Bourdin.

l'histoire récente en clichés propres au répertoire iconographique de l'illustration courante: l'image romantique permet ici d'apaiser la mémoire.

Anne Larue (université de Reims) et Ségolène Le Men (CNRS, musée d'Orsay)