MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Illustrer Le Moine de Lewis en 1797 en France

Baptiste Reboul

10.58048/2263-7664/4355

Vertiges du texte et de l'image

Le Moine est l'un des grands classiques de la littérature gothique anglophone, publié en 1796 et traduit en 1797. Il fait en France l'objet de deux séries d'illustrations concurrentes, publiées au même moment chez les éditeurs Maradan puis Favre, qui construisent un horizon d'attente différent. Le premier éditeur privilégie les scènes surnaturelles du roman, et adopte un mode de représentation saisissant, hérité du drame lyrique. Les deux séries d'illustrations se rejoignent dans le choix des objets représentés, chargés de signaler l'appartenance de l'œuvre à la vogue des romans noirs, mettant pour cela en avant les lieux communs de cette littérature, qu'il s'agisse de motifs iconographiques ou de lieux typiques au sens propre. Or la plupart des scènes se passent de manière récurrente dans des lieux isolés, identifiés à des coulisses, voire à un même milieu vague où les jeux scopiques de la scène classique se trouvent mis en échec. Surprendre une scène dans un tel espace équivaut à percer un mystère et à découvrir la véritable nature des personnages, fondamentalement faible, à l'image du moine lui-même. Et là où l'éditeur Maradan insiste sur les essences surnaturelles des créatures du roman, conduisant le moine à révéler au grand jour le danger des passions les plus naturelles de l'être humain, l'éditeur Favre insiste sur le cadre moral, en censurant les phénomènes surnaturels au profit d'un retour à l'ordre qui témoigne du succès contemporain du mélodrame.

Le Moine est le roman culte de Matthew Lewis, âgé d'une vingtaine d'années lorsqu'il l'écrit et le publie au Royaume-Uni. Édité en 1796, ce roman gothique exerce une influence immédiate sur la production des romans noirs en France et en Europe et une influence plus diffuse sur la littérature romantique qui suit[1]. Il convient de noter que la

distinction terminologique entre *roman gothique*, qui renvoie au corpus britannique, et *roman noir*, qui renvoie au corpus français, revêt une importance particulière dans l'étude du traitement des images produites. Le type de roman, sans s'attarder sur les lieux communs ni sur les schémas narratifs, demeure en effet largement similaire, mais les conditions de production et de réception, en revanche, diffèrent sensiblement. Tandis que les Britanniques publient le plus souvent leurs romans en trois tomes et sans illustrations[2], les Français privilégient des éditions en quatre tomes[3], de format plus réduit et donc plus faciles à transporter, accompagnées d'illustrations qui deviennent presque systématiques[4]. Cela suit une logique chronologique : le succès du roman gothique venu d'outre-Manche précède immédiatement la production des romans noirs français. Tablant sur le succès des ventes d'après l'expérience anglaise, les artisans du livre en France peuvent se permettre d'illustrer relativement vite les livres, malgré le coût encore élevé de la gravure sur cuivre, réservée aux tirages importants. À cet égard, le fait que de nombreux auteurs de cette période soient illustrés dès les premières éditions est particulièrement significatif.

C'est précisément le cas du *Moine* qui paraît en France l'année qui suit sa parution originale, conjointement à certaines œuvres de Radcliffe[5], faisant de 1797 une date clé dans l'histoire du roman noir. Le succès semble immédiat, tant au Royaume-Uni qu'en France[6], bien que *Le Moine* aille à l'encontre du style radcliffien, lequel privilégie plus généralement l'explication rationnelle dans le dénouement à l'assomption du surnaturel[7]. Le roman développe le thème biblique de la tentation en présentant le moine Ambrosio, prêcheur d'une vertu inflexible et orgueilleuse, signe annonciateur d'une chute imminente. Tenté par le diable sous l'apparence d'une femme fatale, la séduisante Mathilde, Ambrosio rompt ses vœux après une résistance trop brève pour être foncièrement sincère. Le roman détaille ensuite au fil du texte la gradation de ses péchés et de ses crimes – notamment les abus sur sa sœur et le meurtre de sa mère – jusqu'à la signature d'un pacte diabolique destiné à le sauver de l'Inquisition, alors même que celle-ci était sur le point de lui accorder la grâce[8]. Ambrosio incarne ainsi la figure du criminel irrémissible : derrière une vertu de façade et des refus apparents de céder à la tentation, ses transgressions procèdent toujours, en définitive, de son libre arbitre.

Le roman est donc traduit en 1797 et illustré très rapidement : trois éditions paraissent à quelques mois d'intervalle, si ce n'est quelques semaines. La maison d'édition Maradan

publie d'abord une édition grand format, sans illustrations, qui reprend assez fidèlement la version originale. Elle est suivie d'une édition petit format en quatre tomes, chacun illustré anonymement, bien plus au goût du public français[9]. La maison d'édition Favre fait ensuite paraître une autre édition en quatre tomes, reprenant exactement le texte de l'édition Maradan. Il s'agit d'un plagiat quasi intégral, à l'exception surprenante des épisodes surnaturels, qui constituent pourtant le cœur du roman[10] : ils sont remplacés par des séquences plus rationnelles qui dénaturent le texte original en le modifiant sensiblement, sans l'aval de l'auteur. Afin de marquer la différence, les éditeurs produisent une nouvelle série d'illustrations, dessinées par Langevin et gravées par Patas, et modifient considérablement le titre de l'œuvre : tandis que l'édition Maradan traduit simplement *The Monk* par *Le Moine*, l'édition Favre propose ironiquement une version allongée et remplace le titre original par *Le Jacobin espagnol ou Histoire du moine Ambrosio et de la belle Antonia sa sœur*. Sans dissimuler le cadre de référence de l'œuvre, perceptible grâce aux noms des personnages, l'édition tente de brouiller les pistes mais révèle le dénouement : le lien qui unit Ambrosio et Antonia y est dévoilé alors que le lecteur ne doit en avoir connaissance qu'à deux pages de la fin.

La production de nouvelles images constitue toutefois l'élément véritablement novateur. L'édition Maradan insiste en toute logique sur la dimension surnaturelle du récit, tandis que l'édition Favre mobilise les scènes marquantes et proprement théâtrales, sans intervention d'éléments surnaturels. Paradoxalement, cette dernière édition, bien qu'elle trahisse le texte de Lewis, produit des images qui correspondent très bien au texte original et qui concordent encore plus nettement avec le corpus général des images de romans noirs. À l'inverse, les illustrations de l'édition Maradan, sans trahir le texte, demeurent relativement atypiques au regard du corpus.

Il convient donc de se demander en quoi ces deux séries d'illustrations rendent compte des différentes lectures qui peuvent être faites du roman, et en quoi elles inscrivent l'œuvre dans deux types littéraires et éditoriaux distincts, l'un tourné vers l'horreur surnaturelle, l'autre davantage tourné vers une veine plus théâtrale, qui est celle des romans noirs à succès à la fin du XVIII^{e} siècle. De surcroît, il s'agit également de déterminer si les deux séries, malgré leurs différences, sont représentatives des manières d'illustrer un roman noir, et si les images peuvent véritablement être qualifiées de *noires*. Une telle analyse permettrait d'éclairer les attentes du public et les logiques

de production, dans la mesure où le développement du roman noir s’inscrit dans une dynamique en partie commerciale.

Il semble que les illustrations remplissent principalement deux fonctions. D’une part, une fonction commerciale, visant à attirer l’œil et à favoriser la vente de l’ouvrage : elle implique la représentation d’éléments saisissants, tels que le surnaturel ou des motifs typiques du genre. D’autre part, une fonction illustrative, destinée à accompagner le roman et liée à sa textualité, notamment par la mise en image des événements majeurs : ceux-ci semblent systématiquement avoir lieu à l’abri des regards, dans des espaces clos où la véritable nature des personnages se révèle.

Représenter le surnaturel

Afin de retenir immédiatement l’attention du spectateur, l’édition Maradan met en avant une série d’illustrations particulièrement accrocheuses. Celles-ci soulignent les aspects surnaturels du roman, tout en intégrant quelques suggestions libertines, de manière à offrir des images à la fois frappantes et évocatrices. Les créatures merveilleuses et les scènes surnaturelles les plus emblématiques de l’œuvre y sont représentées : l’évasion de la Nonne sanglante, le rituel incendiaire accompli par Mathilde pour invoquer Lucifer, ou encore l’ange déchu lui-même emportant Ambrosio jusqu’au sommet de la Sierra Morena.



Fig. 1 : Anonyme, *Le Moine*, t. II, Paris, Maradan, 1797

La représentation de la Nonne sanglante (**Fig. 1**) illustre un épisode inséré dans un récit enchâssé, où est racontée la tentative d'évasion d'Agnès, déterminée à quitter le château de sa tante pour rejoindre son amant, Don Raymond. Retenue en effet prisonnière par la baronne de Lindenbourg doña Rodolpha, Agnès imagine de se déguiser en un spectre légendaire censé apparaître « le 5 mai de chaque cinquième année, aussitôt que l'horloge sonne une heure[11] », ses restes n'ayant jamais reçu de sépulture. Elle sait que son oncle, convaincu de la véracité de la légende, laisse ce soir-là les portes du château ouvertes afin de permettre au revenant de sortir en paix. Cependant le plan échoue car la véritable Nonne surgit avec ses attributs caractéristiques[12] et se substitue à Agnès, ce qui compromet la fuite des amants. L'illustration produite assume pleinement la dimension surnaturelle du roman et choisit de représenter la Nonne conformément au texte.



Fig. 2 : Anonyme, *Le Moine*, t. III, Paris, Maradan, 1797

Dans l'illustration du rituel de Mathilde (**Fig. 2**), celle-ci tente de conjurer[13] le diable en accomplissant une cérémonie occulte des plus étranges, destinée à conférer au moine les pouvoirs nécessaires pour posséder sexuellement Antonia, qu'il désire avec fureur. L'image s'empare de la séquence en représentant Mathilde, vêtue en habit rituel[14], positionnée dans un pentacle dont la référence peut remonter à la littérature du XVI^{e} siècle[15]. Elle s'est percé le bras droit à l'aide d'objets singuliers déposés dans le panier à ses pieds, geste qui semble avoir déclenché l'incendie qui l'entoure. La légende, volontairement tronquée, instaure une aposiopèse à visée commerciale qui attise la curiosité du lecteur : les quatorze points de suspension dissimulent la venue du diable en personne. Mathilde n'apparaît dès lors que comme sa marionnette, ayant attiré le moine dans un piège aussi efficace que grossier.



Fig. 3 : Anonyme, *Le Moine*, t. IV, Paris, Maradan, 1797

Dans la dernière illustration produite par l'édition Maradan (**Fig. 3**), le diable apparaît sous sa véritable forme et explicite encore plus la dimension surnaturelle et spectaculaire du roman : l'image recherche un effet percutant, garanti par la manifestation intégrale du démon[16] et par l'effroi du criminel, désormais représenté à cuculle découverte. La scène correspond à la toute fin du récit : le contrat signé du sang du moine est brandi par le diable en signe de victoire, tandis que l'éclair de la justice divine gronde dans le ciel. Nonne sanglante, cérémonie magique, Lucifer tout droit issu de l'imaginaire de Milton[17] : tous les éléments surnaturels qui ont assuré le succès du *Moine* sont ici exhibés comme une véritable vitrine du roman. Présentées avant même la lecture du texte, ces images orientent déjà sa réception, à rebours de la voie que Radcliffe entendait tracer pour le roman gothique[18].



Fig. 4 : Anonyme, *Le Moine* t. I, Paris, Maradan, 1797, détail de la poitrine de Mathilde



Fig. 5 : Anonyme, *Le Moine*, t. III, Paris, Maradan, 1797, détail de la poitrine de Mathilde

De surcroît, afin de renforcer cette fonction saisissante, des notes galantes sont disséminées dans les images représentant Mathilde, systématiquement montrée en train de dévoiler ses appâts d'une manière suggestive qui avoisine le mode de représentation libertin (**Fig. 4** ; **Fig. 5**), réduisant son corps en un simple objet de luxure et de tentation. L'illustration du premier tome (**Fig. 6**) met particulièrement bien en scène le cadre par excellence de la tentation biblique : les deux personnages évoluent dans le jardin idyllique du couvent, espace évoquant un Eden où l'homme se trouve sans défense face au diable métamorphe. L'hésitation du moine est signifiée par sa gestuelle : ses pas s'orientent vers la sortie du cadre tandis que son regard se fixe sur la poitrine de Mathilde. Cette scène correspond au début du roman : le moine est encore innocent, ses vœux ne sont pas rompus, mais il va – pour ne pas dire il veut – céder, comme la légende le suggère explicitement. Celle-ci recourt d'ailleurs au terme « enchanteresse », connoté par la magie, pour désigner Mathilde qui feint de se percer le cœur face à la froideur d'Ambrosio, geste qui le prend définitivement au piège.



Fig. 6 : Anonyme, *Le Moine*, t. I, Paris, Maradan, 1797

Le motif iconographique de la poitrine dénudée, également signe d'impiété, est repris dans la troisième illustration (**Fig. 2**) : Mathilde y fait couler son sang devant le moine terrorisé qui attend lâchement la fin de l'invocation afin de se retirer avec l'objet merveilleux destiné à satisfaire ses désirs. Les dessinateurs des œuvres de Sade, voire Sade lui-même, ont pu s'inspirer de cette scène pour imaginer les saignées infligées à Justine chez le libertin Gernande : sur l'image correspondante à cette séquence[19], le sang s'écoule à partir des mêmes points du bras, mais les situations s'inversent. Justine n'est plus l'instigatrice de la scène, elle en devient la victime prête à défaillir là où, dans l'illustration du *Moine*, ce comportement est ironiquement réservé à Ambrosio, pourtant le personnage le plus criminel du roman.

Les lieux communs du roman noir

L'édition Maradan se rapproche néanmoins de l'édition Favre par la mise en avant d'éléments typiques de l'univers noir dans les illustrations. En 1797, alors que le roman noir connaît un succès croissant, il devient en effet nécessaire de mobiliser un répertoire visuel immédiatement reconnaissable, capable de signaler au lecteur que l'ouvrage s'inscrit dans un horizon d'attente bien défini. Cette stratégie repose d'une part sur la représentation de détails emblématiques, observable dans l'ensemble du corpus illustré du roman noir : des têtes de mort, des squelettes, des tombeaux suggérant la présence de la mort (**Fig. 7**), mais aussi des figures diaboliques ou des esprits revenants à l'allure machiavélique (**Fig. 8**). Elle passe d'autre part par la mise en scène de lieux typiques de cet univers, présents avec une régularité remarquable dans les romans noirs : les châteaux, les forêts, les abbayes et les souterrains[20].



Fig. 7 : Langevin et Palas, Le Moine, t. IV, Paris, Favre, 1797, détail des caveaux

Dans la deuxième illustration de l'édition Maradan (**Fig. 1**), le château du baron de Lindenbourg attire immédiatement l'attention, malgré sa taille presque ridicule. À la manière d'un décor de théâtre en carton, le dessinateur ne cherche pas à restituer les détails architecturaux d'un véritable château médiéval : il se contente d'en donner une silhouette reconnaissable qui doit suffire à évoquer le gothique et l'imaginaire littéraire qui l'accompagne.



Fig. 8 : Anonyme, *Le Moine*, t. IV, Paris, Maradan, 1797, détail du diable

Les forêts, souvent perçues comme des prolongements voire des avatars du château, qu'elles entourent systématiquement[21], apparaissent aussi bien dans la première que dans la deuxième illustration de l'édition Maradan (**Fig. 6** ; **Fig. 1**).



Fig. 9 : Langevin et Palas, *Le Moine*, t. I, Paris, Favre, 1797

L'enceinte religieuse – parfois couvent, parfois abbaye – constitue le cœur du *Moine* : c'est là qu'Ambrosio se retire, qu'il rompt ses vœux, qu'il trame ses plans avec Mathilde, et que l'intrigue trouve son dénouement. Dans la première illustration de l'édition Favre (**Fig. 9**), cet espace est clairement identifiable et mis en évidence grâce aux tenues des personnages, au confessionnal surmonté d'une croix, ainsi qu'au mot *SACRISTIE*, inscrit en gros caractères.



Fig. 10 : Langevin et Palas, *Le Moine*, t. IV, Paris, Favre, 1797

Les souterrains se manifestent enfin plus discrètement, mais le lecteur peut néanmoins les repérer. La troisième illustration de l'édition Maradan et la quatrième de l'édition Favre (**Fig. 2** ; **Fig. 10**) suggèrent, grâce aux voûtes de grosses pierres, que les personnages évoluent dans des espaces souterrains clos, dont les issues sont soit

obstruées, soit invisibles. Dans la première illustration de l'édition Maradan (**Fig. 6**), une grotte – dont la réalité paraît peu vraisemblable dans le petit jardin d'une abbaye – apparaît subtilement à l'arrière-plan, sur la gauche, du côté où se tient Mathilde, figure associée au démoniaque : elle annonce ainsi les ténèbres dont elle provient. Le motif se retrouve dans la deuxième illustration de la même édition (**Fig. 1**), où une grotte sert les desseins de Don Raymond en lui permettant de dissimuler la voiture destinée à assurer sa fuite avec son amante.

Ces éléments et ces lieux contribuent à la représentation d'un milieu caractéristique de ces images et constitutif des romans noirs : l'action ne devient possible qu'une fois ce milieu établi. Il repose d'abord sur trois traits : l'obscurité, l'isolement et le silence qui relèvent tous trois de l'esthétique du sublime émergente au cours du siècle[22], et qui confèrent à l'ensemble une atmosphère mystérieuse et terrifiante. Pour rendre cet effet, les illustrateurs privilégient des espaces généralement confinés. La moitié des images montrent ainsi des lieux sans aucun accès visible vers l'extérieur : quatre murs enserrent les personnages et les maintiennent dans un espace restreint, sans possibilité de fuir vers un espace vague. Les caveaux du couvent servent par exemple de refuge pour agir dans l'ombre et accomplir des rites occultes (**Fig. 2**), ou encore d'espace retiré où Ambrosio projette de jouir de sa sœur, dans le dénouement. L'édition Favre montre même comment la situation finit par se renverser (**Fig. 10**) : le moine, au moment où il s'apprêtait à commettre son forfait, est pris à son propre jeu[23].

Agnès se retrouve elle aussi prise au piège dans la chapelle du couvent (**Fig. 9**), au moment des confessions, c'est-à-dire dans un espace dépourvu d'issues. Sans espoir de fuite, elle assiste impuissante à son arrêt : le moine remet à l'abbesse, furieuse, la lettre de Don Raymond – tombée malencontreusement à terre – détaillant leur plan d'évasion et révélant la grossesse d'Agnès. Cette scène est décisive puisqu'à partir de cet instant, Agnès est soumise à des tortures inhumaines.



Fig. 11 : Langevin et Palas, *Le Moine*, t. III, Paris, Favre, 1797

C’est finalement la chambre d’Antonia qui confine les personnages dans un espace aux frontières de l’imaginaire. Espace du sommeil pour Antonia, elle constitue surtout le lieu intime et clos où la jeune femme risque de subir un viol (**Fig. 11**). C’est en effet l’endroit qu’Ambrosio avait initialement choisi à cette fin : grâce à un objet magique fourni par Mathilde, il parvient à y pénétrer et à plonger Antonia dans un profond sommeil, afin de commettre son crime à l’abri des regards. Mais l’arrivée inopinée d’Elvire, la mère d’Antonia, interrompt son projet criminel. Acculé, Ambrosio substitue alors un crime à un autre, remplaçant le viol de la fille par le meurtre de la mère.



Fig. 12 : Langevin et Palas, *Le Moine*, t. II, Paris, Favre, 1797

Lorsque le confinement ne se matérialise pas par l’enfermement entre quatre murs, il est assuré par l’obscurité du milieu, et notamment par la nuit, systématiquement signalée

dès que les personnages se trouvent à l'extérieur[24]. Comme dans de nombreuses illustrations de romans noirs, la nuit est figurée par la présence de la lune (**Fig. 13**), qui joue aussi un rôle d'embrayeur visuel dans la première illustration de l'édition Maradan, guidant le regard du lecteur vers la poitrine de Mathilde[25]. Elle peut également être suggérée par le détail d'une lampe (**Fig. 14**), qui remplit la même fonction, celle de marquer d'autant plus la noirceur ambiante que la lumière est vive.

Image

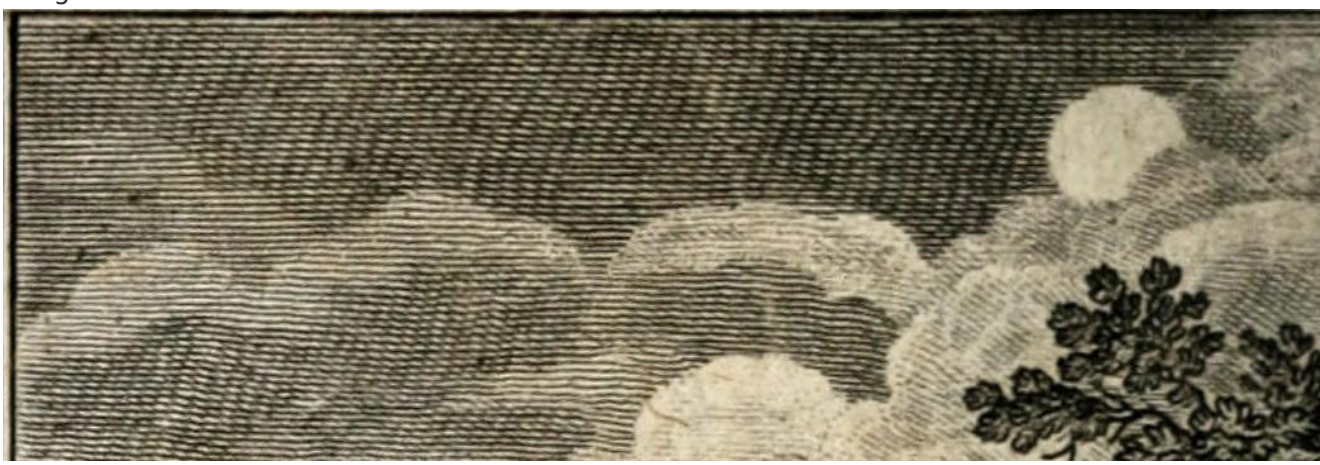


Fig. 13 : Anonyme, *Le Moine*, t. I, Paris, Maradan, 1797, détail de la lune

Les deux séries d'illustrations mettent ainsi en avant des éléments typiques du milieu noir, afin de revendiquer leur appartenance à ce type de roman et de séduire un acheteur potentiel. Il ne s'agit pas seulement de produire l'effet saisissant d'une scène : le milieu acquiert une importance décisive, car il témoigne d'une mutation fondamentale de l'action, désormais retranchée dans un espace qui relève davantage de la coulisse que de la scène.

Image



Fig. 14 : Anonyme, *Le Moine*, t. II, Paris, Maradan, 1797, détail de la lampe

Des événements en coulisse

Le choix des moments illustrés, qu'il convient maintenant d'examiner, est révélateur de cette mutation. Il se porte systématiquement sur des scènes qui doivent rester silencieuses – non parce qu'elles ne produisent aucun bruit au moment où elles se déroulent, mais parce qu'elles ne s'ébruitent pas. La notion de coulisse s'avère ici pertinente : les espaces scéniques, où la visibilité serait éclatante, sont soigneusement évités. Le roman est censé se dérouler à Madrid, mais l'action ne se situe jamais véritablement dans la ville. Soit les personnages voyagent à travers l'Europe, en direction de grandes villes où ils ne font que passer ; soit l'action se déroule dans le couvent, un lieu certes madrilène mais isolé, comme en retrait du monde ; soit encore les personnages se trouvent bien dans la ville de Madrid, mais toujours de nuit, afin de ne pas être vus et d'agir en secret. L'action se replie dans un espace caché où l'on circule – où l'on *coulisse* – sans s'arrêter indéfiniment, ce qui identifie cet espace à un milieu vague. Pour les personnages qui s'y meuvent, il s'agit d'un espace de préparation où s'élaborent les stratagèmes surnaturels et les rôles destinés à impressionner le grand monde ; mais aussi d'un espace de vérité, où on laisse libre cours à ses désirs.

Le terme *coulisse* doit ici être entendu dans les deux sens contemporains du mot. D'une part, les espaces représentés sont des espaces périphériques par rapport aux lieux de pleine visibilité, comme le monastère – qui constitue tout de même le cadre de la moitié

des illustrations à l'étude (**Fig. 6 ; Fig. 2 ; Fig. 9 ; Fig. 10**). Situé en marge, le monastère s'oppose à la ville, où circulent rumeurs et réputations : celle du moine, notamment, se propage tout au long du roman dans Madrid. D'autre part, ce qui nous est donné à voir relève du dessous de scène : l'endroit où se trouvent les rouages, où les comédiens s'échauffent avant de jouer leur rôle sur le *theatrum mundi*, et où sont rangées les machines du théâtre lyrique. La référence au théâtre lyrique est particulièrement sensible pour l'édition Maradan, qui joue avec les apparitions merveilleuses saisissantes, comme la dernière gravure représentant Ambrosio et le diable suspendus dans les airs[26] (**Fig. 6**).

En outre, les actions représentées dans les illustrations du *Moine* se déroulent bel et bien systématiquement à la marge des espaces éclatants, dans une sorte de *paraskènion* radicalement opposé à un *proskènion*[27]. De cette manière peuvent se caractériser les lieux figurés sur les images : les événements qui y prennent place relèvent des coulisses, parce qu'ils demeurent secrets et parce qu'ils ne constituent que des actes préparatoires. Les scènes deviennent, en un sens, anti-scéniques : elles ne marquent pas l'ensemble des personnages au moment où elles se produisent et ne prennent une importance décisive que pour le récit et pour le lecteur.

Pour explorer la notion de *coulisse* dans le cas des deux éditions de 1797 du *Moine* et de leurs illustrations, la série de l'édition Maradan se révèle de nouveau éclairante. Les quatre actions représentées y sont potentiellement observables par un nombre décroissant de personnages, à mesure que le récit progresse : plus le lecteur avance dans l'histoire, plus les protagonistes se retranchent dans l'invisible.

Dans la première illustration (**Fig. 6**), Mathilde déclare sa flamme à Ambrosio. Jusqu'alors, elle jouait le rôle de Rosario, un jeune novice particulièrement timide, feignant une tendresse affectée envers le moine. Elle parvient à l'isoler peu à peu, en l'attirant de nuit dans un jardin sauvage, jusqu'à entamer une conversation qui lui révèle sa véritable nature féminine. À deux pas d'une grotte – qui figure symboliquement la frontière d'un inconscient refoulé – le danger du désir surprend Ambrosio dans une scène qui inaugure sa longue chute. L'image met ainsi en lumière un moment crucial que le texte situe à l'inverse dans un espace invisible : sans doute le roman suggère-t-il que toute chute commence par des instants en apparence insignifiants[28], chose qu'est

contrainte de renverser l'image.

L'évasion d'Agnès (**Fig. 1**) devrait, quant à elle, reposer précisément sur l'invisibilité de son identité : elle se déguise en incarnant la Nonne sanglante, ce qui doit lui permettre de quitter la scène éclatante – si l'on identifie celle-ci au château, l'espace restreint où est traditionnellement circonscrit le prestige et l'éclat aristocratique – pour rejoindre son amant et enfin retirer le voile de la Nonne, qui fonctionne comme un véritable masque théâtral. Cependant, l'arrivée de la Nonne et l'incompréhension de Don Raymond signalent une confusion entre le *paraskènion* et le *proskènion*. Agnès doit cesser de jouer son rôle en sortant du château mais la Nonne le prolonge, jusqu'à disparaître mystérieusement en se fondant dans l'environnement qui l'entoure[29]. L'inversion de la scène et de la coulisse aboutit dès lors à une superposition des deux, qui fonde le milieu caractéristique du roman noir.

Dans la troisième illustration de l'édition Maradan (**Fig. 2**), Mathilde et Ambrosio ne se retranchent plus seulement hors de la scène, mais bien en dessous d'elle – sous le monastère et sous la ville – afin de procéder au rituel d'invocation du diable au moyen d'une cérémonie fastueuse. Le paradoxe est frappant : la cérémonie se déroule en coulisses, dans un espace souterrain et invisible, mais elle adopte les codes d'une scène théâtrale, avec un éclat qui semble renvoyer à un spectacle lyrique. L'incendie qui se déclenche passe de surcroît inaperçu, de même que l'arrivée de Lucifer dans un tonnerre pourtant assourdissant[30], précisément car la logique surnaturelle prend le dessus. Les événements qui ont lieu deviennent dès lors la projection des peurs et des désirs du moine dans le milieu. Cela brouille une distinction claire dans l'esthétique classique entre la visibilité et l'invisibilité, étant donné qu'une cérémonie implique presque nécessairement un regard extérieur mais que celui-ci demeure dans ce cas-là absent.

Enfin, l'apparition triomphante du diable (**Fig. 6**) est en un sens invisible, sans être pour autant *sous* ou *à côté de* la scène. Le diable s'envole en effet *au-dessus* des montagnes espagnoles afin que nul ne soit témoin du dénouement, sauf Dieu et le lecteur. Ce retrait spectaculaire force le dévoilement des natures de chacun : l'ange déchu se révèle derrière l'apparence envoûtante de Mathilde, et le visage du moine apparaît enfin dans toute sa vérité, sans plus de jeu de façade.

La tombée des masques

Pour reprendre des termes provenant d'un lexique théâtral, cette dernière situation semble décrire une tombée des masques[31] : une fois l'intrigue finie, chaque individu se retire dans la coulisse et délaisse son déguisement, ce qui apparente le diable et Ambrosio à de simples comédiens d'une pièce, qui n'est elle-même en définitive qu'une longue fable sur le désir et sur l'orgueil[32]. Les illustrations de l'édition Favre présentent plus systématiquement la tombée successive des masques, dans des contextes paradoxaux : les cadres s'identifient à des espaces clairement marginaux – un confessionnal, une chambre, un caveau – mais les postures demeurent théâtrales. Cela rend compte du décalage qui s'instaure naturellement entre le dispositif textuel du *Moine* , dont l'économie repose sur un milieu fictionnel obscur, et le dispositif iconographique des illustrations de 1797, qui demeure ici inscrit dans une économie visuelle et scénique, tournée vers l'éclat.

La première et la dernière illustration jouent largement, en l'occurrence, sur l'effet éclatant hérité de la scène classique. Dans la première (**Fig. 9**), Agnès est surprise et acculée : l'abbesse semble lui demander des comptes au sujet de la lettre trouvée par Ambrosio révélant son projet d'évasion ainsi que sa grossesse, tandis que les religieuses prêtes à sortir au fond se retournent pour observer. Un léger glissement du texte à l'image s'opère ici car l'illustration donne un éclat à un épisode que le récit s'efforce au contraire de maintenir dans la discrétion. Dans le roman, en effet, l'abbesse découvre la lettre, la lit avec une fureur contenue et ordonne qu'on emmène immédiatement Agnès, qui se met alors à invectiver le moine[33]. L'image théâtralise les postures, qui racontent la scène, et donne l'illusion qu'une négociation est en cours, sous le regard de témoins curieux. Pourtant, la scène a lieu à l'écart, au niveau du confessionnal : un lieu où les cœurs sont censés se dévoiler entièrement, donc un espace où l'on ne joue symboliquement aucun rôle. Le décalage entre le texte et l'image est même renforcé par la légende qui contredit la scène représentée : elle rapporte les malédictions proférées par Agnès contre le moine, alors que celles-ci ne sont prononcées que plus tard, au moment où, saisie par deux religieuses, elle se sait condamnée à la torture et se livre à l'énergie du désespoir.

La dernière illustration de l'édition Favre (**Fig. 10**) se situe dans les souterrains du couvent de Madrid, un espace isolé qu'Ambrosio a choisi pour assouvir son désir envers Antonia. Il est cependant surpris au moment où le peuple se soulève contre les autorités du couvent. La lumière se fait alors très brièvement sur un lieu liminaire, pour un épisode que le texte rend volontairement confus[34] : or le flambeau de l'image éclaire pleinement la scène qui dévoile à tout le monde la véritable nature du moine, dans un espace pourtant peu propice aux jeux scopiques ni aux rassemblements, comme en témoignent les soldats amassés au fond. De nouveau, les postures théâtrales contredisent le texte – dans lequel les personnages témoins des crimes du moine s'efforcent de réduire ce moment à un non-événement[35] – chose d'autant plus vraie pour l'édition Favre. Celle-ci, afin d'évacuer l'apparition finale du diable, propose en effet une réécriture morale du dénouement : Antonia y est sauvée *in extremis* par son amant, Lorenzo, qui punit l'antagoniste avant qu'il ne commette son méfait, tout en proclamant un alexandrin évidemment absent du texte original. L'illustration s'affranchit ainsi du récit pour répondre à un horizon d'attente radcliffien, exhibé ici dans le frontispice du volume, tout en s'inscrivant dans un cadre dramatique explicité par le vers de la légende[36].

L'action se retranche donc dans des coulisses, tandis que les gestuelles relèvent de la manifestation scénique : elles sont pleinement théâtrales dans des espaces pourtant impropres au jeu scopique de la scène classique. Ce décalage semble correspondre au mode de représentation du roman noir de manière plus générale. Certes, les illustrations des grands romans du XVIII^{e} siècle – par exemple *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau – montrent parfois des scènes situées dans des lieux isolés ; mais d'une part ces choix ne contredisent pas le récit des auteurs, et d'autre part ils ne sont jamais aussi systématiques, encore moins dans des espaces proprement gothiques comme les caveaux d'une abbaye[37].

Les deux autres illustrations de l'édition Favre correspondent un peu plus fidèlement au texte et marquent un recul de la scène, destinée à se confondre avec les coulisses, dans le milieu du roman. Dans la deuxième illustration (**Fig. 12**), don Raymond est prosterné en signe d'amour devant son amante, mais la baronne, follement éprise de lui, investit brusquement l'espace retiré de la chambre d'Agnès en faisant une scène. L'attention du lecteur se déporte : alors qu'elle devrait être centrée sur l'instant de tendresse partagé par les amants secrets, elle se fixe sur la baronne, surgissant de l'extérieur et jouant la

fureur jalouse. L'action glisse vers le seuil de la scène : le texte la relèguera même dans le silence du hors-scène, car la baronne doit demeurer impassible en public pour ne pas trahir son amour adultère.

Dans l'illustration du troisième volume (**Fig. 11**), Elvire surprend le moine au moment où il s'apprêtait à abuser d'Antonia endormie. Ambrosio, cessant de jouer le moindre rôle, hésite un instant puis laisse parler son instinct[38] : sans réfléchir à son rôle, il finit par tuer Elvire dans la chambre même de sa fille[39]. Comme dans la gravure précédente, où l'attention glissait de la scène tendre vers la scène de jalousie, le regard du lecteur se déporte ici de la tentative de viol vers le meurtre. Cette bascule met en évidence une caractéristique essentielle du texte de Lewis : la gradation inéluctable de la violence[40]. Les images rendent parfaitement compte de cet effet, en montrant, sur deux planches seulement, comment l'amour tendre peut côtoyer le meurtre, en passant par la fureur jalouse et le désir de possession.

S'il existe malgré tout un point commun entre les quatre illustrations de l'édition Favre, c'est leur volonté de figurer la tombée des masques : elles représentent toutes un moment où les personnages cessent de jouer le rôle qu'ils s'étaient imposé jusqu'alors. La grossesse d'Agnès et son amour pour Don Raymond, tout comme les désirs criminels d'Ambrosio, apparaissent au grand jour. Les gravures saisissent précisément l'instant où les secrets de coulisses se trouvent révélés. Sur ce point, l'édition Favre rejoint l'édition Maradan qui, sous couvert de scènes sensationnelles, expose elle aussi dans ses gravures la véritable nature de Mathilde, de la Nonne, et d'Ambrosio lui-même, finalement démasqué par le diable.

Conclusion

Les deux séries d'illustrations rendent donc chacune compte de l'intrigue du roman, mais en répondant à des horizons d'attente très différents. L'édition Maradan s'inscrit dans une logique spectaculaire, par moments suggestive, qui fait du *Moine* un roman gothique d'horreur : elle met en avant le surnaturel et recherche l'effet saisissant destiné à attirer l'œil de l'acheteur. Une telle orientation témoigne de la dimension commerciale que prend alors le marché littéraire. L'édition Favre répond à un horizon d'attente plus radcliffien et plus théâtral, mieux adapté à la réalité du marché. Elle représente la forme

la plus populaire du roman noir[41], dont la fiction repose sur l'hybridation systématique d'une matière *noire* – un milieu sombre, des événements étranges – et d'une matière *rose* – une intrigue sentimentale et pathétique[42]. En dénaturant le texte, cette édition annonce un roman semblable à bien d'autres, là où la version originale du *Moine* se veut littéralement extraordinaire. La dimension commerciale réapparaît ici : l'édition Favre plagie un texte à succès d'une maison d'édition concurrente et promet au public un récit encore plus conforme à ses attentes, quitte à trahir l'œuvre. Pour ce faire, elle produit des illustrations qui abandonnent la référence au théâtre lyrique – modèle des gravures de l'édition Maradan – au profit d'un cadre plus moral, révélateur de l'émergence du mélodrame[43].

1 *Le Moine* a pu directement inspirer *Notre-Dame de Paris* : de la même manière que Lewis, Hugo décrit dans son roman un ecclésiastique tourmenté par son désir pour une jeune femme pure, qui devient une tzigane. Voir Alice Killen, *Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Genève, Slatkine, 2000, p. 183. Par exemple, les premières scènes des deux romans se ressemblent étrangement : un lieu populaire, l'église des Dominicains de Madrid pour *Le Moine* et la Grand'Salle pour *Notre-Dame*, une cohue, et deux femmes qui discutent avec un homme, Antonia et sa tante avec Lorenzo d'une part, Gisquette et Liénarde avec Pierre Gringoire d'autre part.

2 Voir Catriona Seth, dir., « La revanche de l'imagination », in *Imaginaires gothiques : aux sources du roman noir français*, Paris, Desjonquères, 2010, p. 17-18.

3 Dans le *Voyage de M. Candide fils au pays d'Eldorado vers la fin du dix-huitième siècle*, roman satirique de Bellin de la Liborlière, celui-ci décrit, en faisant un tableau de la société postrévolutionnaire, le milieu littéraire qui est souvent raillé par les personnages. Candide fils explique par exemple comment les romanciers – ce qu'il essaie de devenir – font tout pour allonger le récit, ce à quoi Pangloss répond : « je conviens que c'est le mieux du monde pour faire des romans de quatre volumes » (Bellin de la Liborlière, *Voyage de M. Candide fils au pays d'Eldorado vers la fin du dix-huitième siècle*, Paris, Barba, 1803, p. 41-42). L'habitude de publier des romans en quatre tomes semble être une norme commerciale qui se prend en dépit de la cohérence du récit, quitte à introduire des actions secondaires qui n'ont que très peu de rapport avec l'intrigue

principale.

4 Voir Béatrice Didier, *Histoire de la littérature française du XVIII*^{e} *siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 346-359.

5 *L'Italien* et *Julia* paraissent en France en 1797, suivis en 1798 des *Mystères d'Udolphe* et d'une nouvelle édition du *Roman de la forêt*.

6 Voir Killen, *op. cit.*, p. 86-87.

7 Voir Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Édition du Seuil, 1970, p. 49-57. Voir également Miles, qui définit l'« explained supernatural » selon un mouvement en deux temps : d'abord la tension dans l'installation des effets surnaturels puis la détente par l'explication rationnelle qui survient le plus souvent dans le dénouement. Voir *Ann Radcliffe: The Great Enchantress*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 129-148.

8 Voir, pour un résumé détaillé du roman, Lévy, *Le roman « gothique » anglais : 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 332-336

9 Cela peut s'inscrire dans la tradition du roman libertin qui vise un effet saisissant sur les images pour permettre aux colporteurs d'attirer des clients. Voir Jean-Christophe Abramovici, *Le Livre interdit*, Paris, Payot & Rivages, 1996, p. 11 et Robert Darnton, *Edition et Sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII*^{e} *siècle*, Paris, Gallimard, 1991, p. 67.

10 Lewis s'inspire sur ce point du folklore allemand. Voir Lévy, *op. cit.*, p. 306-313.

11 Lewis, *Le Moine*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 159.

12 Agnès dessine la Nonne sanglante ainsi : « C'était une femme d'une taille surnaturelle, et portant l'habit d'un ordre religieux. Son visage était voilé ; à son bras pendait un chapelet ; sa robe était çà et là tachée de gouttes de sang qui coulaient d'une blessure qu'elle avait au sein. D'une main elle tenait une lampe, de l'autre un grand couteau » (*ibid.*, p. 157).

13 « ‘‘Conjuration’’ signifie *d’autre part* l’incantation magique destinée *à évoquer, à* faire venir par la voix, *à convoquer* un charme ou un esprit » (Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 74).

14 « Elle était vêtue d’une longue robe noire, où étaient tracés en broderie d’or quantité de caractères inconnus : cette robe était attachée par une ceinture de pierres précieuses dans laquelle était passé un poignard ; son cou et ses bras étaient nus ; elle portait à la main une baguette d’or ; ses cheveux étaient épars, et flottaient en désordre sur ses épaules ; ses yeux étincelants avaient une expression terrible, et tout en elle était fait pour inspirer la crainte et l’admiration » (Lewis, *op. cit.*, p. 301-302).

15 Voir Ariosto, *Orlando furioso*, Venetia, Valgrisi, 1560, p. 22 ; Boissard, *Theatrum vitae humanae*, Metz, Excussum typis Abrahami Fabri, 1596, p. 101 ; ou encore Tasso, *La Gerusalemme liberata*, Paris, Imprimerie royale, 1644, p. 300.

16 Ducray-Duminil s’inspire de l’effet de cette gravure lorsqu’il décrit, dans *Les Petits orphelins du hameau*, un lieu où « des spectres, des esprits infernaux sont gravés ou peints. Les niches, au lieu de loger des saints, offrent des statues colossales d'un aspect hideux ; et sur une espèce d'autel fait en marbre, on voit la figure de Lucifer lui-même, menaçant une troupe d’anges qui s'enfuient, au-dessus de sa tête, vers un ciel étoile » (*op. cit.*, t. IV, Paris, Le Prieur, 1802, p. 115-116). La gravure correspondante, qui figure en frontispice au début du tome, représente ce faux diable en taille réelle, qui effraie l’abbé Durand.

17 Voir Milton, *Le Paradis perdu*, Paris, Imprimerie nationale, 2001, p. 65-71.

18 C’est en ce sens que *L’Italien* de Radcliffe peut être considéré comme une réécriture du *Moine* dans un style plus moral et rationnel, comme une attaque de l’autrice contre le roman de Lewis. Voir Lévy, « Du roman gothique au roman noir », in *Imaginaires gothiques*, *op. cit.*, p. 50-51.

19 Voir Sade, *La Nouvelle Justine*, in *Œuvres* t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléaide », 1995, p. 851-856.

20 Voir Béatrice Didier, *Ecrire la Révolution, 1789-1799*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 220-224.

21 Voir Joëlle Prungnaud, *Gothique et décadence*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 42-45.

22 « Toutes les privations générales sont grandes, parce qu'elles sont toutes terribles : la vacuité, l'obscurité, la solitude et le silence » (Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 2009, p. 141).

23 Dans le texte original, la situation se renverse après qu'il a abusé d'Antonia : « "Écoutez ! écoutez ! Ambrosio, n'entendez-vous pas les archers ? Ils viennent, et votre perte est inévitable." En ce moment, le prieur entendit un bruit lointain de voix. […] Le prieur s'attendait à tout moment à voir arriver les inquisiteurs. […] Craignant d'être découvert, Ambrosio fut forcé d'abandonner sa victime, et il s'enfuit au caveau où il avait laissé Mathilde » (Lewis, *op. cit.*, p. 423-425).

24 Les romans noirs sont même reconnaissables à ce trait. Voir par exemple Ducray-Duminil, *Victor ou L'Enfant de la forêt*, Paris, Le Prieur, 1797, p. 7-10 ; Bellin de la Liborlière, *Célestine ou les Époux sans l'être*, Hambourg et Brunswick, P.F. Fauche et Compagnie, 1798, p. 4-7 ; ou encore Brayer de Saint-Léon, *Eugenio et Virginia*, Paris, Pougens, 1799, p. ix-xii.

25 Le texte français de 1797 décrit d'ailleurs le sein gauche de Mathilde comme « le plus beau demi-globe que la nature ait jamais produit » (Lewis, *Le Moine*, t. I, Paris, Maradan, 1797, p. 105)

26 Cela « rappelle les machines de l'Opéra, qui fait alors grand usage de divinités suspendues dans les airs » (Michel Delon, in Sade, *Œuvres* t. II, *op. cit.*, p. 1163).

27 Les Grecs et plus tard les Romains ont disposé de mots pour discriminer au théâtre la scène visible de la scène invisible : alors que la *scène* désignait plutôt la surface verticale et perpendiculaire aux planches du théâtre « sur laquelle se plaçoient les décorations » (« THÉATRE *des anciens*, (*Architect. & Littér.*) », in *Encyclopédie* t. XVI, Paris, Briasson, 1765, p. 228a), le *proskènion* ou *proscenium* désignait le « grand espace libre au-devant de la scène où les acteurs venoient jouer la piece » (*ibid.*), et le *paraskènion* ou *parascenium* désignait quant à lui l'espace « où s'habilloient les acteurs, où l'on serroit les décorations, & où étoit placée une partie des machines » (*ibid.*). Par métonymie, c'est

ce qui a été nommé coulisses, celles-ci désignant initialement les rainures qui permettaient de faire *coulisser* les châssis sur lesquels étaient accrochés les décors. Voir « COULISSE, s.f. (*Art méch. & Gramm.*) » in *Encyclopédie* t. IV, *op. cit.*, 1754, p. 335a.

28 C'est d'usage classique d'affirmer qu'« une chute toujours attire une autre chute » (Boileau, *Œuvres poétiques*, Paris, Imprimerie générale, 1872, p. 155).

29 Après que la voiture de Don Raymond se brise durant leur fuite, la Nonne disparaît étrangement sans laisser de trace. Don Raymond, qui s'est évanoui pendant l'accident, détaille sa surprise face aux paysans qui le retrouvent blessé le lendemain : « Quelles furent ma surprise et ma douleur lorsque les paysans m'assurèrent qu'ils n'avaient vu personne qui ressemblât au signalement que je leur donnais. […] Je n'avais près de moi personne quand ils arrivèrent […]. Inquiet au-delà de toute expression sur le sort de ma compagne, je suppliai ces paysans de se disperser à sa recherche. […] Les paysans revinrent à l'auberge l'un après l'autre, et m'informèrent qu'on n'avait découvert aucune trace de mon infortunée maîtresse » (Lewis, *op. cit.*, p. 177-178).

30 « Une masse de nuages sombres s'éleva lentement de la terre ensanglantée, et monta graduellement jusqu'à ce qu'elle atteignît la voûte de la caverne ; en même temps, un coup de tonnerre se fit entendre, l'écho résonna effroyablement dans les passages souterrains, et la terre trembla sous les pieds de l'enchanteresse » (*ibid.*, p. 303).

31 « En grec προσώπων, en latin *persona*, partie de l'équipage des acteurs dans les jeux scéniques » (« MASQUE DE THÉATRE », (*Hist. du théatre des anciens.*), in *Encyclopédie* t. X, *op. cit.*, 1765, p. 172b).

32 *Le Moine* est dans cette perspective à rapprocher du *Vathek* de Belford, récit oriental qui développe de même le thème du pacte diabolique. Voir Francesco Orlando, « Vathek ou la damnation de l'"enfant gâté" », trad. Monique Ipotési, in *Revue Italienne d'Études Françaises*, n°1, 2011.

33 « A la lecture de cette lettre, les traits de l'abbesse s'enflammèrent de courroux. […] Aucune parole ne suffisait à exprimer sa fureur ; elle se taisait, et lançait sur la nonne étendue à terre des regards menaçants et pleins de malignité. ''Qu'on l'emporte au couvent ! dit-elle enfin à quelques-unes de ses religieuses'' » (Lewis, *op. cit.*, p. 59).

34 « La lumière des torches qui approchaient brilla sur les murs. […] Don Ramìrez, qui se trouva arriver le premier, aperçut par terre une femme baignée de sang, et un homme qui s'enfuyait et dont le trouble indiquait que c'était le meurtrier » (*ibid.*, p. 424-425).

35 « Don Ramìrez prit soin que la populace restât dans l'ignorance des forfaits et de la profession des prisonniers [de l'Inquisition, Ambrosio et Mathilde]. Il craignait une répétition des désordres qui avaient suivi l'arrestation de l'abbesse de Sainte-Claire : il se contenta d'instruire les capucins du crime de leur supérieur » (*ibid.*, p. 427).

36 Le cadre de référence semble être avant tout celui du mélodrame, qui affectionne les dénouements moraux et parfois spectaculaires, adaptés à un public populaire. Le mélodrame moderne se développe en effet au même moment – comme en témoigne l'œuvre de Pixérécourt – dans le contexte d'un désir de stabilisation sociétale après les violences de la Terreur et les bouleversements politiques du début du Directoire. Il devient le vecteur d'un retour à l'ordre, fonction qui sera encore renforcée sous le pouvoir napoléonien. Voir Olivier Bara, « "La moralité de la révolution" : de l'autorité du mélodrame selon le "Théâtre choisi" de Pixerécourt », in *Studi francesi*, n°149, 2006, p. 351-359.

37 La chambre d'auberge où Saint-Preux rêve, ou bien l'esplanade où il entraîne Julie pour évoquer leurs anciennes amours, ont certes lieu à l'écart, mais la majorité des images de la première édition de *La Nouvelle Héloïse* s'inscrit dans des cadres domestiques ou dans des espaces plus largement ouverts à la visibilité, contrairement aux scènes des gravures du *Moine* qui se déroulent toutes dans un milieu obscur, conçu pour déjouer tout regard extérieur. De surcroît, Rousseau, à l'inverse de Lewis, a lui-même imaginé les plans des premières illustrations de son roman, ce qui les lie plus étroitement à son texte. Voir Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes* t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961. p. 761-771.

38 Ambrosio ne sait même pas comment réagir : « Pâle et confus, le coupable interdit restait tremblant devant elle ; il aurait bien voulu atténuer sa faute, mais il ne trouvait rien qui pût la justifier. […] Se retournant tout à coup, d'une main il serra Elvire à la gorge pour arrêter les clameurs qu'elle poussait, et, de l'autre, la terrassant avec violence, il la traîna vers le lit » (Lewis, *op. cit.*, p. 329-332).

39 La chambre figure l'espace du crime, secret et invisible, à partir duquel se développe ensuite la littérature policière. Voir Stéphane Lojkine, « Parodie et pastiche de Poe et de Conan Doyle dans *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux », in *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, éd. C. Dousteyssier-Khoze & F. Place-Verghnes, Peter Lang, *Modern French Identities*, n°55, 2005, p. 175-187.

40 L'écriture de Lewis est à rapprocher ici de la poétique sadienne. Voir Maurice Heine, « Le marquis de Sade et le roman noir », in *Lignes*, 2014, n°44, p. 131-146.

41 Il semble que, depuis son émergence, le roman noir soit lié à son statut populaire, au point qu'il ait pu être nommé comme tel. Voir Killen, *op. cit.*, p. 96 et p. 102.

42 Stéphane Lojkine, dir., *Roman rose, roman noir. XXXI^{e} colloque international de la SATOR (Société d'analyse de la topique romanesque)*, in *Malice*, n°15, 2022.

43 Voir Gérard Gengembre, « Le mélodrame », in *Le Théâtre français au 19^{e} siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 268-302.