

CONTEMPORAINS DE DAUMIER ÉCRIVAINS ROUMAINS ET CARICATURISTES FRANÇAIS DE 1835 À 1860

Remus Niculescu

I. KOGALNICEANO ET DAUMIER.
Dans les lettres qu'il envoyait à ses sœurs du temps qu'il était élève au collège de Lunéville¹, Michel Kogalniceano parlait souvent des livres qu'il achetait. Un trait qu'on n'a pas relevé est son goût très marqué pour les livres illustrés, les éditions romantiques de son temps, qui forment, dans l'histoire de la gravure, un chapitre des plus attachants. Le 18 juin 1835 il annonçait l'achat d'un *Gil Blas*, très probablement celui illustré par Jean Gigoux, dont les livraisons paraissaient depuis quelques mois. Suivant l'exemple des éditions « pittoresques » anglaises, cette œuvre de Gigoux inaugurait en France l'ère de la vignette romantique, dont la liberté de conception et de facture établissait des rapports nouveaux entre le texte et l'image, cette dernière destinée à occuper une place si importante². Le *Magasin pittoresque*, autre monument du livre illustré romantique³, figurait aussi parmi les lectures de Kogalniceano, qui insiste à plusieurs reprises, avec une volupté de bibliophile précoce, sur le fait que les centaines de volumes qu'il avait amassés en quelques mois, s'endettant chez le libraire, étaient illustrés « avec de très belles vignettes et gravures »⁴. Revenu auprès des siens, il comptait feuilleter ces volumes en compagnie de ses sœurs, qu'il appelait poliment les « demoiselles », et d'Aleco, son frère qui commençait à dessiner. « Quand je retournerai en Moldavie », écrivait-il, « nous aurons avec quoi passer gaiement les longues soirées d'hiver au coin du feu, car je n'ai choisi que des livres amusants »⁵. A ses sœurs il recommandait la relation de l'expédition de Dumont d'Urville, l'un des grands navigateurs de

l'époque, parti au bord de la corvette l'« Astrolabe » à la recherche de l'île Vanikoro, au nord des Nouvelles Hébrides, où avait échoué La Pérouse⁶. Quant à lui, il s'était procuré une énorme édition de l'*Histoire naturelle* de Buffon, avec de nombreux albums à planches coloriées⁷, ainsi qu'une *Bibliothèque des voyages* en 46 volumes⁸. Il était aussi préoccupé du sort d'une suite d'illustrations des œuvres de Byron, qu'il avait expédiée à Jassy⁹. De quatre années plus jeune, Baudelaire exprimera dans *Le Voyage*¹⁰ les nostalgies que l'efflorescence de l'image gravée éveillait dans l'âme de cette génération:

Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes
L'univers est égal à son vaste appétit.

Ah! que le monde est grand à la clarté des
lampes!

Kogalniceano était alors un dessinateur passionné; les cours de dessin du collège, qui lui valurent une mention, étaient doublés de leçons particulières que lui donnait un peintre. Dans un moment d'enthousiasme il annonçait à ses sœurs qu'il serait « un parfait artiste » et qu'il allait faire leurs portraits¹¹. Ces dispositions, qui n'eurent pas de suite, peuvent être considérées toutefois comme des présages de son activité de collectionneur¹², ainsi que de la compétence avec laquelle il soignera,

Cet article a été publié d'abord en roumain, dans «*Studii și cercetări de istoria artei*», XVIII (1971), n° 2, p. 249--306. La version française apporte plusieurs retouches ainsi que des références nouvelles. Les textes d'auteurs roumains écrits en français ont été imprimés en italiques. Les autres ont été traduits. On a conservé dans les notes les titres originaux des publications roumaines citées dans le texte en traduction.



Fig. 1 — N. Cobas, *Kogalniceano* à Lunéville. Miniature. 1835.

quelques années plus tard, l'aspect graphique des éditions du Comptoir de la *Feuille des villages* ¹³.

Dès cette époque, le futur historien et homme d'État roumain témoignait de l'intérêt au mouvement des idées politiques et sociales. À son père, il écrivait qu'en France « on est bien mécontent », d'aucuns voulant la république, d'autres « avoir pour roi Charles X », d'autres encore, « le frère de Bonaparte » ¹⁴. Il connaissait donc l'existence des trois partis actifs à ce moment-là : républicain, légitimiste, bonapartiste ¹⁵. La liberté de la presse française le séduisait : « ici tout est libre ; chacun est roi et peut parler et écrire ce qu'il veut, sans interdiction » ¹⁶. Nous le voyons lire journaux et revues, depuis la *Revue des Deux-Mondes* jusqu'à des feuilles comme *Le Protée* ou *L'Estafette* ¹⁷, qui lui apportaient les nouvelles de l'année la plus agitée du règne de Louis-Philippe. Six mois avant son arrivée à Lunéville, en avril 1834, avait éclaté la seconde révolte des tisserands de Lyon, qui provoqua, à Paris,

des mouvements réprimés brutalement. Des arrestations suivirent, ainsi qu'un procès dont l'instruction durera plus d'une année, le fameux procès d'Avril ¹⁸.

Parmi les revues que recevait Kogalniceano il y avait aussi *La Caricature*, fondée en 1830 par Philipon, feuille d'opposition républicaine, qui menait une vive campagne contre le roi et les instruments de son pouvoir, généraux, magistrats, parlementaires. Chaque numéro contenait quatre pages de texte et deux planches, parfois une planche double, habituellement coloriée ¹⁹. Durant la première année, son principal rédacteur avait été Balzac ²⁰. Tandis que le livre illustré connaissait un succès croissant, la revue de Philipon, considérée à juste titre une des publications capitales du XIX^e siècle ²¹, et à laquelle s'ajoutèrent d'autres, dues au même infatigable animateur, à ses collaborateurs et à ses imitateurs, contribua considérablement à accroître le rôle dévolu dorénavant à l'image dans la vie morale de la société moderne. Cette « civilisation de l'image », un des aspects typiques de notre temps, dont parlera René Huyghe, remonte en grande partie au romantisme ²².

Si les dessins politiques donnés à la *Caricature* par Grandville et Traviès ne présentent plus, pour la plupart, qu'un intérêt historique, les planches qu'y lithographia Daumier ²³ sont souvent des chefs-d'œuvre, comparables, dans leur sarcasme visionnaire, aux *Caprices* de Goya. Beaucoup de celles qui parurent durant le premier séjour de Kogalniceano en France se rapportaient au procès d'Avril, dans lequel se trouvaient impliqués plusieurs jeunes sous-officiers de Lunéville. A Nancy, chef-lieu du département, s'était formé un groupe républicain affilié à la « Société des droits de l'homme », dont les ramifications, parties de Paris, avaient pénétré partout. Le chef du groupe de Nancy, le comte de Ludre, avait poussé ses jeunes adeptes de Lunéville à attirer du côté des insurgés le régiment de cuirassiers qui s'y trouvait en garnison. Les jeunes



Fig. 2 — C. I. Traviès, « Faut avouer que l'gouvernement a une bien drôle de tête ». Passants regardant des estampes exposées chez l'éditeur Aubert. Lithographie. (*La Caricature*, 1832).



Fig. 3 — E. Lami, *Halte de hussards au camp de Lunéville*. Vers 1835. (Ancienne collection Alexis Rouart).



Fig. 4 — H. Daumier, « Vous avez la parole, expliquez-vous, vous êtes libre ! » Lithographie. (*La Caricature*, 14 mai 1835. Delteil 116).

gens furent dénoncés et arrêtés avec leur chef Clément Thomas²⁴. Les commentaires qu'un pareil événement aura provoqué sans doute dans cette petite ville ne pouvaient pas laisser indifférent Kogalniceano, lui-même cadet, ensuite sous-lieutenant de cavalerie, épris des beaux uniformes français qu'il décrit dans une de ses lettres à son père²⁵.

Le sort des prisonniers préoccupant l'opinion publique, Daumier en représenta un, étendu sur un grabat, tandis que le roi, de dos et facilement reconnaissable à sa silhouette, la cocarde tricolore au chapeau, fait preuve de clémence: « *Celui-là on peut le mettre en liberté, il n'est plus dangereux* » (11 septembre 1834). Vers la fin du mois, tandis que Kogalniceano arrivait à Lunéville, ce numéro de la *Caricature* était probablement encore en vente chez les

libraires²⁶. Dans une autre planche, un accusé mis aux fers lève le front d'un air résolu, devant un magistrat à l'expression cruelle et énigmatique. Sur le mur de la cellule l'image de la Liberté prend son vol en éclairant les années d'après 1830: « *Et pourtant elle marche* » (*Un nouveau Galilée*: 6 novembre). Dans une parodie de la *Tentation de Saint Antoine* de Téniers, le monarque, les yeux dissimulés à la fois par un capuchon monacal ainsi que par les bouffissures monstrueuses de son visage, présente une image hallucinante de perfidie et de cupidité (1^{er} janvier 1835). Ailleurs, Louis-Philippe et Talleyrand, ce dernier avec perruque et béquilles, sont agenouillés auprès de la Liberté crucifiée (26 mars). Immense fantôme blanc, le maréchal Ney, héros national aux yeux des adversaires



Fig. 5 — H. Daumier, *Barbé-Marbois*. Lithographie. (*La Caricature*, 28 mai 1835. Delteil 117).



Fig. 6 — H. Daumier, *Mathieu Dumas*. Lithographie. (*La Caricature*, 9 juillet 1835. Delteil 122).

de la monarchie de Juillet, se présente, enveloppé de son linceul, devant l'édifice où on l'avait jugé et où, à présent, avait lieu l'interrogatoire des accusés. De son bâton de maréchal il trace au-dessus de l'entrée les mots: « *Palais des ass...* », le dernier pouvant être « *assises* » ou « *assassins* » (7 mai). Suit le procès: l'accusé tenu par trois énergièmes, tandis qu'un de leurs collègues se dispose à décapiter un condamné, est poussé, le baillon à la bouche, devant le juge qui lui dit en souriant: « *Vous avez la parole, expliquez-vous, vous êtes libre* » (14 mai). Une galerie d'êtres séniles, ne vivant plus que par l'aveugle perversité de l'instinct, représente *Les Juges des accusés d'Avril*. Le premier de la série, peut-être le plus impressionnant, est *Barbé-Marbois*, inquisiteur sombre et austère dans sa caducité (28 mai). Un autre, le comte *Mathieu Dumas*, le haut du visage obscurci par une visière (symbole de l'obnubilation de la conscience), s'approche en chancelant de la table où l'attend une collation (9 juin). La série dit implicitement que la jeune génération,

représentée par les insurgés, est livrée à des vieillards versatiles et véreux, ayant traversé plusieurs régimes et prêts à n'importe quel compromis pour conserver leurs places. L'idée est exprimée par une scène allégorique de Traviès, où les juges, la guillotine, les accusés, la mort, émergent d'un brouillard gris. « *Vieillards, votre heure est venue* », dit la mort aux juges et ceux-ci de répondre: « *Oh mort, laissez-nous le temps de guillotiner ces jeunes hommes* » (19 mars)²⁷.

L'un des chefs du parti républicain, Armand Carrel, saluait avec enthousiasme la campagne menée par Philpon: « *En inspirant les artistes qui l'entouraient [il] était devenu lui-même le plus ingénieux, le plus inépuisable, le plus lumineux propagateur d'idées qui ait encore agi sur aucun peuple en parlant aux yeux* »²⁸. Pour la violence de ses dessins, *La Caricature* avait été saisie 27 fois et son directeur traduit en justice. Une caricature indécente montrant le roi en Gargantua avait valu à Daumier six mois de prison. On comprend donc l'irritation du brave abbé Lhommée,



Fig. 7 — Anonyme roumain, *Portrait du poète Constantin Conaki*. Lithographie. (*Poezii. Alcătuiuri și tălmăciri*, 1856).

auquel le prince Stourdza avait confié l'éducation de ses fils, en apprenant que leur compagnon d'études recevait la turbulente revue. L'hommée, se souviendra plus tard Kogalniceano, « m'aimait parce que je savais le grec et m'abhorrant parce que j'étais abonné à la *Caricature* (c'était avant les lois de septembre) ». « Que dira Monsieur le sous-préfet quand il saura que je reçois dans ma maison cette abominable feuille », protestait l'abbé, rouge de colère ²⁹.

Les lois mentionnées par Kogalniceano dans ses souvenirs devaient introduire de nouveau en France, dès le mois de septembre 1835, la censure de la presse étendue aussi au domaine des images. *La Caricature* cessa de paraître et les sujets politiques furent interdits aux dessinateurs. Dorénavant le journal satirique français sera, par excellence, *Le Charivari*, fondé, lui aussi, par Philipon, où Daumier et ses confrères publieront pendant des années des lithographies se limitant par leurs sujets au cercle plus restreint de la vie

quotidienne. Au pamphlet politique survivait la satire de mœurs. Dans le dernier numéro de la *Caricature* (27 août 1835), une lithographie de Daumier constitue l'épilogue de cette lutte entre les artistes et le gouvernement: les morts de la révolution de Juillet, soulevant les dalles de leurs tombes, assistent au triomphe des oppresseurs.

Kogalniceano n'eut plus, probablement, l'occasion de voir cette dernière planche. Le 10 août il partait pour Berlin ³⁰, se soumettant à la décision du prince Michel Stourdza, qui s'empressait d'éloigner ses fils, ainsi que leur compagnon d'études, d'une France qu'il considérait par trop incendiaire. « Je dus donc quitter Lunéville », continuera Kogalniceano dans ses souvenirs, « je revis à Strasbourg le monument de Kléber, ce général si beau, si gracieux, si républicain, je repassai le pont de Kehl, je dis adieu à la France, sans avoir vu Paris, la ville enchantée qui dès l'âge de six ans, lorsque je balbutiais les Fables de La Fontaine, était le mot cabalistique qui enfiévrerait tout Jassy... » ³¹.

Pour ce jeune érudit, qui allait publier bientôt ses premiers ouvrages, l'étude avait acquis sa mission la plus haute, celle de servir la cause de la liberté et de la dignité humaines et, malgré les précautions qu'il prenait dans sa correspondance, qui pouvait être lue par des importuns, il exprima plus d'une fois jusqu'au bout sa pensée: « Mais, vous me direz, à quoi me servira mon instruction? A quoi? D'abord l'instruction me tiendra lieu du monde; elle m'éloignera de la cabale, m'accoutumera à me contenter de peu, à être modeste dans mes goûts et à être libre au milieu des esclaves » ³². De retour dans sa triste et chère Moldavie, de plus en plus opprimée, il eut d'ailleurs à supporter les rigueurs d'une censure bien plus rigide que celle des lois de septembre. Par la suite, trois revues fondées par lui seront impitoyablement supprimées, son cours d'histoire nationale à l'Académie de Jassy suspendu, lui-même enfin exilé au monastère de Râșca ³³. Il attendit



Fig. 8 — H. Daumier, « Un homme sans asile est comme un oiseau sans nid ». Lithographie. (*Le Charivari*, 10 juillet 1840. Delteil 806).



Fig. 9 — H. Daumier, « La patience est la vertu des ânes ». Lithographie. (*Le Charivari*, 2 juillet 1840. Delteil 805).

huit ans pour revoir la France, « voir danser la Grisi, admirer Rachel, prendre mes glaces chez Tortoni et dîner au Café de Paris »³⁴. Ce n'étaient pas là, sans doute, les seules raisons qui l'appelaient au pays de Lamartine et de Michelet³⁵. En 1848, après la chute de Louis-Philippe, la bête noire des libéraux, une soi-disant lettre du roi réfugié en Angleterre, adressée à Michel Stourdza, qui avait réussi à conserver pour quelque temps encore son trône, parut dans le journal *La Bucovine* des frères Hourmouzaki³⁶. Le texte, attribué à Kogalniceano³⁷, établit un parallèle entre ces deux monarques, dans l'esprit de la campagne menée autrefois par *La Caricature*:

« Encore que je connusse la séduction magnétique et l'estime que ma personne et ses qualités inspiraient à Votre Altesse, j'eus naguère l'occasion de voir en vous une telle soumission à mes principes qu'il me faut avouer à ma honte et devant le monde

entier que Votre Altesse m'a de beaucoup dépassé en tout [...]. Et ma douleur est profonde de songer que, parmi ceux qui ont troublé le sommeil de Votre Altesse, il en est que j'ai chauffé moi-même dans mon sein, comme autant de serpents, dans ce qui fut la capitale de mon royaume, affligeant ainsi à mon insu, par les méfaits de ces dévergondés, vos nobles jours ».

L'année que cet adolescent d'exception vécut près de Nancy, où Stendhal situait vers la même époque la décevante expérience militaire de Lucien Leuwen³⁸, qui, par sa lucidité sceptique et son indépendance d'esprit, nous rappelle jusqu'à un certain point son contemporain roumain, dans ce Lunéville aux jeunes militaires poursuivis pour leurs idées libérales et au sous-préfet dont le vieux Lhommée redoutait tellement l'opinion, ne resta sans doute pas sans effet sur son évolution intellectuelle. Kogalniceano parlera plus tard de

ce que sa formation de penseur devait aux leçons de ses professeurs de l'Université de Berlin, Ranke, Gans, Savigny³⁹. Il est juste d'ajouter aux expériences spirituelles qui modelèrent la pensée de ce grand patriote, sa rencontre avec l'une des pages les plus prestigieuses de l'histoire de l'art français du XIX^e siècle, le dessin politique de Daumier.

Plus surprenant que chez Kogalniceano est l'intérêt témoigné aux caricaturistes français de la même époque par le vieux poète Constantin Conaki. De Paris, Constantin Negri, fils d'un premier mariage de sa femme, lui envoyait, en 1840, un daguerréotype, « trois volumes de caricatures politiques, six caricatures sur la Question d'Orient et la feuille *Le Charivari* de juillet »⁴⁰. S'il nous est malheureusement impossible de préciser quelles étaient les caricatures politiques adressées à Conaki, nous savons en échange que dans le *Charivari* ont paru, en juillet 1840, neuf lithographies de Daumier. Ce sont des planches appartenant aux *Mœurs conjugales*, aux *Émotions parisiennes* et, surtout, aux *Proverbes et maximes*: un daguerréotypiste attendant que son appareil finisse d'enregistrer une vue parisienne illustre le proverbe *La Patience est la vertu des ânes* (2 juillet) [fig. 9]; un vagabond errant, battu par le vent et la neige, montre qu'*Un komme sans asile est comme un oiseau sans nid* (10 juillet) [fig. 8]; une femme qui donne à manger à un chien monté sur la table, le dos tourné au compagnon de sa maîtresse, veut dire: *Qui aime Bertrand, aime aussi son chien* (22 juillet). Ces commentaires mélancoliques sur des thèmes donnés ne sont pas, peut-être, du plus profond Daumier. La liberté et la force magistrale du dessin, la vivacité nuancée des gris, donnent toutefois bien du charme à ces pages⁴¹. On est en droit de supposer que les dessins de Daumier et la revue qui les publiait étaient familiers à Conaki. Son éducation française et son esprit mordant ressortent du portrait que Saint-Marc Girardin esquissa du vieux poète à l'occasion d'un voyage en

Moldavie. Étendu sur un divan, dans ses larges vêtements orientaux, Conaki devait en misanthrope, tout en égrenant son chapelet: « *N'avez-vous pas vu hier danser la mazurque?* » — demandait-il à son interlocuteur. « *Eh bien, nos mariages ressemblent un peu à la mazurque, où nos dames font un tour avec un cavalier et un tour avec un autre* »⁴². Des amateurs roumains de sa génération connaissaient d'ailleurs le *Musée de la Caricature*, publication fondamentale pour l'histoire de cet art⁴³.

II

ELIADE ET LA VOCATION DE LA CARICATURE. À Bucarest le *Charivari* trouva des lecteurs dès sa parution, car la bibliothèque du collège de Saint-Sava en possédait la première année (1832 — 1833), mentionnée dans le catalogue de I. Genilie⁴⁴. Plus tard, en 1838, on rencontrait le même journal parmi les périodiques choisis par un club bucarestois à l'intention de ses membres. Le club disposait « de chambres réservées au jeu de cartes et au billard » ainsi que d'autres, « pour la conversation et le tchibouk ». C'était le « Cercle Noble pour autochtones et étrangers » dont les fondateurs, au nombre desquels figurait aussi le poète Jean Eliade Radulesco qui en publia les statuts, avaient une haute idée de l'importance de la presse: « Un pouvoir nouveau est apparu... »⁴⁵.

En août 1839, plusieurs jeunes libéraux, Jean Ghica, Alexandre G. Golesco, Démètre Bratiano fondaient à Paris une « Société pour l'éducation du peuple roumain ». La fondation d'un « établissement destiné à la lecture des journaux » était, selon eux, « un des principaux moyens d'atteindre leurs buts », ils décidèrent de réunir, au moyen de contributions mensuelles, les fonds nécessaires à l'envoi à leurs compatriotes des journaux français « les plus importants »⁴⁶. Ghica, le peintre Jean Negulici, les frères Golesco et Nicolas Kretzulesco, élève de l'École de Médecine, habitaient une pension tenue par une cer-

taine Madame Ducolombier. Le soir ils se retrouvaient au jardin pour feuilleter les journaux et discuter les événements⁴⁷. En tête de la liste des périodiques confiée par ces jeunes gens au colonel Jean Campineano, pour être transmise aux membres de leur société à Bucarest, il y avait le *National*, connu pour ses opinions républicaines⁴⁸ et le *Charivari*. Mais, accusé d'avoir conspiré contre le prince Alexandre Démètre Ghica et d'avoir mis en danger l'ordre social du pays, Campineano fut arrêté à la frontière, le 21 février 1840, et écroué à Mărgineni⁴⁹.

Dans son texte et ses illustrations, le journal fondé par Philipon ne mettait plus, sans doute, l'esprit polémique d'avant l'application des lois de septembre⁵⁰. La présence des caricatures de Daumier et de ses amis incitait toutefois à la satire et disposait maint lecteur à observer d'un œil critique les types et les événements du jour. La principale série publiée par Daumier pendant ces années est celle de Robert Macaire, incarnation du cynisme à apparences naïves et de l'esprit de spéculation déchaîné sous la monarchie de Juillet⁵¹.

Polémiste violent, témoignant, dans le pamphlet, d'une force parfois étonnante de recréer l'image de ses adversaires, déformée par la haine et le mépris, Eliade était particulièrement apte à goûter certains aspects de l'art de Daumier. Il avait, comme l'observe justement G. Calinesco, « la vocation de la caricature »⁵². Dans *Monsieur Sarsaïla, auteur*⁵³, à l'instar des dessinateurs parisiens, ses contemporains, il imagine un type qu'il place successivement dans des situations caractéristiques. Sa physionomie, Monsieur Sarsaïla la doit, pour une bonne part, à des traits attribués par le poète à ses jeunes confrères Grégoire Alexandresco et César Bolliac, qui prêtent à tour de rôle au grotesque personnage des détails biographiques et des particularités physiques, facilitant l'identification⁵⁴. Cette fois, Eliade éprouva le besoin de voir son personnage s'incarner



dans des apparences plus concrètes. *Monsieur Sarsaïla* parut illustré de douze dessins qui n'ont attiré jusqu'ici l'attention d'aucun historien. L'air de famille qu'ont évidemment plusieurs de ces illustrations avec le style de Daumier eût mérité un examen plus attentif. Quatre, sur douze, reproduisent des vignettes de Daumier, gravées sur bois et publiées dans *Le Charivari* et *La Mode* du 16 octobre 1838 au 6 mai 1839, circonstance qui permet de dater le pamphlet avec plus de précision⁵⁵. Publié dans le *Courrier des deux-sexes*, « seconde période », sans autre indication chronologique, sauf les années 1838–1840, cet écrit d'Eliade n'a pu être imprimé qu'après le mois de juin 1839. L'ordre

Fig. 10 — Célestin Nanteuil, *Portrait du poète Jean Eliade-Radulesco*. Lithographie. Vers 1852. (Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Cabinet des Estampes).



Fig. 11a — H. Daumier, *Personnage violent*. Gravure sur bois. (*Le Charivari*, 16 novembre 1838. Bouvy 109).

Fig. 11b — G. Venrich, « *Personne ne peut approcher l'inspiré animal* ». Lithographie d'après Daumier. (*Curier de ambe-sexe*, 1839–1840).

ста , на вѣкораша окіі, се њифла,
се спорѣшиа дѣи трѣи, парѣ къ ар



ѡі авѣт пене, ші фѣѣѣ: кѣшаша!

dans lequel les quatre dessins de Daumier ont été publiés est le suivant:

[1] *Sarsaila « couvant » ses œuvres*, p.378, col. I. Cf. *Le Charivari*, 21 janvier et 16 août 1839 [Bouvy, 167].

[2] « *Personne ne peut approcher l'inspiré animal* », p. 378, col. I. Cf. *Le Charivari*, 16 novembre 1838; *La Mode*, 16 février 1839 [Bouvy, 109].

[3] *Sarsaila volant vers l'immortalité sur un cheval de bois*, p. 378, col. II. Cf. *Le Charivari*, 7 mars 1839 [Bouvy, 183].

[4] « *Où qu'ils s'adressent, c'est ainsi qu'on leur répond* ». p. 382, col. I. Cf. *La Mode*, 6 avril 1839 et *Le Charivari*, 6 mai 1839 [Bouvy, 209].

Dans les publications satiriques de l'époque le rapport entre le texte et les illustrations n'était pas toujours le même. Parfois l'idée était proposée au dessinateur, d'autres fois l'œuvre de celui-ci suggérait la légende⁵⁶. Souvent la même image était reprise pour illustrer des événements différents, mais se ressemblant par quelque côté anecdotique. Ici les images existaient et c'est Eliade qui leur assigne leur place dans la structure de son texte, avec des modifications de sens très marquées. Un « observateur de types » est rabaisé jusqu'à couvrir littéralement ses œuvres (p. 378, col. I). Le modèle d'un autre dessin représente deux hommes dont l'un donne un coup de pied au second. Eliade isole l'agresseur, la jambe en l'air, en le laissant décharger sa fureur dans le vide, ce qui lui donne l'apparence d'un aliéné [fig. 11 a – 11 b]. Hiéroglyphe du mépris, un autre personnage, considérant d'un air supérieur les auteurs en quête de souscripteurs [fig. 12a – 12b], est substitué au récit. Il suit après la formule: « Où qu'ils s'adressent, c'est ainsi qu'on leur répond » (p. 382, col. I). Le dessin est, cette fois, intégré au discours du poète.

Si les vignettes de Daumier sont gravées sur bois, les illustrations du *Courrier des deux-sexes* sont lithographiées. Cette adaptation, entraînant outre une diminution



Fig. 12a — H. Daumier, *Personnage méprisant*. Gravure sur bois. (*Le Charivari*, 6 mai 1839. Bouvy 209).



Fig. 13a — H. Monnier, *Mendiant*. Gravure sur bois. Vers 1840. (Champfleury, *Henry Monnier*, 1879).



Fig. 12b — G. Venrich, «*Où qu'ils s'adressent, c'est ainsi qu'on leur répond*». Lithographie d'après Daumier. (*Curier de ambe-sexe*, 1839–1840).



Fig. 13b — G. Venrich, *Monsieur Sarsaila en quête de souscripteurs*. Lithographie d'après H. Monnier. (*Curier de ambe-sexe*, 1839–1840).

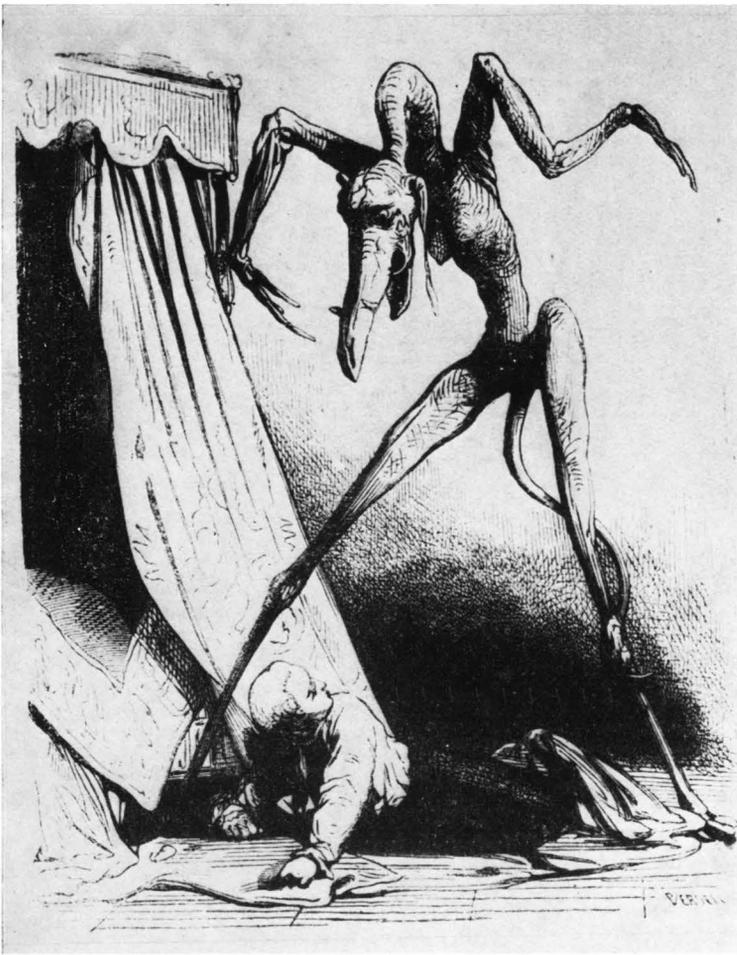


Fig. 14 — Louis Breton, *Apparition nocturne*. Gravure sur bois d'après Salvator Rosa. (J. Collin de Plancy, *Dictionnaire infemal*, 1863).

évidente de la qualité, des modifications inévitables déterminées par la transposition dans une autre technique, n'a pu être exécutée que dans l'atelier de Georges Venrich, à qui Eliade confiait habituellement les travaux lithographiques nécessaires à ses publications⁵⁷. Plus tard, en 1860, quand il donna une nouvelle édition du *Courrier des deux-sexes*, les illustrations de *Monsieur Sarsaïla auteur* furent copiées d'après les lithographies de Venrich par un assez habile graveur sur bois⁵⁸. Les dessins de Daumier revenaient ainsi à la technique dans l'esprit de laquelle ils avaient été conçus, avec toutes les altérations que pouvaient apporter deux interprétations successives.

En revoyant pour cette réédition son ancien écrit, Eliade fut pris par une nouvelle vague d'indignation, alimentée, sur-

tout en ce qui concernait Bolliac, par les événements auxquels ils avaient participé pendant vingt ans. Il inséra donc dans son texte une nouvelle diatribe, qui commençait par un résumé de l'ancienne et qui évoquait les images qui l'illustraient, dont trois dessins de Daumier :

« Nos lecteurs se souviennent sans doute de leur ancienne connaissance de 1838, je veux dire de Monsieur Sarsaïla [. . .]. Ils se rappellent M. Sarsaïla, chevauchant sur un cheval de bois, véritable Pégase, vers l'immortalité [. . .], couvant, sur les sommets des maisons et des tertres, un œuf d'où devait sortir quelque coursier; c'est alors qu'on aurait dû le voir, personne ne pouvait l'approcher »⁵⁹.

Eliade cherchait instinctivement l'appui de l'image qui, par ses racines psychiques, plus profondes que celles du mot, pouvait conférer à l'invective la fonction d'une véritable exécution en effigie, non seulement aux yeux des contemporains, mais aussi devant la postérité⁶⁰. Sa prétention d'avoir créé dans Monsieur Sarsaïla un personnage comique comparable à Don Quichotte⁶¹ est illusoire, car sa haine indomptable n'éveille pas le rire. Le caractère primaire de sa satire, substitut bouillant de l'action, est bien plus proche des rituels ancestraux, destinés à doter l'image de pouvoirs nocifs, que de la liberté intérieure d'où naît le comique.

G. Calinesco⁶² et Tudor Vianu⁶³ ont remarqué l'énergie des images visuelles qu'on rencontre parfois dans les pamphlets d'Eliade. Le premier reconnaît dans l'un de ceux-ci « la vivante couleur de Hogarth et les déformations de Daumier ». Il s'agit d'un passage polémique de l'*Equilibre des antithèses*, qui s'ouvre sur un monde fantastique: « Individus aux yeux de renard, aux griffes de matou à défaut de griffes de tigre, aux gestes simiesques. . . »⁶⁴. La caricature y adopte cependant la manière de Grandville, celle des *Métamorphoses du jour*⁶⁵ et particulièrement des *Scènes de la vie privée et publique des animaux*⁶⁶. L'irritation du poète éclate en

images qui se succèdent en accumulant les déformations poussées jusqu'au grotesque. Les « tchokoï », variété autochtone du parvenu spécifique à l'époque, « peuvent être reconnus de loin, à leur physionomie, leur costume, leur démarche, leurs gestes ». Ils se pavanent, pincent narines et lèvres en fumant, sont raides et guindés en marchant. Chez un inférieur ou un égal ils semblent avoir « deux poitrines superposées; on ne voit pas encore leur figure que leur poitrine est déjà entrée, en les précédant, car leur nez pointe en haut »⁶⁷. Mayeux, l'orgueilleux bossu créé par Traviès et si souvent représenté dans le *Charivari*, semble revivre dans ces lignes ⁶⁸.

A la même famille d'invectives appartient le terrible portrait de Grégoire Alexandresco, brossé par Eliade dans son poème *Le Rêve* ⁶⁹:

On eût dit une femme . . . des traits ambigus
Se disputaient sa piètre figure d'homme.
Long, long, étiré et efflanqué
Un agile épouvantail formait son terrible aspect.

Ses yeux étaient noirs, avec des reflets de sang
Et au-dessous un long nez ouvrait des ailes fatales.
Sa bouche, large comme l'enfer, il la voulait
rétrécir coquettement.
Contrefait de visage, de corps, dans ses mouvements.

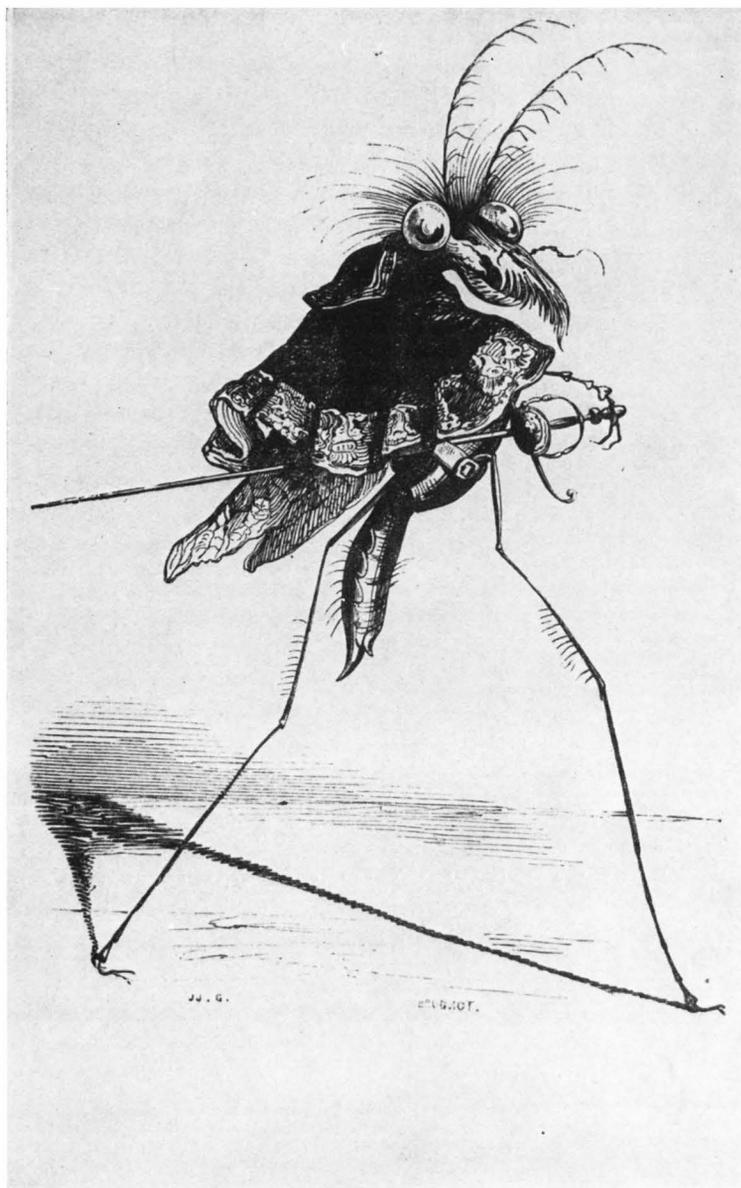
Jaune et sec, son visage allongé,
Jusqu'aux oreilles, sa lèvre empoisonnée d'insultes,
Teinte éternellement d'une rougeur spectrale

Jambes d'insecte, annonçant la famine,
Et à jamais inassouvi, se nourrissant de l'honneur
De l'étranger et des siens, sans le pouvoir donner.

Alexandresco se montra étonné de cette étrange métamorphose:

. . . des êtres innocents
Qui n'y songent même pas
De couleurs sombres et noires
Se voient flétris.⁷⁰

Vu par Eliade, l'aimable poète devient un hybride diabolique changeant continuellement d'aspect. Une ancienne image du diable, aux attributs appartenant à plusieurs espèces — corps étiré de femme, crâne de



cheval, ailes squelettiques — empruntée à Salvator Rosa par Louis Breton dans un dessin du *Dictionnaire infernal* de Collin de Plancy [fig. 14] est assez proche de l'apparition évoquée par Éliade. Des personnages fantastiques pareils, flottant dans une atmosphère de rêve, sont d'ailleurs fréquents dans la littérature romantique, où ils constituent un groupe à part et comme une famille infernale ⁷¹.

L'apparition prend ensuite les formes frêles de l'insecte, être vorace, brusquement tombé sous la loupe qui lui

Fig. 15 — Grandville, *Le Misocampe*. Gravure sur bois. (Scènes de la vie privée et publique des animaux, 1842).



Fig. 16 — Gavarni, « Un chapeau pointu, aux larges bords. . . ». Gravure sur bois. (Pierre Durand, *Physiologie du Provincial à Paris*, 1841).

donne des dimensions effrayantes. Les insectes sont, on le sait, les créatures de Mephistophélès,

Der Herr der Ratten und der Mäuse,
Der Fliegen, Frösche, Wanzen, Läuse,

le patron bonhomme de tout ce monde prêt à disparaître parmi les débris et les bouquins, dans le cabinet gothique du docteur Faust⁷². Un insecte auquel Balzac accorde quelques lignes dans un conte écrit pour les *Scènes illustrées* par Grandville, le misocampe, est le résultat d'une association inédite de formes, « espèce d'ogre » exhibant cyniquement sa fonction vitale: « Ce féroce guerrier a des yeux brillants comme des lanternes de voiture et s'élançe avec la même rapidité [...], car il a des jambes d'une longueur démesurée, fines comme des raies de papiers à musique et d'une agilité sans exemple. Son estomac, transparent comme un bocal, digère en même temps qu'il mange »⁷³. Les éléments du portrait esquissé par Eliade, pris au fonds universel de la démonologie (yeux sombres, sanguinolents,



Fig. 17 — Gavarni, *Le Provincial essayant un haut-de-forme*. Gravure sur bois. (Pierre Durand, *Physiologie du Provincial à Paris*, 1841).

bouche démesurément grande, un « enfer », jambes longues, instabilité protéique du sexe et de l'espèce, aspect funèbre, instincts maléfiques) appartient toutefois au monde organique, tandis qu'à l'être inventé par Balzac participent, comme dans un personnage de Bosch ou de Bracelli, des objets inanimés. Le misocampe a d'ailleurs une allure martiale, il rappelle « les Espagnols de Cortès débarquant au Mexique ». Dessiné par Grandville, cet être chimérique, à épée et pèlerine, ne manquant pas d'une certaine grâce bizarre, dans le goût de Callot, retrouve sa nature animale [fig. 15]⁷⁴. Quoique projeté sur un fond vaguement symbolique, il reste une présence gratuite, au contraire de l'« agile épouvantail » qui hantait le sommeil d'Eliade, être agressif sur le terrain éthique, se nourrissant de l'« honneur » de son entourage.

Eliade était conscient des affinités de ses pamphlets avec le dessin satirique, ainsi que le prouve un intéressant article, *Les Choses du dedans jugées d'après l'extérieur*, adapté, sans doute par lui, d'après un original

français et indiquant, par son contenu et même par son titre, une évidente filiation lavaterienne⁷⁵.

« N'ayez crainte, lecteurs, je n'ai guère l'intention de faire une dissertation sur l'art physionomique, je veux seulement vous montrer certains signes d'après lesquels travaillent habituellement les caricaturistes ». Suivent des observations concernant le comportement des gens dans la rue, la manière de saluer, le chapeau, les cheveux, la cravate, les gants, le bâton, les chaussures, tout un répertoire de motifs caricaturaux. « L'homme qui marche en zigzag, cligne des yeux, le nez au vent et agitant ses épaules », est « bavard, guindé, querelleur et indiscret ». Arrivant au chapeau, « qui selon la manière dont il est porté aide beaucoup à l'étude du cœur et de l'esprit », Eliade trouve l'occasion d'intervenir: « Qui porte un chapeau pointu, aux larges bords, orné de rubans larges, bref, un chapeau comme personne n'en a, est un esprit faux, entortillé et prétentieux par-dessus le marché, une sorte de Sarsaïla ». Un dessin de Gavarni [fig. 16] conserve l'image d'un pareil chapeau, semblable à ceux des brigands de Bartolomeo Pinelli⁷⁶, chapeau de bohème, mais aussi de carbonaro, contrastant avec l'élégant haut-de-forme à la mode [fig. 17]⁷⁷ et manifestant un non-conformisme détesté par Eliade, adepte, lui, d'un « juste-milieu » qui acquerra des nuances de plus en plus conservatrices.

A l'occasion des brouilles qui l'avaient souvent séparé de ses contemporains jusqu'à l'isoler presque totalement, Eliade avait baptisé le mouvement initié sous le patronnage moral de Campineano, du nom de « société rodinienne ». Dans son imagination échauffée par une regrettable hostilité, Jean Ghica, dans lequel il voyait l'éminence grise de l'association, avait pris les traits de Rodin, le dangereux agent des jésuites du *Juif errant* d'Eugène Sue⁷⁸. Les talents de diplomate dont Ghica devait témoigner pendant sa longue carrière étaient ainsi interprétés malicieusement,



Fig. 18 — Gavarni, Rodin. Gravure sur bois. (Eugène Sue, *Le Juif errant*, 1845).

afin de les faire correspondre à la tactique préconisée par le héros de Sue: « une lutte d'hommes fins, habiles, opiniâtres, voyant dans l'ombre où ils marchent toujours »⁷⁹. Moins flatteuse encore était sans doute l'allusion implicite au portrait physique du repoussant personnage, si familier alors aux innombrables lecteurs du romancier:

« La figure cadavéreuse de M. Rodin, ses lèvres presque invisibles, ses petits yeux de reptile à demi voilés par sa flasque paupière supérieure, ses vêtements presque sordides lui donnaient une physionomie peu engageante; pourtant cet homme, lorsqu'il le fallait, savait, avec un art diabolique, affecter tant de bonhomie, tant de sincérité, sa parole devenait si affectueuse, si subtilement pénétrante, que peu à

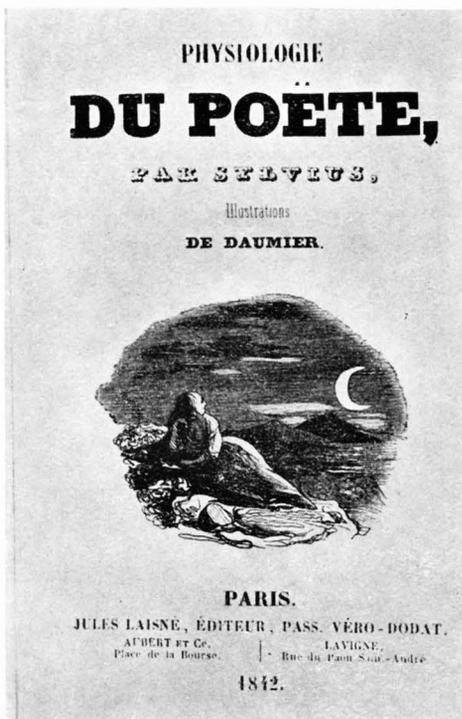


Fig. 19 — Sylvius [Edmond Texier], *Physiologie du Poète*, 1842.

peu l'impression désagréable, répugnante, que son aspect inspirait d'abord, s'effaçait »⁸⁰. Gavarni, qui, en 1845, avait illustré ce roman, nous vient en aide une fois de plus, en nous montrant sous quel aspect ses contemporains pouvaient se représenter le diabolique Rodin: chauve, sec, méditant des plans ténébreux [fig.18]⁸¹.

Une occasion de contempler longuement des dessins de Daumier fut offerte à Eliade en 1845 par la traduction et l'adaptation de la *Physiologie du Poète* publiée sous le pseudonyme Sylvius par Edmond Texier [fig. 19]⁸². Des vignettes de Daumier constituent pour la plupart l'illustration du volume⁸³ lequel, malgré les protestations ironiques de l'auteur, qui se défend d'avoir visé des poètes contemporains, contient, dans le texte ainsi que dans les images qui l'accompagnent, des allusions assez transparentes concernant plusieurs de ceux-ci. Le poète lamartinien, en robe de chambre et bonnet de nuit,

rappelle par son profil effilé l'illustre amant d'Elvire⁸⁴, un « poète-touriste » contemplant, appuyé à une colonne, un champ couvert de ruines, fait penser à Chateaubriand, celui de l'*Itinéraire*⁸⁵. Plus malicieuse est la caricature de Victor Hugo, en « poète olympien » nouveau-né, avec un nimbe autour de sa grosse tête [fig.20]⁸⁶. Daumier y parodie les vers où Hugo avait célébré l'événement de sa naissance (*Ce siècle avait deux ans...*):

Un enfant sans couleur, sans regard et sans voix
Si débile qu'il fût, ainsi qu'une chimère⁸⁷.

Eliade traduit le texte tout en jetant des coups d'œil aux illustrations et en ajoutant, outre des considérations personnelles, plus développées et violentes quand le type décrit lui semble plus ou moins proche de quelqu'un de ses adversaires, des passages inspirés des vignettes de Daumier. Victor Hugo devient ainsi « une sorte de Messie de la poésie, qu'on nous montre encore dans ses langes et au berceau, avec une grosse caboche, des jambes maigres comme des fuseaux et dont émanent prodiges et miracles »⁸⁸. Fait assez surprenant, Eliade ne fait aucune mention de l'auteur des illustrations qui l'ont manifestement intéressé et dont le nom est annoncé d'ailleurs dans le titre de la publication originale. Un passage semble même suggérer qu'Eliade attribuait à Sylvius, au moins quant aux intentions, la caricature du poète olympien.

La silhouette du poète humanitaire, avançant gravement, vêtu de sa redingote noire [fig. 21] est évoquée aussi: « La *Physiologie du Poète* que nous avons devant nous étant une édition illustrée, contient aussi le portrait en pied du poète humanitaire »⁸⁹. La description du même individu est traduite toutefois d'après le texte français: « chapeau à larges bords, cravate noire, habit noir, pantalon noir »⁹⁰. Dans ses illustrations, Daumier développe parfois les indications du texte, en prêtant aux personnages de Sylvius des attitudes

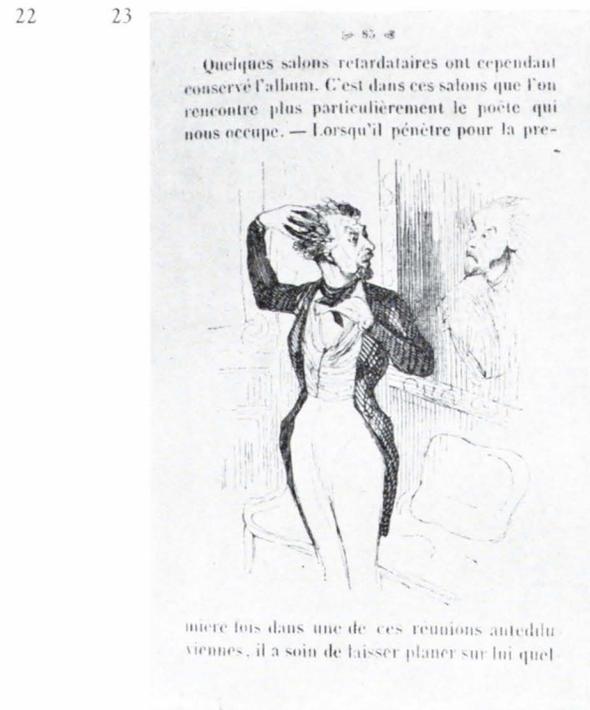
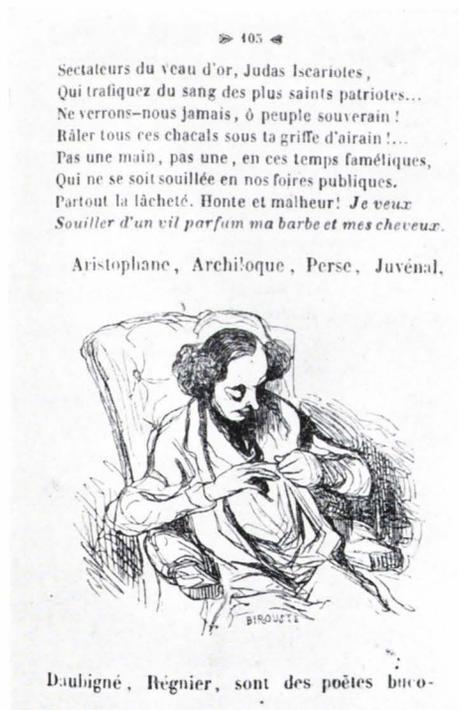


Fig. 20 — H. Daumier, *Le Poète olympien* (caricature de Victor Hugo); fig. 21 — H. Daumier, *Le Poète humanitaire*; fig. 22 — *Le Poète hurleur*; fig. 23 — *Le Poète de Salon*. Gravures sur bois. (Sylvius, *Physiologie du Poète*, 1842).

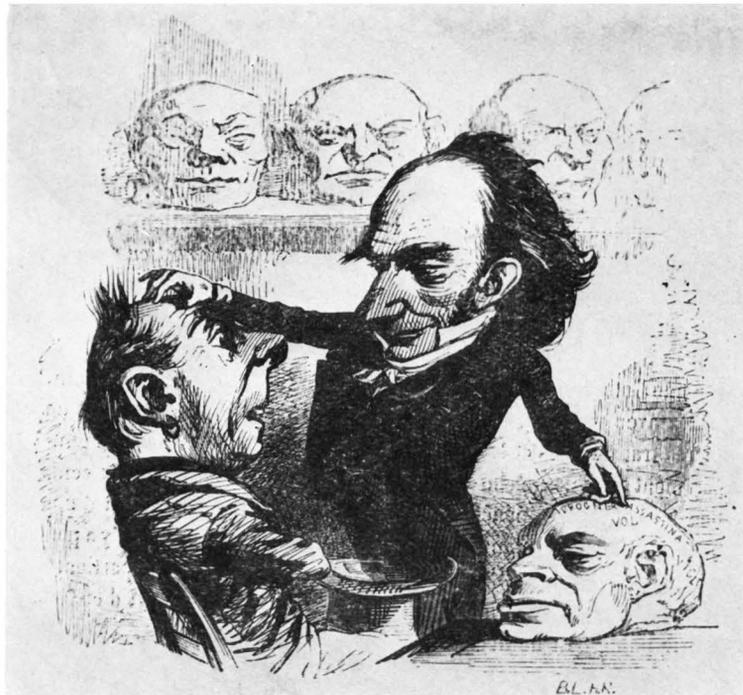


Fig. 24 — Grandville, *Un Phrénologue*. Gravure sur bois. (L. Reybaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, 1846).

et des gestes qui passent, sans qu'on s'en aperçoive, dans l'adaptation du poète roumain: « Il y a encore le poète de romances, qui ne peut se passer de violon ou de quelque autre instrument; il ne ferait pas un seul vers sans le chanter, dans sa chambre au moins, quand il compose, inspiré, les yeux au plafond »⁹¹. C'est seulement dans le dessin de Daumier que le poète de romances lève les yeux et tient une guitare. Pour suggérer l'épicurien indolent qui se dissimule derrière le « poète hurleur », Daumier trouve une image inattendue: un dandy blasé limant complaisamment un de ses ongles [fig. 22]⁹². Eliade l'introduit dans son texte: « Chez soi il soigne ses ongles avec une lime délicate, rêvant galamment dans une attitude des plus indolentes »⁹³, et il continue, traduisant Sylvius: « [au dehors] il ne se montre [...] que la colère dans les yeux, l'injure à la bouche et le fouet à la main ». La description du poète « de salon » doit, elle aussi, quelques notes à l'une des illustrations [fig. 23]⁹⁴. Eliade lui a emprunté des détails vestimentaires, les queues de l'habit, le gilet et, surtout, le geste démoniaque de

la main, qui « enfonce » et « tortille bizarrement les doigts dans la chevelure »⁹⁵. Sylvius avait dit seulement « rajuste ses cheveux »⁹⁶.

III

LAVATER, LA LITTÉRATURE ET L'IMAGE. La *Physiologie du Poète* appartenait à un genre dont la diffusion fut rapide dans la littérature roumaine de l'époque. Constantin Negruzzi avait écrit la *Physiologie du Provincial*⁹⁷, complétée par Kogalniceano d'une *Physiologie du Provincial* à Jassy⁹⁸. Une longue série d'écrits semblables, restés souvent anonymes, parut alors dans les journaux et les revues de Bucarest et de Jassy, ainsi que dans ceux de Transylvanie⁹⁹. Leurs modèles littéraires venaient de France¹⁰⁰. Le mot « physiologie » lui-même, nommant le genre alors nouveau de l'esquisse satirique dédiée à des types et des mœurs contemporains et utilisant d'une manière fantaisiste la méthode des sciences biologiques, évoque un moment bien caractéristique de la vie parisienne, discussions de savants, improvisations de journalistes, plaisanteries légères des boulevards, illustrations des publications humoristiques.

Au début du siècle l'école médicale française avait enregistré de grands progrès¹⁰¹. L'éloquent plaidoyer de Cabanis en faveur de l'interprétation des phénomènes psychiques dans leurs rapports avec les facteurs physiques de l'organisme¹⁰², les recherches de Bichat, la sévère méthode d'un Dupuytren, avaient créé un courant hostile aux théories vitalistes, qui faisaient de l'âme une entité indépendante, envisagée d'un point de vue métaphysique. La période la plus critique de ces débats se place dans les années de la Restauration et, comme on l'a observé, ils devinrent singulièrement passionnés en raison de leurs affinités avec les idéologies politiques du temps. Le vitalisme était une doctrine prisee par les légitimistes, tandis que les



Fig. 25 — Gustave Doré, *Balzac en biologiste*. Gravure sur bois. (Balzac, *Contes drôlatiques*, 1853).

adeptes des conceptions physiologiques appartenaient à l'opposition libérale¹⁰³.

La physiologie du système nerveux, ses modalités de manifestation et de réaction, occupent une place essentielle dans ces débats, dont le terrain était préparé non seulement par la psychologie sensualiste de Condillac, mais aussi par les théories de Lavater sur les analogies entre l'aspect extérieur de l'homme et ses particularités morales. L'œuvre principale de Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*¹⁰⁴, conçue, comme le montre son titre, sans un plan méthodique, et tendant à des conclusions piétistes, fit l'objet, en 1806–1809, d'une traduction française systématisée selon un ordre nouveau et largement enrichie de diverses annexes par les soins de L. J. Moreau de la Sarthe, bibliothécaire de l'École de Médecine¹⁰⁵. Les dix volumes de cet

ouvrage, que Balzac possédait dès sa première jeunesse¹⁰⁶, deviendront, par le texte de Lavater, par ce qu'y ajoutèrent le traducteur et ses collaborateurs, dans un esprit positiviste, bien différent de celui du pasteur suisse, ainsi que par ses nombreuses planches gravées, une source d'inspiration de premier ordre pour les écrivains et les artistes de la génération suivante. À part les dissertations dues aux éditeurs et dont l'importance et l'originalité n'ont pas été assez remarquées, on y trouve, sous des formes plus ou moins abrégées, les observations de certains précurseurs de Lavater, comme Giovanni Battista della Porta¹⁰⁷ et Charles Le Brun¹⁰⁸, qui avaient insisté sur les ressemblances de la physionomie humaine avec celle des animaux. Les dessins de Le Brun, dont un recueil avait été publié en 1806¹⁰⁹, éveillèrent le goût pour ce genre d'anal-

gies qui offrirent à Grandville les meilleures ressources de son répertoire et se firent jour dans la structure de beaucoup de personnages balzaciens ¹¹⁰.

Parmi les additions de Moreau de la Sarthe il y a une dissertation sur le système de Gall dans ses rapports avec les idées de Lavater ¹¹¹. Celui-ci parlait de l'extérieur pour arriver à l'activité psychique, à laquelle, en se rapprochant ainsi de la doctrine vitaliste, il n'assignait pas de siège précis. Arrivé à Paris en 1807, Gall étudiait lui aussi la conformation du cerveau, exprimée, selon sa théorie, par celle du crâne. Les protubérances crâniennes révélaient, d'après Gall, un nombre déterminé de facultés strictement localisées. Lavater entendait la physionomie dans un sens beaucoup plus étendu, embrassant l'individu dans la totalité de son comportement et relevant l'unité qui règne dans chacune des variétés de l'espèce ¹¹². Tous les deux ont pourtant contribué à la création d'un climat favorable à la représentation de la figure humaine dans un esprit indépendant de l'idéal classique ¹¹³. Le canon de l'expressivité, ouvert au grotesque et au fantastique, consolidait son droit de cité dans le monde des arts.

Une autre dissertation de Moreau s'adressait d'ailleurs aux artistes, en leur conseillant de ne pas s'arrêter à l'anatomie descriptive et d'aller plus loin, vers « l'étude même de l'organisation et de la vie », afin d'éviter ce qui dans les écrits de Winckelmann et des autres théoriciens du néoclassicisme n'aboutissait qu'à une « métaphysique obscure sur la nature des lignes qui constituent le beau ». L'étude de la physiologie, ajoutait Moreau, allait montrer aux artistes « qu'aux corps inorganiques seulement appartiennent les contours, les lignes que l'on peut calculer, tandis que sur les corps vivants sont répandues des formes incertaines, des rondeurs mobiles que l'art imite bien moins par calcul que par habitude et par sentiment » ¹¹⁴. On se figure les disciples de David, fidèles à l'enseignement classique, haussant les épaules devant ce

passage qui annonçait pourtant une conception de la forme qui triomphera avec Delacroix et Daumier ¹¹⁵.

Des abrégés populaires répandirent les idées de Lavater, de Gall, de leurs prédécesseurs et de leurs imitateurs. Un de ces manuels, édité par le libraire Roret, avait appartenu au poète roumain Constantin Stamati [fig. 26] ¹¹⁶. Le médecin Isidore Bourdon compilait sous une forme plus personnelle les mêmes théories. Sa *Physiognomie* fut traduite en roumain par Théodore Codresco, dans une série de feuillets de la revue *L'Image du monde*, sans en indiquer le véritable auteur [fig. 27] ¹¹⁷. Dans le *Courrier roumain* d'Eliade on pouvait lire des anecdotes sur Gall et Lavater où ces deux personnages sont présentés comme une sorte de magiciens, pouvant prédire d'après des indices imperceptibles la destinée, en général sinistre, des gens qu'ils observaient ¹¹⁸. Le public roumain était informé des divers aspects du développement des sciences biologiques ¹¹⁹, directement liées aux spéculations des physionomistes et des phrénologistes. L'*Anthropologie* de Paul Vasici date de 1830, le manuel d'histoire naturelle de Czihak parut en 1834, celui de Théodore Stamati en 1841. La « Société des médecins et des naturalistes » de Jassy ¹²⁰ entretenait des relations scientifiques étendues, et mettait à la portée de ses membres des publications récentes.

Particulièrement intéressante est la présence d'idées concernant les rapports du psychique et de l'organique dans la thèse soutenue à Paris, en 1839 ¹²¹, par le docteur Nicolas Kretzulesco. Se proposant de déterminer « *quelles sont les circonstances qui ont le plus d'action sur les appareils organiques* », le jeune médecin roumain s'arrête, après avoir examiné plusieurs facteurs matériels (chaleur, froid, humidité, lumière solaire, électricité), à d'autres éléments d'une nature plus subtile : « *telles sont par exemple les influences complexes qui jouent un si grand rôle et dont les fonctions cérébrales sont la cause. Les rapports du moral et du physique, l'éducation, la civilisation, ne*

sont-ce pas là autant de modificateurs généraux puissants de tous les appareils organiques? ». Kretzulesco pensait en contemporain, non seulement des savants français qui avaient posé les bases de la physiologie moderne, mais aussi de Balzac et de Daumier. « Il s'agit », ajoutait-il, « des circonstances dépendantes de la société dans laquelle on est appelé à vivre ».

Vers 1840 le genre littéraire des physiologies connaissait un succès prouvant qu'il répondait à de profondes nécessités morales. Après la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin (1826), Balzac publia en 1829 sa *Physiologie du mariage* qui mit le mot à la mode et inaugura la littérature d'observation demandant explicitement des motivations à la biologie, à la physiologie et à la physionomie¹²². Dès 1831 avaient commencé à paraître les 15 volumes de *Paris ou Livre des Cent-et-un*, contenant de nombreuses physiologies. Kogalniceano s'en inspira, selon son propre aveu, dans ses *Soirées dansantes* (1839)¹²³. L'aspect de monographies que prenaient les physiologies, quoiqu'en donnant à chaque pas dans un badinage fantaisiste et en envoyant de tous côtés les traits de la satire, était en grande partie une conséquence imprévue des réflexions des biologistes du début du siècle. Dans ses commentaires sur Lavater, Moreau de la Sarthe avait relevé les modifications que les occupations journalières apportaient à l'aspect des gens, occasionnant, « dans l'espèce humaine, des variétés et presque des races particulières d'hommes que l'observateur philosophe se plaît à remarquer et à reconnaître au milieu d'une grande population, comme celle de Londres ou de Paris »¹²⁴.

Pour Balzac, l'expérience de ces « microcosmes paradoxaux »¹²⁵, capricieuses et inégales ébauches de détail anticipant son magnifique édifice épique¹²⁶, fut particulièrement féconde. Elle lui offrit des occasions variées de vérifier, dans l'ordre social et psychologique, les idées de Cuvier sur l'interdépendance des organes et celle de Geoffroy Saint-Hilaire sur l'unité du

monde organisé, en l'affermissant dans son opinion que les êtres, quoique modelés et diversifiés par l'action du milieu, forment une vaste famille, aux lois constantes. « Il n'y a qu'un animal », écrira le romancier dans la préface de la *Comédie humaine*. « Le Créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure [...] dans les milieux où il est appelé à se développer »¹²⁷. Le degré assez discutable de l'initiation de Balzac aux sciences biologiques n'a pas influencé, évidemment, la réussite de son œuvre. La conception de cette unité fondamentale, exprimée par la convergence physionomique de l'aspect, du geste et de l'ambiance, devient chez lui un facteur de cohérence esthétique¹²⁸, grâce auquel la simplification atteint aux zones primordiales de la conscience: « Gohsek et sa maison se ressemblaient. Vous eussiez dit de l'huître et du rocher »¹²⁹. Le même don de saisir la totalité physionomique avait été reconnu par Baudelaire chez Daumier: « Il a un talent d'observation tellement sûr qu'on ne trouve pas chez lui une seule tête qui jure avec le corps qui la supporte. Tel nez, tel front, tel œil, tel pied, telle main. C'est la logique du savant transportée dans un art léger, fugace, qui a contre lui la mobilité même de la vie »¹³⁰. La *Comédie humaine* est par excellence l'expression de cette époque d'intimes rapprochements entre la littérature et l'image¹³¹, dominée par le démon des analogies et par le mythe lavatérien du dedans de l'homme jugé d'après son extérieur.

D'ailleurs le genre des physiologies n'arriva à sa maturité qu'au moment où l'image fut intégrée au texte. Curmer, l'un des grands éditeurs romantiques, eut cette idée, en publiant *Les Français peints par eux-mêmes*¹³². « Pendant longtemps », écrivait Jules Janin dans la préface de cet ouvrage célèbre, « le peintre allait ainsi de son côté, pendant que l'écrivain marchait aussi de son côté; ils n'avaient pas encore songé l'un et l'autre à se réunir, afin de met-

tre en commun leur observation, leur ironie, leur sang-froid et leur malice. A la fin cependant, et quand chacun eut obéi à sa vocation d'observateur, ils consentirent d'un commun accord à cette grande tâche, l'observation des mœurs contemporaines »¹³³. La publication de Curmer, dont plusieurs textes sont signés par Balzac (*Le Notaire*; *Monographie du Rentier*; *La Femme comme il faut*; *L'Épicier*) est importante surtout par ses centaines d'images dessinées par Gavarni, Daumier, Grandville, Henri Monnier et Tony Johannot.

En suivant l'exemple de Curmer et secondé par quelques-uns des rédacteurs du *Charivari*, plus particulièrement par Louis Huart¹³⁴, Philipon entreprit la publication d'une collection de physiologies, en de minces volumes à couvertures jaunes, illustrées de gravures sur bois qui animent le texte quand elles ne le rejettent pas au second plan, par leur qualité ainsi que par leur appel, plus direct, à la mémoire visuelle du lecteur. Le succès fut extraordinaire, les imitateurs ne manquèrent pas, si bien qu'en deux années seulement (1841 -- 1842) paraissaient 123 de ces volumes, avec des dessins de nombreux artistes, dont Daumier et Gavarni, qui en illustrèrent chacun un certain nombre, en collaborant à beaucoup d'autres¹³⁵. La vivacité et la quantité des illustrations, ainsi que la rapidité demandée par l'édition, n'auraient pas été possibles sans le développement atteint dans les années précédentes par la vignette romantique. Les illustrateurs s'étaient formé une technique expéditive, qui sacrifiait les détails en faveur du mouvement et de l'effet d'ensemble. Le travail minutieux des graveurs était ainsi facilité, tandis que l'image gagnait une spontanéité rarement obtenue jusque-là dans l'illustration¹³⁶.

Ainsi naquit, pour vivre quelques années, une variété moderne des vieux livres de colportage. Une forme d'art où se sont manifestés plusieurs des grands artistes de l'époque, descendait dans la rue, en s'adressant à un public très large et

en faisant de la réalité quotidienne l'objet de son observation. Des gens habitués à l'acceptation traditionnelle de l'illustration ne tardèrent pas à s'apercevoir de cette nouvelle expansion de l'image. En 1843, un critique signant F. de Langenevais protestait contre la foule des publications illustrées, « où le regard est perpétuellement inquiété, excédé, par cette multitude de figures qui se déroulent et qui renissent les unes des autres », en flétrissant « cette prétendue littérature, née de l'illustration », littérature « de foire, de femmes et d'enfants ». « C'est donc aux basses classes qu'il faut abandonner le luxe indigent de l'image », concluait ce critique: « elles seules en comprennent, en aiment la naïve éloquence »¹³⁷.

IV

PHYSIOLOGIES ROMANTIQUES À JASSY. L'esprit positif et moderne du public de Jassy se manifesta aussi par le prompt intérêt qu'il témoigna à la philosophie enjouée des physiologies. Dans le catalogue du cabinet de lecture fondé dans cette ville par le libraire Adolphe Hennig¹³⁸ on en trouve 29, dès 1843. Quatre sont entièrement illustrées par Gavarni [6, 7, 10, 24], une par Daumier, l'admirable *Physiologie de la Portière* [23]. On y remarque Henri Monnier, auteur d'une *Physiologie du Bourgeois* [3], écrite et illustrée de sa main. Parmi les auteurs des textes il y a Balzac, dont la *Physiologie du Fonctionnaire* [8] sera reprise, partiellement, dans *Les Employés* (1844)¹³⁹, Edouard Ourliac [7], l'un des intimes du grand écrivain, ainsi que des romanciers très goûtés alors, comme Paul de Kock [18] et Frédéric Soulié [2]. Les initiateurs de la série, Philipon [14] et Huart [9, 13, 20] ne manquent pas. À de rares exceptions près, les illustrations dépassent en intérêt le texte de ces volumes. C'est ce qu'avoue Maurice Alhoy, en commentant les dessins de Gavarni pour la *Physiologie du Débardeur* [6]: « Cette *Physiologie* n'est pas notre œuvre; c'est



Fig. 28 — Pierre Durand [Eugène Guinot], *Physiologie du Provincial à Paris*, 1841.



Fig. 29 — M. Alophe, *Portrait d'Eugène Guinot*. Lithographie. (*Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, 1839).

l'œuvre du dessinateur. Nous n'avons d'autre prétention que celle d'un cicérone, dont le mérite consiste à savoir expliquer avec plus ou moins d'inspiration ce que l'art a produit de digne »¹⁴⁰. En 1846 une autre librairie de Jassy, F. Bell et Compagnie, annonçait aussi qu'elle possédait des physiologies¹⁴¹. Son catalogue donne 13 titres, répétant généralement les titres de celui de Hennig, beaucoup plus riche sur ce chapitre. Des physiologies se trouvaient sans doute dans bien de bibliothèques privées. Un certain Nicolas Ghica, habitant probablement Jassy, en possédait toute une collection¹⁴².

La *Physiologie du Provincial à Jassy* de Michel Kogalniceano¹⁴³ est une traduction et, par endroits, une adaptation de la *Physiologie du Provincial à Paris* [fig. 28] par Pierre Durand, l'un des opuscules mentionnés au catalogue de la librairie Hennig [24]¹⁴⁴. L'auteur de l'original, qui signait

du pseudonyme Pierre Durand ses articles du *Siècle*, s'appelait Eugène Guinot¹⁴⁵, journaliste, critique littéraire et dramatique, auteur de nouvelles et de vaudevilles. Kogalniceano traduit les deux premiers chapitres du texte français (p. 1–24) en les adaptant avec verve aux circonstances de la Moldavie de 1844. D'importantes et assez fréquentes additions accusent la note d'originalité de la version roumaine, en lui assurant sa couleur locale. À la barrière de Jassy le provincial est accueilli par des employés vêtus « moitié à la turque, moitié en Moscovites », sorte « d'amphibies » suggérant par leur aspect composite l'atmosphère de cette époque de transition. Le provincial noble, « cousin, beau-frère ou neveu de tous les grands logothètes et gouverneurs de la Moldavie, qui s'invite au bal de la cour et assiste inévitablement aux noces aristocratiques, porte le deuil à la mort de chaque boyard ou grande

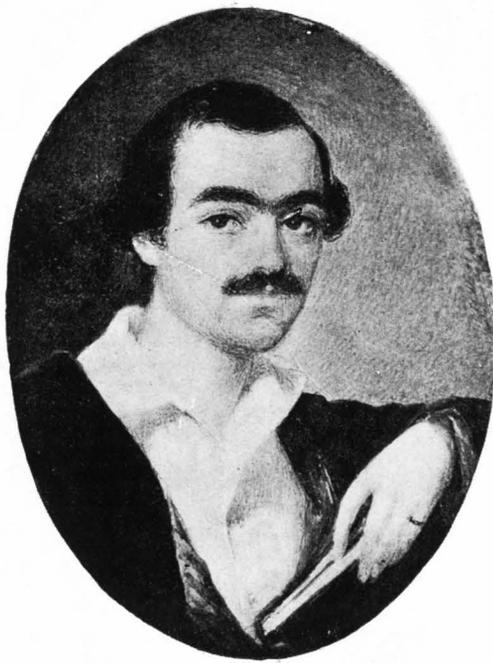


Fig. 33 — Anonyme français, *Portrait du poète Basile Alecsandri*. Miniature. Vers 1839. (Bibliothèque de l'Académie Roumaine. Cabinet des Estampes).

dame, en prétextant que le défunt ou la défunte auraient été cousin ou cousine au troisième degré de la sœur de la tante de l'oncle de son cousin germain» est, lui aussi, un « bipède remarquable, que Buffon avait oublié d'enregistrer dans l'*Histoire naturelle* ». Kogalniceano s'était habitué au langage balzacien des physiologies. Les illustrations de Gavarni n'ont pas laissé de traces dans son texte, comme celles de Daumier dans la version roumaine de la *Physiologie du Poète* donnée par Eliade Radulesco. Elles se rapportent pourtant à des moments qu'on rencontre aussi dans le texte de Kogalniceano: la présentation du provincial [fig. 30 a]; l'étonnement de celui-ci à son entrée dans la capitale (p. 9 et 11 du texte français); un incident survenu à la douane [fig. 31]; la « minute d'orgueil » que procurent au voyageur les splendeurs de l'hôtel (p. 21); la révérence finale du valet de ce coûteux établissement, devant le provincial qui va se caser ailleurs [fig. 32]. En général, l'adaptation de Kogalni-

ceano va plus loin que celle d'Eliade, en donnant à l'alerte improvisation de Guinot une allure très personnelle, annonçant des dons latents de romancier ¹⁴⁶.

Les physiologies parisiennes ont été rapprochées des monologues comiques écrits par Alecsandri depuis 1850 ¹⁴⁷. L'idée en avait été formulée en 1846 par son ami Aleco Rouso: « Nos postillons demandent une histoire à part et il est à espérer qu'on fera quelque jour la physiologie du postillon, comme on a fait celle d'un tas d'autres types qui sont beaucoup moins intéressants et souvent beaucoup plus intéressés. J'avais envie de les mettre en scène... En diraient-ils sur les personnages qu'ils ont conduits! » ¹⁴⁸. La mise en scène de l'esquisse de mœurs se faisait couramment à Paris, où les feuilletons d'Eugène Guinot, l'auteur adapté par Kogalniceano, avaient offert des sujets de vaudevilles ¹⁴⁹. La caricature, l'esquisse satirique et le vaudeville, genres échappant également aux codifications académiques ¹⁵⁰, employaient des procédés analogues et puisaient au même répertoire. On les trouve réunis dans Henri Monnier, également connu comme dessinateur, écrivain et acteur, le modèle de l'espiègle Bixiou, un des personnages de la *Comédie humaine* ¹⁵¹.

Dans une lettre adressée à Jacob Negruzzi, Alecsandri indiquait lui-même le sens de ces pièces, dont il voulait faire une « galerie de types contemporains ». Destinée à accompagner une série de monologues parus dans la revue *Entretiens littéraires* ¹⁵², la lettre du poète rappelle d'assez près la préface de Jules Janin aux *Français peints par eux-mêmes*, ouvrage qu'il possédait sans doute dans sa belle bibliothèque de Mircești ¹⁵³. Désirant peindre des mœurs et des types destinés à disparaître, Alecsandri dirige ses regards, comme ses contemporains parisiens, vers la vie quotidienne des gens qui formaient « une sorte de tiers état dans les villes ». L'attitude qu'il adopte est assez souvent rétrospective, certains de ses monologues étant écrits tard, quand les types qu'il évoquait apparte-

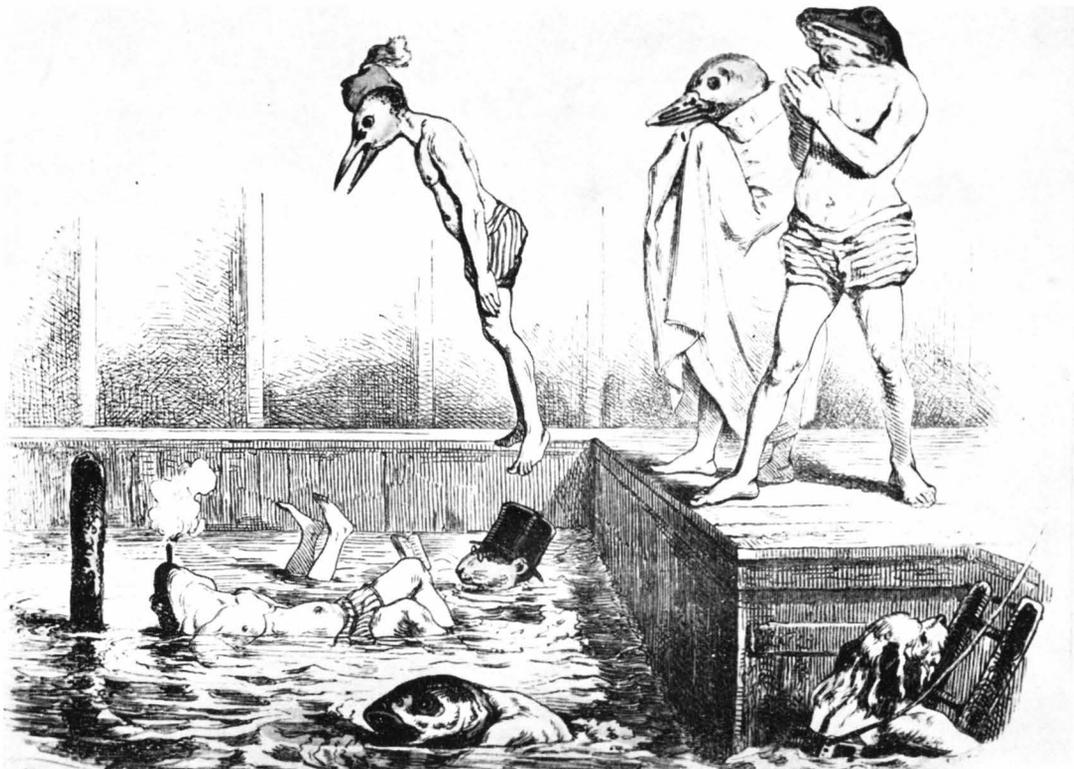


Fig. 34 — Grandville, *École de natation*. Gravure sur bois, d'après la lithographie de 1829. (*Métamorphoses du jour*).

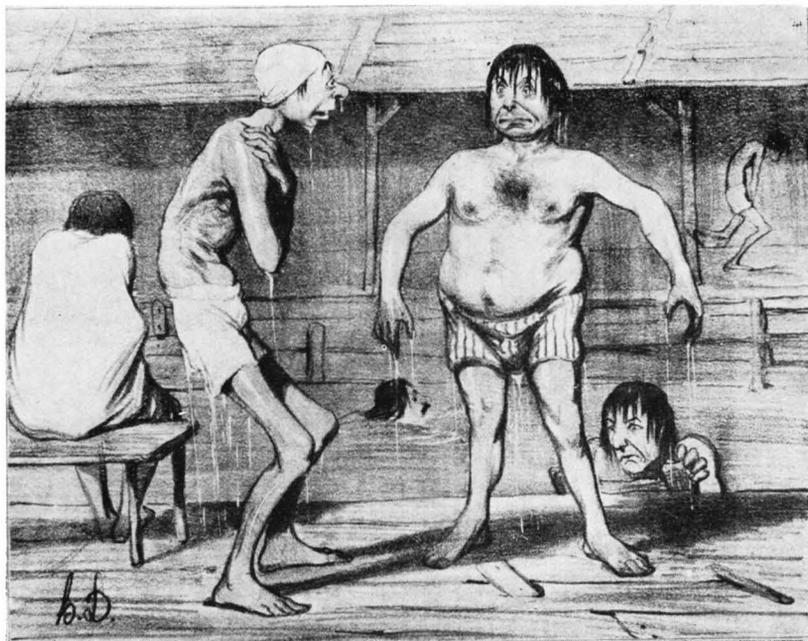


Fig. 35 — H. Daumier, *Baigneurs*. Lithographie. (*Le Charivari*, 11 juillet 1839. Delteil 760).



Fig. 36 — Louis-Henri de Rudder, *La Scène des grimaces*. Gravure sur bois. (Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1844).

naient de plus en plus à un passé, d'où leur voix arrive jusqu'à nous avec l'irrémissible nostalgie de l'un d'entre eux, Barbou le Ménétrier :

Je m'en vais, je disparaïs
Comme une chanson d'antan.

Jules Janin exprimait au contraire, dans la préface de la publication de Curmer, l'aspiration de noter promptement les continus changements survenus dans la mentalité et l'aspect de la société, car, ainsi qu'il le disait, « l'humanité arrange toutes

les vingt-quatre heures ses ridicules et ses vices ». Par son texte, ainsi que par ses illustrations, ce livre devait devenir « un registre tout exprès pour y transcrire ces nuances si fines, si déliées et pourtant si vraies, de nos mœurs de chaque jour »¹⁵⁴. On était, en 1840–1842, à l'époque de l'apparition et de la diffusion non seulement des physiologies, mais aussi du daguerréotype, quand l'intérêt pour le quotidien et l'éphémère commençait à se faire jour, annonçant l'un des aspects essentiels de l'esthétique impressionniste. On avait remarqué des éléments impressionnistes dans le style et les sujets de certaines lithographies de Daumier¹⁵⁵. On pourrait envisager du même point de vue les illustrations de nombreuses physiologies, véritables instantanés de vie moderne, contribuant à la formation de ce goût pour l'observation des réalités citadines, qui occupera une place tellement importante dans la littérature et l'art après 1850, ainsi que de l'élément comique impliqué dans le contraste entre la capitale et la province, thème de prédilection des écrivains romantiques moldaves¹⁵⁶.

Si les affinités du sarcastique Eliade avec certains aspects de l'art de Daumier semblent évidentes, plus proche de l'ironie élégante et légère d'Alecsandri était sans doute Gavarni, auquel on pense involontairement en relisant certaines scènes d'*Agaki Fluttur* (vers 1860) ou bien de *Jassy en carnaval* (1845). La première de ces pièces n'est qu'une adaptation d'après *L'Avare en gants jaunes* de Labiche¹⁵⁷; on trouvera peut-être le modèle français de la seconde. L'atmosphère de beaucoup de comédies d'Alecsandri n'en est pas moins apparentée au monde peint par Gavarni de 1837 à 1848 dans des suites comme *Les Fourberies des femmes en matière de sentiment*, *Le Carnaval à Paris*, *Les Étudiants*, *La Vie de jeune homme*, *Clichy*, *Souvenirs du bal Chicard*¹⁵⁸. Le fait s'explique en grande partie par l'influence exercée par Gavarni sur la littérature française de cette époque, où Alecsandri avait choisi tant de modèles

de ses comédies. « Il est bien peu de pièces où Gavarni, s'il le voulait, n'aurait pas à revendiquer des droits d'auteur » écrivait Théophile Gautier¹⁵⁹. Le même phénomène peut être observé en d'autres domaines de la vie littéraire autour de 1840. Une salle de bal rappelle à Balzac la légende de l'une des lithographies de l'artiste¹⁶⁰. L'auteur d'une *Physiologie de la vie conjugale* utilise des réparties des personnages de Gavarni, dont il décrit des planches « presque à chaque page »¹⁶¹. « Nous étions tous alors fous de Gavarni, fous de ses légendes », se souviendra un contemporain, de Chennevières¹⁶².

Alecsandri nous a laissé lui-même le témoignage de son admiration pour le spirituel chroniqueur de la vie parisienne, dans une lettre qu'il envoyait, de Borsec, en 1844, à son ami Jean Ghica: « *Que ne suis-je Gavarni pour faire le plus drôle album de caricatures qui soit jamais sorti du crayon d'un artiste. Figure -toi que je me trouve dans la société d'une trentaine d'invalides qui sont obligés de donner chaque jour gratis une représentation grimacière dans le genre de la fête des fous de Notre-Dame de Paris. Moi-même je fais le Quasimodo régulièrement sept fois par semaine et toutes les fois que je me permets ce luxe je pense au plaisir que tu éprouverais, sans doute, à voir ton tendre ami réduit à l'état d'un croquis de Gran[d]ville* »¹⁶³. Après l'invocation de la fantastique parade du grotesque du roman de Hugo, avec toutes ses « fantasmagories religieuses depuis Faune jusqu'à Belzébuth », avec ses profils d'animaux « depuis la gueule jusqu'au bec, depuis la hure jusqu'au museau »¹⁶⁴, le nom de Grandville trouve naturellement sa place.

Bientôt après, Alecsandri dessinait à sa manière les planches de l'imaginaire album: « Vraiment c'est un spectacle très curieux de voir le matin tous les malades venir de tous côtés à la fontaine, les yeux encore gonflés de sommeil, leur verre à la main. Ils ressemblent à des coupables menés au lieu du supplice. Sur leur visage est peint

un frisson comique qui s'accroît dans la mesure où ils s'approchent de la source; mais surtout quand ils se décident de porter à la bouche le premier verre d'eau minérale, le tableau qu'ils offrent est digne du pinceau du célèbre Gavarni »¹⁶⁵. Mais, dans les lignes qui suivent, l'insistance sur la physionomie, la mobilité des traits, l'accent caricatural, évoquent plutôt Daumier: « Les muscles du visage se contractent, les sourcils se froncent, les yeux tournent, les lèvres se resserrent comme pour un doux baiser et toute sa physionomie devient une innocente et impayable caricature ». Les deux artistes collaboraient en même temps au *Charivari*, où Alecsandri avait eu souvent l'occasion de rencontrer leurs lithographies, sans donner trop d'importance à des particularités de style qui nous semblent aujourd'hui essentielles¹⁶⁶.

Et, pour que l'illusion du lecteur soit plus complète, le poète ajoute quelques dialogues semblables à ceux qui accompagnaient les dessins des artistes parisiens:

Ouais! comme l'eau est mauvaise aujourd'hui!

— Ça ne veut passer à aucun prix.

J'eusse volontiers préféré du champagne.

Ou bien:

Comment trouvez-vous l'eau ce matin, Madame la baronne?

— Tédéstaple!

D'autres épisodes, avec les malades qui se jettent dans le bassin, en passant par les classiques hésitations provoquées par la froideur de l'eau, suivis d'incidents burlesques dans la mêlée de la sortie où ils se précipitent pour trouver leurs habits, rappelle l'un des thèmes des caricaturistes français, les « bains à quatre sous », occasionnant le plus spectaculaire déploiement d'anatomies grotesques et de grimaces étranges. Le modèle inégalable du genre avait été offert par Daumier dans *Les Baigneurs* [fig. 35]¹⁶⁷.

UNE IMITATION DU « GULLIVER » DE GRANDVILLE. La circulation du dessin satirique français dans les pays roumains est attestée par bien d'autres témoignages. Des dessins de Daumier, copiés par G. Venrich paraissent dans l'*Almanach populaire* de Bucarest. Sous le titre *Patience conjugale* on y voit, en 1843, une lithographie où un vieillard aide une femme âgée à serrer un peloton de laine [fig. 37]. L'original de ce dessin est une planche de Daumier, parue dans le *Charivari* et reprise d'après une reproduction du *Musée pour rire*, l'une des nombreuses publications éditées par Philipon¹⁶⁸. Dans le journal, la légende est constituée par un dialogue débutant par ces paroles du vieillard: «*D'ailleurs nous ne serions pas heureux ensemble*». Un long commentaire imagine dans l'*Almanach*, en partant du même dessin, l'histoire d'un mari persécuté, avec l'interprétation détaillée, quoique pas très spirituelle, des deux physionomies. Le mari serait «*tenu un peu chichement, du moins selon qu'on en peut juger d'après son visage*». Plus étrange est l'idée du commentateur anonyme de proposer aussi, pour cette scène innocente, une interprétation politique. Qui pourrait dire si ce «*drôle d'artiste*» n'a pas voulu nous faire voir, dans le mari, «*un ministre français*» et, dans son autoritaire moitié, «*la vieille Angleterre*»! Dans cette hypothèse le peloton de laine serait... «*la Question d'Orient*». Une autre copie d'après Daumier, intitulée *Le Distrait*, paraissait deux années plus tard dans le même almanach bucarestois, reproduisant cette fois encore du *Musée pour rire*, un dessin publié d'abord dans le *Charivari*¹⁶⁹. Le commentateur y ajoute des anecdotes sur les étourdis s'imaginant que ce personnage qui lit à table en versant de l'eau dans son assiette, serait un écrivain «*absorbé par la lecture de l'œuvre de la plus célèbre romancière française*», George Sand apparemment. L'original de la première de ces images appartient aux *Croquis d'expressions*, celui

de la seconde à la *Galerie physionomique*, deux séries où Daumier se souvient de certaines études de figures de Louis Boilly, influencées par Lavater¹⁷⁰.

L'*Almanach populaire* reproduisit ensuite d'après le *Magasin pittoresque* deux dessins de Grandville [fig. 38]¹⁷¹. L'artiste y représente, en échelle descendante, la manifestation des instincts animaux sur la figure d'un malfaiteur et, par contraste, les progrès de l'intelligence et même du sens moral chez un chien. En désaccord avec le monde où il vivait ainsi qu'avec lui-même, Grandville exprime sa misanthropie et son dégoût, en commentant ces deux évolutions parallèles: «*L'homme descend vers la brute; l'animal monte vers l'homme*». Les dessins de Grandville, où la société de l'époque est présentée souvent dans des travestis animaux, n'apporte pas le sourire de La Fontaine, mais une vision tragique de l'existence. Ignorant cette perspective plus complexe, le texte de l'*Almanach* s'occupe de l'intelligence et de la fidélité des chiens en les exemplifiant par des anecdotes.

En janvier 1843 paraissait à Bucarest le premier volume des *Voyages de Gulliver*, dans la traduction de Jean Negulici, avec des illustrations lithographiées par lui d'après Grandville [fig. 39b]¹⁷². L'importance de la publication, au point de vue de la présentation graphique, est soulignée par une notice du *Courrier roumain*: «*Les Voyages de Gulliver viennent de paraître dans la plus belle des éditions que nous avons pu avoir jusqu'ici. Ceux qui connaissent l'édition française illustrée auront un vif plaisir en voyant qu'un artiste roumain s'est efforcé d'égalier, pour l'honneur de sa nation, l'une des plus belles éditions parisiennes. Le voyage au Lilliput et celui de Brobdignag contiennent plus de trente vignettes, lithographiées par M. Negulici lui-même avec une louable application, en imitant la meilleure xylographie*»¹⁷³.

Ce qui manque à cette note est la mention du nom de Grandville, l'auteur des

illustrations originales copiées par Negulici, avec des modifications qui, ainsi qu'on le verra, s'éloignent parfois de la conception de l'original. Des 450 vignettes dessinées par Grandville pour l'édition de 1838¹⁷⁴, Negulici retint pour les deux volumes de sa traduction environ 90, qu'il lithographia à la plume¹⁷⁵. En examinant les planches de l'édition roumaine, on constate qu'elles portent généralement une double signature, le nom de Negulici ainsi que l'initiale G. qui indique discrètement, trop discrètement sans doute, l'auteur des illustrations, Grandville. Les initiales de celui-ci, J.J.G., ne figurent pas toujours au-dessous des vignettes de l'édition française, son nom étant imprimé dans le titre de l'ouvrage. Nous rencontrons souvent en échange, près des vignettes originales, le nom de ceux qui avaient gravé sur bois les dessins de Grandville (dont Brévière, Guillemot, Piaud, Sears, Verdeil). Negulici les remplaça par son propre nom, en tant qu'auteur de la transposition sur pierre. C'est là le sens de sa signature, mise afin d'indiquer son rôle d'interprète et non pas d'auteur. Les planches de Negulici portent aussi, habituellement, le nom de l'atelier Venrich où elles avaient été imprimées¹⁷⁶.

Une différence essentielle entre les illustrations de l'édition française et celles de la traduction de Negulici est due, au point de vue graphique, à la modification des rapports entre le texte et l'image. Pour la plupart, les vignettes de Grandville sont encadrées dans le texte, avec des parties laissées expressément inachevées, afin de créer entre celui-ci, le blanc du papier et le dessin, de très variés et souvent inattendus rapports décoratifs. Les moyens techniques dont il disposait et surtout le recours à la lithographie ont déterminé Negulici à présenter les illustrations en planches hors-texte, parfois deux sur la même feuille, détachées de l'ambiance du texte et flottant dans des vides inexpressifs, ce qui nuit considérablement à leur effet. Afin d'éviter autant que possible ce défaut, Negulici intervient parfois, en parachevant

les dessins de Grandville dans un esprit anecdotique qui néglige précisément l'originalité de l'artiste, ce « côté fou » qui allait être remarqué avec intérêt par Baudelaire¹⁷⁷. Gulliver en se faulant péniblement parmi les maisons de Mildendo et, en quelque sorte, à travers les zones imprimées de la page qui semblent l'assiéger, est, chez Grandville, une image qui doit en grande partie son effet à ses dimensions très réduites et à ses formes simplifiées [fig. 40a]. Negulici dégage Gulliver de l'étroite ruelle où il se trouvait pris comme dans un songe; avec une certaine aisance il pose aux pieds du héros dessiné avec application des édifices semblables à des boîtes, et ajoute aux fenêtres et sur les toits des personnages s'agitant dans une atmosphère de bazar oriental [fig. 40b]¹⁷⁸. L'élément anecdotique est ainsi développé aux dépens de l'art. Arrivé parmi les géants, à Brobdignag, Gulliver est porté à la bouche par un nourrisson qui le prend pour une poupée. Grandville nous fait sentir indirectement le rapport entre notre personnage et l'enfant des géants, tenu par la nourrice, en esquissant seulement la partie inférieure du visage de celle-ci, tandis que le front et le voile de la femme disparaissent comme si elle ne pouvait pas tenir dans notre angle visuel [fig. 41a]. Negulici termine le dessin en transformant ainsi cette scène inquiétante dans un paisible sujet de genre [fig. 41b]¹⁷⁹. La chute de Gulliver dans une assiette remplie de lait prend, chez Grandville, les proportions d'une catastrophe à laquelle assistent deux géants, une femme dont on ne voit que le menton et la bouche et un vieillard présent uniquement par ses regards sinistres. De l'assiette, Grandville ne dessine que la partie où Gulliver se débat épouvanté par le cauchemar des deux visages penchés sur lui. En remplaçant une aventure fabuleuse par un banal accident, Negulici restitue à l'assiette sa rondeur et élimine les géants¹⁸⁰. Une autre fois, dans le second volume, on rencontre une succession insolite d'êtres et d'objets (un chien, un



Fig. 37 — G. Venrich, *Patience conjugale*. Lithographie d'après Daumier. (*Calendar popular*, 1843).



Fig. 38.— G. Venrich, *L'Homme et le chien*. Lithographie d'après Grandville. (*Calendar popular*, 1847).

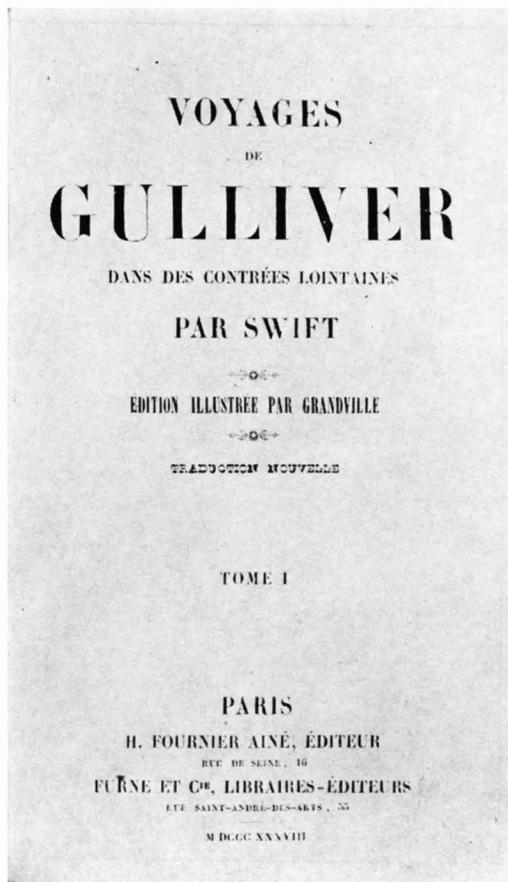


Fig. 39a — Swift, *Voyage de Gulliver*, 1838.

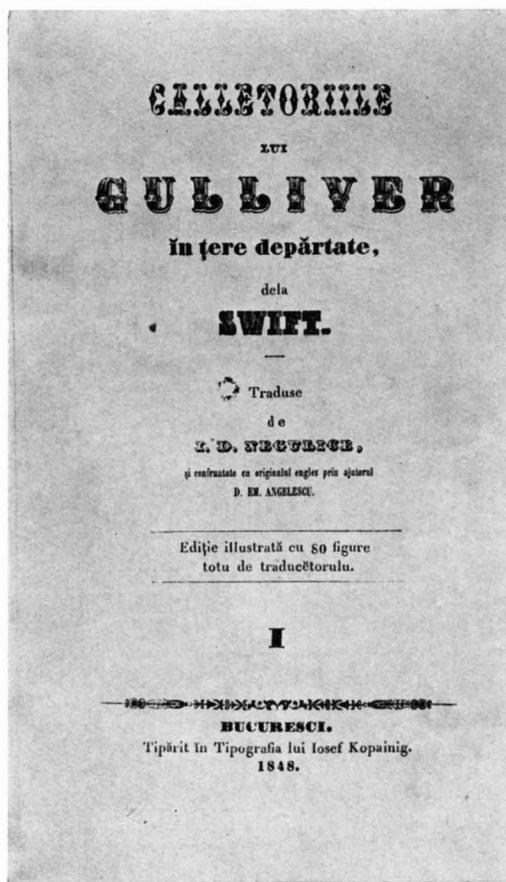


Fig. 39b — Swift, *Caletoriile lui Gulliver*. Traducție de J. Negulici, 1848.

scarabée, une potence, un piège à rats, etc.), insérés successivement dans le texte de plusieurs pages et représentant les symboles, éventuellement subversifs, déchiffrés par la fantaisiste police secrète de Lagado dans la correspondance de certains suspects. Par leur incohérence ainsi que par leur concision épigrammatique, ces dessins, alternant avec de brefs passages du texte, ont l'air d'une série d'exclamations ironiques. Negulici groupe ces 20 vignettes sur une seule planche, conservant leur fonction illustrative d'éléments nécessaires à la compréhension du texte, mais supprimant leur valeur expressive.¹⁸¹

Le même penchant à l'anecdote se manifeste dans le choix des illustrations de l'édition roumaine. Un épisode typique pour l'imagination intensément onirique de Grandville, celui où Gulliver est atta-

qué par un immense batracien¹⁸² y est omis. Negulici retient toutefois l'image étrange et presque surréaliste de deux têtes en plâtre entamées par une scie¹⁸³. Grandville s'était éloigné cette fois lui-même du récit de Swift. Pour mettre d'accord les factions de Laputa, un médecin de ce pays avait imaginé de transplanter réciproquement des moitiés de cerveaux de gens appartenant à des partis opposés, afin de reconcilier à l'intérieur du même crâne les thèses antagonistes. Le dessinateur ne représente pas l'opération prise sur le vif; en se souvenant de la théorie des localisations cérébrales, il l'évoque par des têtes en plâtre, moulées d'après celles des individus en cause, selon les principes de Gall: « Toutes les fois que je faisais la connaissance d'une personne qui possédait à un degré éminent une qualité ou une

ni aucun tort à leurs maisons. Le peuple en fut averti par une proclamation qui annonçait le dessein que j'avais de visiter la ville. La muraille qui l'environnait était haute de deux pieds et demi, et épaisse au moins de onze pouces; en sorte qu'un carrosse pouvait aller dessus et faire le tour de la ville en sûreté: cette muraille était flanquée de fortes tours à dix pieds de distance l'une de l'autre. Je passai par-dessus la porte occidentale, et je marchai très-lentement de côté par les deux principales rues, n'ayant qu'un pourpoint, de peur d'endommager les toits et les gouttières des maisons par les pans de mon justaucorps. J'allais avec une extrême circonspection, craignant de fouler aux pieds quelques gens qui étaient restés dans les rues, nonobstant les ordres précis signifiés à tout le



monde de se tenir chez soi durant ma marche. Les balcons, les fenêtres des premier, deuxième, troisième et quatrième étages, celles des greniers ou galetas, et les gouttières même, étaient remplies d'une si grande foule

Fig. 40a — Grandville, *Gulliver à Mildendo*. Gravure sur bois. (Swift, *Voyages de Gulliver*, 1838).



Fig. 40b — Jean Negulici, *Gulliver à Mildendo*. Lithographie d'après Grandville. (Swift, *Caletorie lui Gulliver*, 1848).

faculté quelconque, je moulais sa tête. Pour en avoir la forme tout entière, je rasais les cheveux, à quoi plusieurs individus se prêtèrent de très bonne grâce, ou bien je rendais les contours extérieurs de la tête, en les mesurant et en les palpant. En peu d'années je formai ainsi une collection de quatre cents plâtres d'hommes de tous les états et de toutes les classes...»¹⁸⁴. La narration, contrastant bizarrement par son calme avec ces surprenantes occupations, pourrait en effet appartenir à l'histoire de Gulliver. C'est une note que Grandville, avec son sens particulier de l'humour implicite dans les actes se rapprochant, en apparence du moins, des confins de l'absurde, avait surprise dans le texte du créateur de la phrénologie.

Une autre illustration méritant d'être relevée, parmi celles copiées par Negulici, représente un groupe de cinq vieillards, les « struldbrug », êtres sans âge, d'une laideur obsessionnelle, hérités d'un passé immémorial [fig. 43]¹⁸⁵. Leur modèle est le célèbre dessin de Léonard de Vinci conservé à Windsor¹⁸⁶, l'une des sources auxquelles ont puisé plus d'une fois les maîtres du grotesque, en commençant par Dürer et Bosch¹⁸⁷. On a remarqué, dans le dessin de Léonard, l'allure classique de la figure centrale, vue de profil, couronnée de lauriers et, malgré sa laideur, d'une « tragique dignité »¹⁸⁸. Ce serait peut-être un portrait idéal de l'artiste, au regard absent et lointain, parmi les têtes monstrueuses desquelles semble le séparer

Sur la fin du dîner, la nourrice entra, portant dans ses bras un enfant de l'âge d'un an, qui, aussitôt qu'il m'aperçut, poussa des cris si forts, qu'on aurait pu, je crois, les entendre du pont de Londres jusqu'à Chelsea. L'enfant, me regardant comme une poupée, criait afin de m'avoir pour lui servir de jouet. La mère, par pure faiblesse, me mit à la portée de l'enfant, qui se saisit bientôt



de moi, et mit ma tête dans sa bouche, où je commençai à hurler si horriblement, que l'enfant effrayé me laissa

Fig. 41a — Grandville, *Gulliver et l'enfant des géants*. Gravure sur bois. (Swift, *Voyages de Gulliver*, 1838).



Fig. 41b — Jean Negulici, *Gulliver et l'enfant des géants*. Lithographie d'après Grandville. (Swift, *Caletoriile lui Gulliver*, 1848).

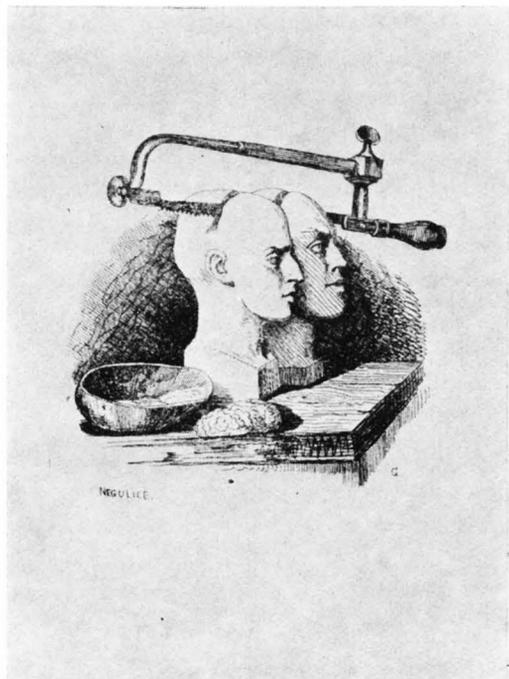


Fig. 42 — Jean Negulici, *Expérience phrénologique*. Lithographie d'après Grandville. (Swift, *Caletoriile lui Gulliver*, 1848).



Fig. 43 — Jean Negulici, *Les « Struldbrug »*. Lithographie d'après Grandville. (Swift, *Caletoriile lui Gulliver*, 1848).

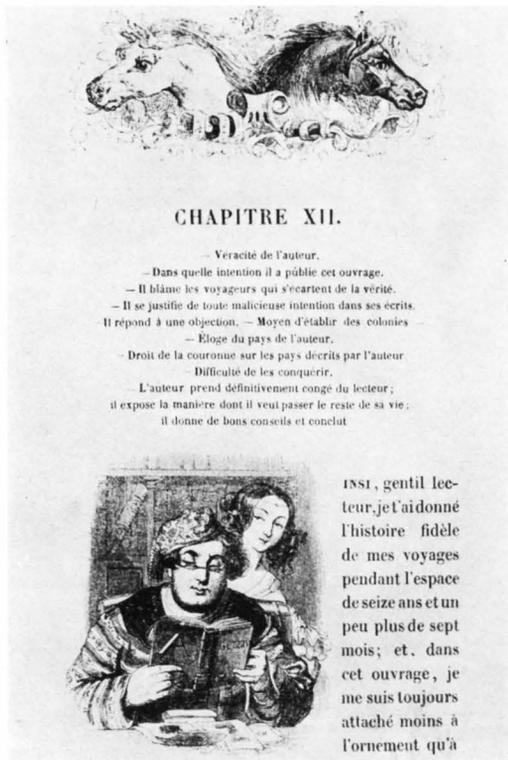


Fig. 44a — Grandville, *Un Lecteur*. Gravure sur bois. (Swift, *Voyages de Gulliver*, 1838).

un seuil invisible. Les vieillards de Grandville appartiennent tous à la même famille morale, représentant le mal par la stupidité et la décrépitude, dignes contemporains des juges du procès d'Avril. Le personnage couronné et serein du dessin de Léonard est déplacé ici à droite¹⁸⁹ et descendu au niveau sous-humain de ses compagnons, dont l'expression semble concentrée dans le ricanement inconscient de celui du milieu de la composition.

Le défaut d'affinités réelles entre Negulici et son modèle français est particulièrement mis en évidence par une planche qui, manquant des exemplaires connus de sa traduction, y figurait toutefois, selon le témoignage d'un contemporain, au premier volume¹⁹⁰. Une vignette de l'édition originale représente, dans une scène d'intérieur, l'un des lecteurs du roman, devant lesquels Gulliver fait, au dernier chapitre, sa profession de foi sur la véracité de ses



Fig. 44b — Jean Negulici, *Autoportrait*. Lithographie d'après Grandville. (Swift, *Caletoriile lui Gulliver*, 1848).

exploits [fig. 44a]¹⁹¹. C'est un bourgeois bien nourri, confortablement installé devant sa bibliothèque, par-dessus l'épaule duquel se montre le visage d'une jeune femme. Negulici reproduit la scène, développant certains accessoires, donnant au lecteur ses propres traits et, à la femme, ceux de sa compagne, la blonde, belle et, à ce qu'il paraît, peu constante Anne Sibarti. La composition de Grandville est, comme d'habitude, inversée, ce qui nuit à son équilibre, effet auquel contribue aussi l'insistance sur les traits de la femme, détournant notre attention du personnage principal [fig. 44b]. Parmi les centaines d'images si souvent fantastiques des deux volumes de Grandville, Negulici choisit, pour cadre de son portrait, la paix de cette idylle domestique, port abrité des tempêtes, jusqu'auquel arrive l'écho des aventures de Gulliver. Nous y devinons l'expression du rêve, jamais réalisé chez cet artiste,



Fig. 45 — Grandville, *Le Roi de Laputa* (autoportrait de l'artiste). Gravure sur bois. (Swift, *Voyages de Gulliver*, 1838).



Fig. 46 — David d'Angers, *Portrait de Grandville*. Relief. 1841. (D'après une gravure sur bois du *Magasin pittoresque*, 1855).



Fig. 47 — Grandville, *Autoportrait*. Gravure sur bois. (*Cent Proverbes*, 1845).

destiné à vivre et à disparaître au milieu des luttes politiques, d'une existence calme et contemplative, ainsi que ce goût de la réalité tangible et immédiate, constituant l'un des éléments de l'ambiance Biedermeier.

Dans son vaste œuvre d'illustrateur, Grandville avait trouvé souvent l'occasion de faire son propre portrait, ce qui sans doute ne pouvait pas échapper à Negulici. Dans les *Cent proverbes*, l'artiste, tenant une marotte, insigne de la magistrature comique, écrit son nom sur un mur [fig. 47] ¹⁹². On reconnaît ses traits dans ceux du héros principal du roman *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, de Louis Reybaud ¹⁹³. Grandville ne manifeste pas de complaisance pour sa physionomie, montrant au contraire beaucoup d'inventivité dans la recherche de ses virtualités caricaturales ¹⁹⁴. Un de ses amis, Edouard Char-ton, l'évoquait « maigre, chétif, d'une taille au-dessous de la moyenne, ni beau ni laid, peu soucieux de parure et laissant d'ordinaire ses cheveux et sa barbe en désordre ». Toute l'expression de sa physionomie était dans ses yeux « d'une extrême mobilité, tour à tour souriants, vifs ou inquiets », dans sa bouche vive et fine ¹⁹⁵. Dans *Jérôme Paturot* il y a aussi une allusion autobiographique. Malvine, la femme de l'héros, fait des papillottes des poèmes de son mari, sort qui n'était pas toujours épargné aux dessins de Grandville ¹⁹⁶.

Mais Grandville ne se contentait pas de représenter ses traits avec l'ironie de son tempérament romantique. Ses autoportraits touchent parfois à un registre plus grave. Par l'intermédiaire de quelque gravure il semble avoir connu le tableau du Caravage de la Galerie Borghese, où selon une légende très répandue, le grand peintre s'était représenté sous les traits douloureux de Goliath ¹⁹⁷. Parmi les illustrations de Gulliver, le dessinateur français introduit lui aussi un pareil autoportrait, en prêtant ses traits] au roi de Laputa. Un œil clos et l'autre tourné d'un air extatique vers le ciel, le roi porte une sorte de boucle d'oreil-

le figurant un équerre, symbole des exercices mathématiques où vivaient entièrement absorbés les hommes de son étrange pays et, en même temps, emblème connu de la mélancolie [fig. 45] ¹⁹⁸. Avec le roi géomètre Grandville se plaçait ainsi sous le signe du ténébreux Saturne. Mais en regardant de plus près cette figure à la bouche entrouverte par la souffrance, les cheveux et la barbe en désordre, on s'aperçoit que le roi est en même temps Jésus, ressemblant à celui du *Couronnement d'Épines*, peint par Bosch (Escorial) ¹⁹⁹. Ce qui rend cette image plus étrange est le diadème du roi devenu une dérisoire couronne de bouffon à clochettes, étoiles et semi-lunes, marqué par la lettre J rayonnant au-dessus, l'initiale du prénom de l'artiste et en même temps du mot avec lequel commence l'un des chapitres du livre. Entre le grotesque et le fantastique, Grandville éprouvait un sentiment présent aussi dans l'œuvre de Flaubert, qui, ayant sous les yeux la *Tentation de Saint Antoine*, gravée par Callot, écrira en 1846: « Le grotesque triste a pour moi un charme inouï; il correspond aux besoins intimes de ma nature bouffonnement amère. Il ne me fait rire, mais rêver longuement » ²⁰⁰. Callot était d'ailleurs le précurseur spirituel d'une grande partie du monde créé par Grandville dans ses illustrations

VI

AU SEUIL DE LA MODERNITÉ. Parmi les livres qui arrivaient à Jassy vers 1850 ²⁰¹ il y avait plusieurs publications amplement illustrées, apparentées au genre littéraire des physiologies. *La Grande Ville* en est une, ce *Nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique* ²⁰², avec des illustrations de Gavarni, Victor Adam, H. Emy, Traviès, H. Monnier et, au premier rang, de Daumier, dont la contribution consistait cette fois en 58 images, esquisses rapides auxquelles le graveur a conservé l'accent et la fraîcheur ²⁰³. *Les Étrangers à Paris* ²⁰⁴ était un volume concernant de plus près les Roumains. Parmi



Fig. 48 — H. Emy, *Le Moldo-Valaque à Paris*. Gravure sur bois. (*Les Étrangers à Paris*, 1846).



Fig. 49 — Gavarni, *Flammèche en voyage*. Gravure sur bois. (*Le Diable à Paris*, 1845).

ses illustrations il y a deux planches signées par H. Emy et Th. Guérin, consacrées aux Moldo-Valaques et destinées à orner un texte plein de divagations mélodramatiques de Stanislas Bellanger. Le Moldo-Valaque y est représenté par H. Emy dans une élégante tenue mondaine [fig. 48], comme était alors celle de Georges de Bellio, ce neveu de boyards de l'ancien régime, qui passera sa jeunesse dans le Paris de Gavarni et de Constantin Guys, avant de devenir l'ami des impressionnistes²⁰⁵. Dans la version du superficiel Bellanger, le Moldo-Valaque est surtout frivole et adonné aux femmes, inspirant peut-être la boutade de Baudelaire dans le *Tintamarre*: « Paris galant menace d'émigrer [...] Clotilde Bacchanal a jeté son dévolu sur l'hospodar de Moldavie »²⁰⁶. L'extravagante héroïne du *Juif errant* paraît, dans son costume de gitane, « bizarre et d'un caractère singulièrement saltimbanque »²⁰⁷, dans plusieurs vignettes de Gavarni [fig. 52]. Mais le poète des *Fleurs du mal* pouvait penser

aussi à un fait réel. L'escapade moldave de la comtesse Dash, la romancière mariée en secret à l'un des fils du prince régnant Michel Stourdza, l'impétueux « beizadé » Grégoire, et vite expulsée du pays par un judicieux acte d'autorité paternelle²⁰⁸, était sans doute connue à Paris. Théodore Codresco traduit les pages de Bellanger²⁰⁹ en s'efforçant de trouver des équivalents roumains aux mots où l'auteur, obscur contemporain de Baudelaire, évoquait l'atmosphère moderne de la métropole: « Tout pâlit, tout disparaît à côté des rues étroites de Paris, de ses maisons en forme de cages à poulets, [...] de son pavé boueux et glissant, de son gaz délétère, de son bruit infernal ». L'ombre du grand poète passe un moment sur la page jaunie où Bellanger montre les Moldo-Valaques découvrant le charme de la vie citadine et subissant « l'influence de l'air inanalysable que, de tous côtés, ils respirent ». « Paris marche à grands pas vers la perfection, — nous allons dire vers la décadence, tant



Fig. 50 — Grandville, *Le Bal des fleurs*. Gravure sur acier. (*Les Fleurs animées*, 1847).

ces deux mots nous semblent se toucher ». Codresco emploie dans sa traduction un mot patriarcal, qu'on dirait tiré des vieilles chroniques moldaves, « descreştire », pour exprimer la notion de la moderne décadence.

Beaucoup plus apprécié est aujourd'hui un troisième livre, *Le Diable à Paris*²¹⁰, à cause de ses 200 types parisiens dessinés par Gavarni. *L'Abeille roumaine* donnait, dès 1845, sous le titre *Voyage du diable*, une adaptation du prologue, écrit par P.J. Stahl²¹¹. L'auteur anonyme de la version roumaine y ajoute un accoutrement de Satan « selon la mode parisienne » : bottines de prunelle, pantalons quadrillés, gilet rayé et un assez mal assorti bur-nous « à l'Abd el-Kader ». Sur ses cheveux

blonds le diable porte un béret orné d'« hiéroglyphes ». Cette baroque apparition prouve de la part de son auteur, qui cite d'ailleurs les pittoresques images de l'enfer qu'on rencontre souvent peintes à l'entrée des églises roumaines, une évidente incompréhension de l'art de Gavarni, dans l'interprétation duquel l'émissaire du diable, Flammèche, se présente avec l'élégance d'un dandy vêtu de noir, tenant une lanterne magique [fig. 49]. Le Satan de l'adaptation roumaine envoie lui aussi un alerte diabolin, Sarsaïla, pour s'enquérir des habitants de Jassy, dont on lui avait dit qu'ils avaient abandonné leurs vieux habits « avant que les nouveaux eussent été prêts », qu'ils étudiaient des « dialectes étrangers », qu'ils aimaient « le luxe et les romans » et, à l'instar de Madame Kiritza, sorte de Madame Angot moldave, créée par Alecsandri, se laissaient prendre par la « manie des voyages ».

On aimait Grandville, dont les œuvres figurent sur les listes du libraire Hennig, les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*²¹², les *Fleurs animées*²¹³ et *Les Étoiles, dernière féerie*²¹⁴. En 1841 le *Glaneur moldo-valaque*, revue bilingue paraissant à Jassy, avait publié, dans le texte original de P.J. Stahl et dans la traduction de N. Macaresco, un conte extrait de l'une des premières livraisons des *Scènes illustrées* par Grandville : *Les Aventures d'un papillon*²¹⁵. Horticulteur passionné, l'écrivain Constantin Negruzzi imaginera un bal des fleurs, semblable à celui des *Fleurs animées* :

« L'orchestre était prêt, les pinsons et les merles dans les arbres, les étourneaux et les rainettes dans l'herbe, faisaient une musique originale. Les cavaliers et les dames ne manquaient pas ; l'assemblée était nombreuse. Le lys, la pivoine *poenia* et le rosier, invitèrent des camélias, des fuchsias et des azalées, la digitale, la campanule *campanula*, le pavot *papaver* et le bluet *centaurea*, choisirent des œillets *dianthus*, des giroflées *cheiranthus*, des coquelicots *glaucium* et des asclépias. L'aconit *aconitum* et la valériane se mirent auprès de la

mandragore *atropa* et la danse commença. Je me tenais à l'écart et j'écoutais leur conversation ²¹⁶ ». Dans cette réunion vieillotte, la danse lente des fleurs de Negruzzi semble plutôt un menuet ou une gavotte, tandis que les ballerines de Grandville [fig. 50] forment un ensemble scénique spectaculaire, dans le rythme animé qui sera bientôt celui des opérettes d'Offenbach.

Le même illustrateur est mentionné par Constantin Negri dans une lettre adressée en 1856 à Jean Ghica, où il parle de Basile Alecsandri comme d'un « garçon ou célibataire terrible, dans le sens de Gran[d]-ville » ²¹⁷ car, inflammable « comme une étoupe soufrée, joli cœur d'opéra comique », le poète semble avoir été un danseur infatigable: « la chorégraphie est son fort, s'il ne danse peut-être pas aussi bien que Vestris le grand ²¹⁸, cela ne l'empêche pas cependant de danser tout autant, si ce n'est même plus, Dieu me pardonne! » De vieux souvenirs éclairaient peut-être le sourire de Negri, qui avait connu Alecsandri à Paris en plein carnaval, dans la frénétique mêlée du bal Musard ²¹⁹, peinte par Balzac dans un roman dont l'action se passe en 1838, l'année de la rencontre des deux amis ²²⁰. Une sorte de physiologie de ce lieu de plaisir, écrite par Louis Huart ²²¹, et accompagnant un dessin de Gavarni [fig. 51], insiste surtout sur le galop par lequel on y finissait la nuit: « six mille danseurs s'élançant comme des fous; cette ronde infernale se met à tourner, en entraînant tout ce qu'elle rencontre sur son passage, à l'instar des trombes les plus furieuses ». À Negri, qui sentait l'approche de la vieillesse (« tout cassé que je commence à être » ²²²), l'image du bal de 1838 se sera présentée avec la mélancolie prématurée de l'évocation de Balzac: « Cet immense final ne pourrait-il pas servir de symbole à une époque où, depuis cinquante ans, tout défile avec la rapidité d'un rêve? » ²²³. Tous ces éléments, s'ajoutant à l'allusion aux *Enfants terribles* ²²⁴, font penser pourtant à Gavarni, le poète du car-



naval parisien ²²⁵, que, dans sa lettre de 1856, Negri aura confondu, écrivant à la hâte, avec Grandville.

La mort prématurée de Negulici a privé l'art roumain du XIX^e siècle d'une de ses rares vocations d'illustrateurs. L'activité littéraire du peintre, son projet d'éditer une bibliothèque universelle où, à côté du *Gulliver*, début assez modeste mais point négligeable, devaient paraître encore, dans la section de la « Critique » (le mot est évidemment pris au sens de critique sociale), d'autres romans illustrés (*Gil Blas*, *Don Quichotte*, *Le Diable boiteux*) ²²⁶, ainsi que son intention de collaborer au *Magasin pittoresque* ²²⁷, sans doute avec des sujets roumains, témoignent de cette vocation. Quoi qu'il en soit, l'évolution de la

Fig. 51 — Gavarni, *Le Bal Musard*. Lithographie. (Musée pour rive, 1839).



Fig. 52 — Gavarni,
La Reine Bacchanal.
Gravure sur bois.
(Eugène Sue, *Le Juif
errant*, 1845).

littérature roumaine, où les tendances satiriques et réalistes s'accroissaient, indiquait presque inévitablement le modèle du livre illustré français. Dans la seconde version manuscrite du roman *L'Histoire d'Aleco Șoricesco*²²⁸, adapté d'après L. Reybaud, Jean Ghica avait réservé des places aux illustrations, selon l'exemple de celles dessinées par Grandville pour l'édition de 1846 de *Jérôme Paturot*²²⁹. Le texte de l'écrivain roumain, dont on ne connaît qu'un fragment, ne rencontre toutefois que dans un seul passage le sujet de l'une des images de l'édition française [fig. 53], celui où le héros se souvient de sa crise romantique: « Non mon ami! Tel que tu me vois, je n'ai pas toujours été aussi gros, aux joues vermeilles et aux cheveux courts; j'ai eu de longs cheveux, le visage pâle; [...] j'ai élevé Victor Hugo et Alexandre

Dumas jusqu'aux cieux et j'ai précipité Corneille, Racine et Voltaire au fond du Tartare »²³⁰. À l'exception d'une image du Vésuve, les sujets des illustrations prévues par Ghica, dans le fragment conservé, sont d'inspiration locale: la transition de l'ancien régime à l'époque moderne (« afin que nos arrière-petits-neveux sachent, si quelque chose leur restera encore dans l'ordre moral, les épreuves auxquelles ont été soumis les Roumains dans le siècle de transition où ils vivent ») — la grande fresque des *Lettres à Basile Alecsandri*, le chef d'œuvre de Ghica, résumée dans une image —; un jeune homme souhaitant la bonne année au prince régnant, en le touchant selon un vieil usage avec la « sorcova », un tailleur prenant au même adolescent, encore vêtu de « ceacșiri », larges pantalons à la turque, la mesure pour un complet de mode occidentale²³¹. Ghica pensait sans doute à un artiste roumain, on ne peut pas préciser lequel, car, vers 1857, date présumée du fragment en cause²³², Neguțici reposait dans sa tombe d'exilé.

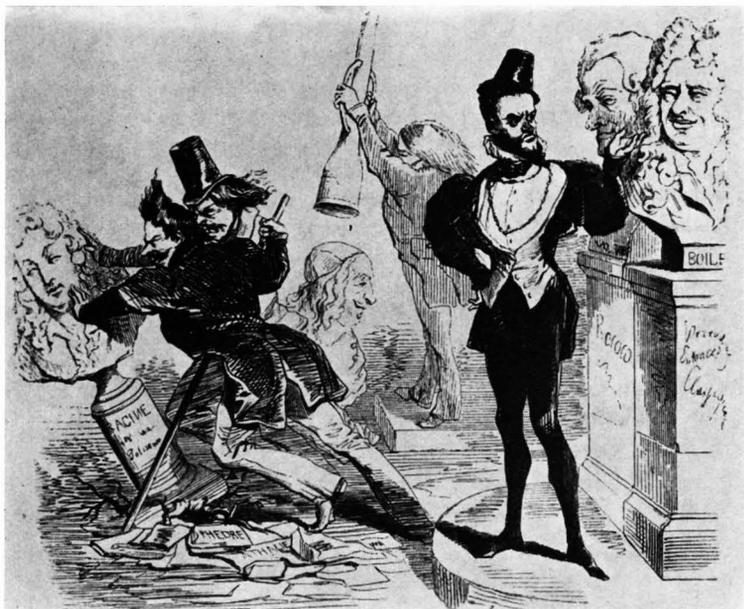
Après l'échec des mouvements révolutionnaires de 1848, de nouvelles mesures de la censure diminuèrent considérablement la circulation de la presse française dans les Principautés. Le gouvernement de Michel Stourdza défendit, sous des peines sévères, l'entrée en Moldavie de tout périodique français « dans n'importe quelles conditions, soit ouvertement, soit en secret », à l'exception des journaux officiels, le *Moniteur*, le *Journal des Débats* et le *Constitutionnel*, ainsi que des journaux de modes²³³. Le *Charivari* ne put circuler légalement en Moldavie pendant plusieurs années. Cela ne veut pas dire que ce journal ne continuait pas à jouir de la sympathie des intellectuels roumains. En exil à Constantinople, Zoé Golesco faisait part à ses fils Étienne et Nicolas de son admiration pour l'attitude courageuse de cette publication, dont elle partageait les tendances politiques: « J'ai lu le *Charivari* et il m'a fait beaucoup rire. Vraiment les Français

sont uniques pour tourner tout en ridicule et surtout quand ils ont fortement raison; car le gouvernement actuel de la France fait pitié et sa politique d'aujourd'hui lui fait honte. La France libre et progressive d'autrefois vient de reculer d'un siècle [...]. Voilà, du moins d'après sa politique, comment elle doit être jugée par tous ceux qui croient à la lumière. Mais, comme vous le dites vous-mêmes, ne désespérons pas et ayons foi dans l'avenir »²³⁴.

La déception de la mère des Golesco était due à l'attitude de la majorité conservatrice de l'Assemblée législative française, qui devait mener bientôt au gouvernement autoritaire du prince Louis-Napoléon. C'est contre les députés conservateurs que seront dirigées les caricatures de Daumier formant la série des *Représentants représentés*²³⁵. Pendant quelque temps les espérances des patriotes roumains semblèrent vaines, l'horizon politique s'obscurcissant de plus en plus. Après le commencement de la guerre de Crimée, le Secrétariat d'État de la Moldavie intervenait auprès de l'agence autrichienne de Jassy demandant qu'on veillât à ce que le *Charivari* et la *Gazette de Transylvanie*, journaux sévèrement interdits depuis 1849, ne pussent plus passer la frontière du côté de l'Autriche²³⁶. Quoique défendu, le *Charivari* avait donc conservé des lecteurs en Moldavie, où il continuait à être introduit « abusivement » selon l'expression du Secrétariat. L'intervention du gouvernement de Jassy s'explique, en ce qui concerne le journal français, par la violente campagne de celui-ci contre le tsar Nicolas I^{er} et son régime autocratique^{2.7}.

En s'adressant à sa muse satirique « leste et bariolée », Eliade évoquait dans un poème burlesque écrit à Paris, aux allusions politiques assez obscures, mais d'une remarquable saveur verbale²³⁸, l'en-tête du journal qui lui était depuis si longtemps familier:

Le ventru Charivari
Oublie le tambour et la grosse caisse²³⁹
Et la musette et les cymbales.



Du 24 novembre 1833 au 20 janvier 1834, l'en-tête du *Charivari*, gravé d'après un dessin de Daumier, avait représenté les artistes qui en fournissaient l'illustration sous l'aspect d'un orchestre donnant un concert « charivarique » [fig. 54]. Au milieu il y a Philipon, très jeune, frappant la grosse caisse, à gauche c'est Julien, aux cymbales et à droite Daumier, presque un adolescent encore, avec un tambour basque; le dernier enfin, dans la même direction, Traviès soufflant dans un instrument semblable à un cornet à piston, dont on ne voit que la partie d'en haut, ce qui amena peut-être Eliade à le prendre pour une musette²⁴⁰. En 1855, l'année où fut écrit ce poème, l'en-tête du *Charivari* était depuis longtemps celui dessiné par Grandville: un personnage « ventru », la grosse caisse sur les genoux, dans laquelle il frappe d'une poignée de plumes et d'un porte-crayon, symbolisant le texte et l'illustration [fig. 55]. Les deux images se sont superposées dans la mémoire du poète.

En 1856 quand, avant de quitter le trône, le prince Grégoire Ghica abolit la censure en Moldavie²⁴¹, préparant ainsi la réalisation de l'union des Principautés, les journaux français y circulèrent de nouveau

Fig. 53 — Grandville, *Les Romantiques détruisant les bustes des poètes classiques*. Gravure sur bois. (L. Reybaud. *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, 1846).



Fig. 54 — H. Daumier, *L'En-tête du « Charivari »* en 1833—1834. Gravure sur bois. (Bouvy, 6).

librement. Un écho de la présence du *Charivari* à Jassy est une lithographie d'Alexandre Assaki, imitée d'après Daumier²⁴², dans *l'Almanach pour les Roumains* de 1857²⁴³. Les crinolines à la mode, gonflées par le vent, sont transformées par Daumier en des moyens de locomotion portant les élégantes du temps dans les airs [fig. 56a]. La plaisanterie est reprise par Assaki, qui ajoute en bas du dessin un homme avec une lanterne, ainsi que deux autres courant à cheval à la recherche des femmes qui s'envolent au-dessus d'eux [fig. 56b]. *L'Almanach* publie aussi des vers inspirés par cette illustration:

Suivant une méthode nouvelle
 Les dames avec une machine
 Qu'on appelle crinoline
 Se promènent au [jardin de] Copou.

Les patriotes roumains n'ignoraient pas sans doute la contribution que les dessins et les articles du *Charivari* pouvaient apporter à la cause de l'union des Principautés. Démètre Ralet se demandait si l'emploi erroné de certains mots (anatomie pour autonomie, suzeraineté pour souveraineté) dû à l'inexpérience politique de quelques-uns des membres du corps électoral, ne pouvait pas offrir des sujets de plaisanteries au redoutable journal²⁴⁴. Jean Balaceano proposait à Basile Alecsandri de signaler à la rédaction, dans l'intérêt de l'union, « des faits, des idées, des détails comiques sur nos hommes et sur nos choses »²⁴⁵. *Le Charivari* avait attaqué le lieutenant princier Vogoridés et avait publié, dans un seul mois, 19 articles consacrés au thème, alors d'intérêt européen, de l'union des

QUINZIÈME ANNÉE.

Bureau de la rédaction et de l'administration, à Paris,
 RUE DU COUSSANT, 16 HOTEL COULET.

La reproduction des articles et des dessins est
 interdite à l'étranger.

LUNDI 1^{er} JANVIER 1855.

PARIS, 5 mois. 18 fr.
 DÉPARTEMENTS, 3 mois. 20

Les abonnemens datent des 1^{er} et 16 de chaque mois.

La reproduction des articles et des dessins est
 interdite à l'étranger.

LE CHARIVARI.

BIBLIOTHÈQUE
 ACADEMIQUE
 ROMANE

Fig. 55 — Grandville, *L'En-tête du « Charivari »* en 1855. Gravure sur bois.



Fig. 56a — H. Daumier, *Manière d'utiliser les jupons nouvellement mis à la mode*. Lithographie. (*Le Charivari*, 16 avril 1856. Delteil 2759).

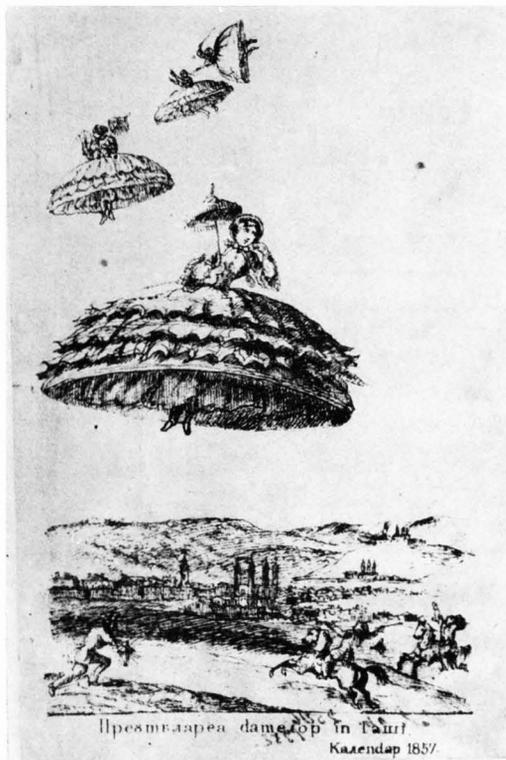


Fig. 56b — Alexandre Assaki, *Promenade des dames à Jassy*. Lithographie d'après Daumier. (*Calendar pentru poporul românesc*, 1857).

Principautés²¹⁶. Trois années plus tard, le 1^{er} janvier 1860, le *Charivari* se trouvait à la portée du public de Jassy dans le

cabinet de lecture du journal unioniste *L'Étoile du Danube*²⁴⁷, fondé par Kogalniceano.

A N N E X E S

I. PHYSIOLOGIES MENTIONNÉES DANS LE CATALOGUE DU CABINET DE LECTURE DE LA LIBRAIRIE ADOLPHE HENNIG DE JASSY (1843)²⁴⁸

Bien que formant un chapitre à part (p. 35—36), les physiologies ne sont pas groupées dans ce catalogue selon un ordre déterminé. Leurs titres s'y présentent abrégés, ainsi que les noms des auteurs. Les indications bibliographiques (années de publication, éditeurs) manquent, comme d'ailleurs toute indication concernant les illustrateurs.

Dans la liste qui suit ces précisions ont été données, y compris l'identification des pseudonymes, d'après le travail récent d'Andrée Lhéritier sur les physiologies conservées à la Bibliothèque Nationale²⁴⁹; pour celles illustrées par Daumier nous avons ajouté des références au catalogue

d'Eugène Bouvy²⁵⁰. Nous avons renvoyé aussi aux mentions du répertoire établi par G. Vicaire²⁵¹. Les numéros du catalogue de la librairie Hennig précèdent, dans nos notices, ceux des autres publications. En suivant l'exemple de G. Vicaire, nous avons adopté l'ordre alphabétique des titres, ce qui rend la liste plus facile à consulter:

[1] *Physiologie et hygiène de la Barbe et des moustaches*, par Eugène Dulac. Paris, Lachapelle, 1842. 128 p.; initiales ornées. *Bibl.*: Hennig, 1560; Vicaire, col. 628; Lhéritier, 121.

[2] *Physiologie du Bas-Bleu*, par Frédéric Soulié. Vignettes de Jules Vernier. Paris, Aubert; Lavigne,

[1841]. 124 p.; 50 ill. *Bibl.*: Hennig, 1583; Vicaire, col. 590; Lhéritier, 74.

[3] *Physiologie du Bourgeois*, texte et dessins par Henri Monnier. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 124 p.; 58 ill. *Bibl.*: Hennig, 1566; Vicaire, col. 591; Lhéritier, 88.

[4] *Physiologie du Chasseur*, par Deyeux. Vignettes d'Eugène Forest. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 122 p.; 53 ill. *Bibl.*: Hennig, 1585; Vicaire, col. 594; Lhéritier, 60.

[5] *Physiologie du Cocu*, par un vieux célibataire [Callixte-Zevon Allec]. Paris, Fiquet, 1841. 126 p.; 40 ill. de Gagniet. *Bibl.*: Hennig, 1581; Vicaire, col. 595; Lhéritier, 46.

[6] *Physiologie du Débardeur*, par Maurice Alhoy. Vignettes de Gavarni. Paris, Aubert; Lavigne, [1842]. 117 p.; 54 ill. *Bibl.*: Hennig, 1561; Vicaire, col. 596; Lhéritier, 117.

[7] *Physiologie de l'Écolier*, par Edouard Ourliac. Vignettes de Gavarni. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 124 p.; 57 ill.; couverture et titre ill. par Daumier. *Bibl.*: Hennig, 1570; Vicaire, col. 598; Lhéritier, 42; Bouvy, 560.

[8] *Physiologie de l'Employé*, par M. de Balzac. Vignettes par M. Trimolet. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 128 p.; 54 ill. *Bibl.*: Hennig, 1567; Vicaire, col. 598; Lhéritier, 45.

[9] *Physiologie de l'Étudiant*, par M. Louis Huart. Vignettes de MM. Trimolet et Maurisset. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 122 p.; 63 ill. *Bibl.*: Hennig, 1572; Vicaire, col. 599 600; Lhéritier, 25.

[10] *Physiologie de la Femme*, par Étienne de Neufville. Illustrations de Gavarni. Paris, Laisné; Aubert; Lavigne, 1842. 127 p.; 65 ill. *Bibl.*: Hennig, 1576; Vicaire, col. 600; Lhéritier, 124.

[11] *Physiologie de la Femme entretenue*, par... Moi [Jacques Arago]. Paris, Breteau et Pichery, 1840. 122 p.; 16 ill. de Lorentz. *Bibl.*: Hennig, 1580; Vicaire, col. 600; Lhéritier, 18.

[12] *Physiologie de la Femme la plus malheureuse du monde*, par Edouard Lemoine. Vignettes de Valentin. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 127 p.; 55 ill. *Bibl.*: Hennig, 1574; Vicaire, col. 601; Lhéritier, 76.

[13] *Physiologie du Flâneur*, par Louis Huart. Vignettes de MM. Alophe, Daumier et Maurisset. Paris, Aubert; Lavigne, 1841. 126 n.; 65 ill., dont 7 de Daumier. *Bibl.*: Hennig, 1562; Vicaire, col. 601; Lhéritier, 30; Bouvy, 421 427.

[14] *Physiologie du Floueur*, par Ch. Philippon. Vignettes par Daumier, Lorentz, Ch. Vernier et Trimolet. Paris, Aubert; Lavigne, [1842]. 121 p.; 64 ill. dont 17 de Daumier. *Bibl.*: Hennig, 1559; Vicaire, col. 601 602; Lhéritier, 129; Bouvy, 428 444.

[15] *Physiologie du Gamin de Paris, galopin industriel*, par E. Bourget. Illustrations de Markl. Paris, Laisné; Aubert; Lavigne, [1842]. 124 p.;

66 ill., dont une de Daumier; initiales ornées de H. Emy. *Bibl.*: Hennig, 1584; Vicaire, col. 603; Lhéritier, 109; Bouvy, 420 g.

[16] *Physiologie de l'Homme à bonnes fortunes*, par Edouard Lemoine. Vignettes de MM. Alophe et Janet-Lange. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 127 p.; 55 ill.; couverture et titre ill. de Daumier. *Bibl.*: Hennig, 1573; Vicaire, col. 604; Lhéritier, 50; Bouvy, 420 h.

[17] *Physiologie de l'Homme de loi*, par un homme de plume. Vignettes de MM. Trimolet et Maurisset. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 112 p.; 54 ill.; couverture et titre ill. de Daumier. *Bibl.*: Hennig, 1577; Vicaire, col. 605; Lhéritier, 33; Bouvy, 420 h.

[18] *Physiologie de l'Homme marié*, par Ch. Paul de Kock. Illustrations de Marckl. Paris, Laisné; Aubert; Lavigne, [1841]. 128 p.; 51 ill. *Bibl.*: Hennig, 1564; Vicaire, col. 605; Lhéritier, 43.

[19] *Physiologie du Jardin des Tuileries*, par Mme Valérie de Frezade. Vignettes de Porret. Paris, Charpentier, 1841. 111 p.; 10 ill. *Bibl.*: Hennig, 1586; Vicaire, col. 619; Lhéritier, 104.

[20] *Physiologie du Médecin*, par Louis Huart. Vignettes de Trimolet. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 123 p.; 52 ill. *Bibl.*: Hennig, 1575; Vicaire, col. 608; Lhéritier, 37.

[21] *Physiologie du Musicien*, par Albert Cler. Vignettes de Daumier, Gavarni, Janet-Lange et Valentin. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 126 p.; 57 ill. (11 de Daumier). *Bibl.*: Hennig, 1571; Vicaire, col. 608; Lhéritier, 82; Bouvy, 448 458.

[22] *Physiologie de la Parisienne*, par Taxile Delord. Vignettes de Menut-Alophe. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 113 p.; 55 ill. *Bibl.*: Hennig, 1578; Vicaire, col. 610; Lhéritier, 97.

[23] *Physiologie de la Portière*, par James Rousseau. Vignettes par Daumier. Paris, Aubert; Lavigne, 1841. 119 p.; 60 ill. *Bibl.*: Hennig, 1565; Vicaire, col. 612; Lhéritier, 40; Bouvy, 502 560.

[24] *Physiologie du Provincial à Paris*, par Pierre Durand (du Siècle) [Eugène Guinot]. Vignettes de Gavarni. Paris, Aubert; Lavigne, 1841. 121 p.; 60 ill. Voir dans le texte, p. 64—66. *Bibl.*: Hennig, 1579; Vicaire, col. 613 614; Lhéritier, 49.

[25] *Physiologie du Tabac, de son abus, de son influence sur les fonctions et facultés intellectuelles surtout chez les jeunes gens, suivie de quelques conseils hygiéniques aux fumeurs et aux priseurs*, par G. Montain. Paris, Maison; Lyon, Chambet, 1842. 94 p.; 8 ill. hors-texte. *Bibl.*: Hennig, 1587; Vicaire, 635; Lhéritier, 105.

[26] *Physiologie du Théâtre*, par un Journaliste [L. Couailliac]. Vignettes de MM. H. Emy et Birouste. Paris, Laisné; Aubert; Lavigne, 1841. 126 p.; 52 ill. (gravées par Birouste d'après H. Emy).

Bibl.: Hennig, 1582; Vicaire, col. 617–618; Lhéritier, 27.

[27] *Physiologie de la Vie conjugale et des mariés du treizième*, par MM. Arthur de Saint-Luc [Edouard Gourdon] et P. Aynes. Paris, Terry, [1842]. 104 p.; 1 ill. Bibl.: Hennig, 1568; Vicaire, col. 619; Lhéritier, 106.

[28] *Physiologie du Viver*, par James Rousseau. Illustrations d'Henri Emy. Paris, Laisné; Lavigne, 1842. 118 p.; 62 ill. Bibl.: Hennig, 1563; Vicaire, col. 620–621; Lhéritier, 116.

[29] *Physiologie du Voyageur*, par Maurice Alhoy. Vignettes de Daumier et Janet-Lange. Paris, Aubert; Lavigne, 1841. 126 p.; 59 ill. (25 de Daumier). Bibl.: Hennig, 1569; Vicaire, col. 621; Lhéritier, 80; Bouvy, 594–618.

II. PHYSIOLOGIES PROVENANT DE LA BIBLIOTHÈQUE DE NICOLAS GHICA

La circulation des physiologies dans les Pays Roumains est attestée aussi par celles arrivées jusqu'à nous de la bibliothèque d'un certain « Nicolas Ghyka »²⁵², dont le nom est imprimé sur un ex-libris collé à l'intérieur de la couverture de trois volumes miscellanés, à reliure d'époque et portant au dos le titre *Physiologie*, ainsi que des numéros d'ordre.

Ils appartiennent à une série beaucoup plus complète, les deux premiers (Bibliothèque Centrale de l'Etat, Bucarest) portant les numéros 2 et 10 et le troisième (Bibliothèque de l'Académie Roumaine), le numéro 13. Nous mentionnons ces physiologies dans l'ordre où elles ont été reliées, en donnant des notices plus développées pour celles qui ne figurent pas dans l'annexe précédente.

I. KOGALNICEANO ET DAUMIER

¹ M. Kogălniceanu, *Scrisori. 1834–1849*, éd. Petre V. Haneş, Bucarest, 1913, p. 17–40. Voir aussi N. Cartojan, *Kogălniceanu la Lunéville*, dans *Arhiva românească*, III, 1939, p. 21–41. Kogălniceanu accompagnait à Lunéville les fils de Michel Stourdza, prince régnant de Moldavie (1834–1849), envoyés par leur père pour y faire leurs études, sous la direction de l'abbé Lhommée, son ancien précepteur. Sur l'abbé Lhommée qui, émigré royaliste, avait passé plusieurs années en Moldavie, voir Alexandre A. C. Stourdza, *Le Règne de Michel Stourdza*, Paris, 1907. Une lettre de Lhommée, du 21 juillet 1818, atteste qu'à cette date il avait quitté depuis longtemps la Moldavie

PHYSIOLOGIE 2

[1] *Physiologie de la Portière*, par James Rousseau. Paris, 1841. [Voir Annexe I, 23].

[2] *Physiologie de la Parisienne*, par Taxile Delord. Paris, [1841]. [Voir Annexe I, 22].

[3] *Physiologie du Provincial à Paris*, par Pierre Durand. Paris, [1841]. [Voir Annexe I, 24].

PHYSIOLOGIE 10

[1] *Physiologie du Bourgeois*, texte et dessins par Henri Monnier. Paris, [1841]. [Voir Annexe I, 3].

[2] *Physiologie du Débardeur*, par Maurice Alhoy. Paris, [1842]. [Voir Annexe I, 6].

[3] *Physiologie du Floueur*, par Ch. Philippon. Paris, [1842]. [Voir Annexe I, 14].

[4] *Physiologie du Tailleur*, par Louis Huart. Vignettes par Gavarni. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 121 p.; 60 ill. Bibl.: Vicaire, col. 617; Lhéritier, 58.

PHYSIOLOGIE 13

[1] *Physiologie de la Presse. Biographie des journalistes et des journaux de Paris et de la province*. Paris, Laisné; Aubert; Lavigne, 1841. 116 p.; 2 ill. Bibl.: Vicaire, col. 613; Lhéritier, 83.

[2] *Physiologie du Garde national*, par Louis Huart. Vignettes de MM. Maurisset et Trimolet. 3^e édition. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 152 p.; 74 ill. Bibl.: Vicaire, col. 603–604; Lhéritier, 22.

[3] *Physiologie des Amoureux*, par Étienne de Neufville. Illustrations de Gavarni. Paris, Aubert; Laisné; Lavigne, 1841. 128 p.; 47 ill. (et quelques ornements dessinés par H. Emy). Bibl.: Vicaire, col. 588; Lhéritier, 36.

[4] *Physiologie du Poète*, par Sylvius [Edmond Texier]. Illustrations de Daumier. Paris, Laisné; Aubert; Lavigne, 1842. 124 p.; 43 ill. (Quelques lettrines d'Emy, gravées par Birouste). Voir dans le texte, p. 56–58. Bibl.: Vicaire, col. 611; Lhéritier, 89.

(*ibid.*, p. 295–297); une autre, du 12 novembre 1834, annonce l'arrivée de la « jeune colonie », formée des deux fils du prince, Démétrius et Grégoire, ainsi que de quatre fils de boyards (*ibid.*, p. 332–334).

² M. Kogălniceanu, *op. cit.*, p. 35 (lettre du 6/18 juin 1835). L'édition originale du *Gil Blas* illustré par Jean Gigoux (Paris, Paulin; 972 p. avec 600 ill. gravées sur bois dans le texte) fut publiée en livraisons hebdomadaires à 5 centimes. Dans sa *Bibliographie des ouvrages illustrés du XIX^e siècle* (Paris, 1883, p. 256–258), Jules Brivois relève l'importance de cette œuvre de Gigoux qui, par le grand nombre de ses vignettes et surtout par la manière dont elles sont placées dans le texte, constitua une véritable « révolu-

Notes

tion dans l'illustration des livres»; voir aussi Henri Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, VII, Paris, 1888, p. 125-128; L. Carteret, *Le Trésor du bibliophile romantique et moderne*, III, Paris, 1927, p. 382-386.

³ M. Kogălniceanu, loc. cit. Sur le rôle du *Magasin pittoresque* dans l'histoire de la gravure voir François Courboin, *La Gravure en France*, Paris, 1923, p. 202-203.

⁴ M. Kogălniceanu, op. cit., p. 29 (lettre du 16/28 mars 1835) et p. 33 (lettre du 10 mai 1835).

⁵ *Ibid.*, p. 33 (lettre citée).

⁶ *Ibid.*, loc. cit. L'édition recommandée par Kogălniceanu est probablement le *Voyage de découvertes autour du monde et à la recherche de La Pérouse*, par M. Dumont d'Urville, capitaine de vaisseau, exécuté sous son commandement et par ordre du gouvernement sur la corvette l'*Astrolabe*, pendant les années 1826, 1827, 1828 et 1829, Paris, Roret, 1832-1834, 5 vol., avec des gravures sur bois et accompagnée d'un atlas. Cf. Quérard, Louandre et Bourquelot, *La Littérature française contemporaine*, III, éd. 1965, p. 352, n^o 3.

⁷ M. Kogălniceanu, op. cit., p. 32 (lettre du 10 mai 1835). Les œuvres complètes de Buffon, publiées par Lamouroux et Desmarest, avec des descriptions anatomiques de Daubenton, en 40 volumes, avec 776 planches formant 38 albums (Paris, Verdière et Ladrangé, 1826-1832). La même maison d'édition a ajouté une série de suppléments à ce monumental ouvrage: Lacépède, *Œuvres* (d'histoire naturelle) publiées par Desmarest (11 volumes et autant d'albums de planches, 1828-1833); J. L. Poiret, *Histoire philosophique, littéraire économique des plantes de l'Europe* (7 vol., avec 160 lithographies) et, enfin, Cuvier, *Rapport historique sur les progrès des sciences naturelles, depuis 1789, et sur leur état actuel, présenté au gouvernement en 1808-1827*. Cf. Brunet, *Manuel du libraire*, I, 5^e éd., Paris, s.d., col. 1377-1378. Kogălniceanu semble avoir possédé la série complète, dont il fait toutefois mention sous le titre, cité approximativement, du livre de Cuvier: «L'HISTOIRE DES SCIENCES NATURELLES en 80 volumes; plus 80 livraisons de plus de huit cents gravures coloriées. Il [l'ouvrage] m'a coûté 60 galbeni [ducats] puisque je l'ai acheté petit à petit».

⁸ M. Kogălniceanu, op. cit., p. 29 (lettre du 16/28 mars 1835). Il s'agit d'Albert Montémont, *Bibliothèque universelle des voyages effectués par mer ou par terre dans les diverses parties du monde, depuis les premières découvertes jusqu'à nos jours*, 46 vol., avec des ill. coloriées, Paris, 1833-1836. Cf. Brunet, op. cit., VI, 5^e éd., col. 1050, n^o 19.793. Voir aussi la lettre adressée par Kogălniceanu à ses sœurs le 9 février 1836 (éd. citée, p. 152): «Quant à la Bibliothèque des voyages, les volumes qui manquent n'ont pas encore paru, car il faut qu'il

y en ait quarante-cinq, ainsi que beaucoup d'autres cartes».

⁹ M. Kogălniceanu, op. cit., p. 152 (lettre citée).

¹⁰ *Les Fleurs du mal*, CXXXVII. Voir aussi le *Salon de 1859*, dans *Curiosités esthétiques*, éd. Jacques Crépet, Paris, 1923, p. 279-280: «Très jeunes, mes yeux remplis d'images peintes ou gravées n'avaient jamais pu se rassasier, et je crois que les mondes pourraient finir, impavidum ferient, avant que je devienne iconoclaste»; *Mon cœur mis à nu*, XXXVIII, dans *Juvenilia. Œuvres posthumes. Reliquiae*, II, éd. Jacques Crépet et Claude Pichois, Paris, 1952, p. 114: «Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)». En 1850 le *Magasin des familles* annonçait un essai du poète, intitulé: *Influence des images sur les esprits* (*ibid.*, note des éditeurs, p. 270).

¹¹ M. Kogălniceanu, op. cit., p. 28 (lettre du 7/19 février 1835).

¹² Cf. *Katalog der Gemälde-Sammlung Sr. Excellenz des Ministers Michael von Kogălniceanu in Bukarest. Gemälde niederländischer, italienischer und deutscher Meister des XVI. XIX. Jahrhunderts*, Köln, 1887; voir aussi Petre Oprea, *Mihail Kogălniceanu colecționar de artă*, dans *Omagiu lui Petre Constantinescu-Iași*, Bucarest, 1965, p. 669-672.

¹³ En roumain: Cantora Foi și satești. Cf. Dan Simonescu, *Mihail Kogălniceanu ca tipograf și editor la Iași*, dans *Studii și cercetări de bibliologie*, II, 1957, p. 167-184.

¹⁴ M. Kogălniceanu, op. cit., p. 45 (lettre du 22 octobre 1834). Dans une autre lettre, du 20 décembre 1834/1 janvier 1835 (p. 22), Kogălniceanu donne à ses sœurs des nouvelles de France, en ajoutant prudemment qu'il ne peut entrer en trop de détails, «vu que c'est de la politique et vous savez que je ne m'en mêle pas».

¹⁵ Cf. J. J. Chevalier, *Histoire des institutions et des régimes politiques de la France moderne*, Paris, 1967, p. 221-222.

¹⁶ M. Kogălniceanu, op. cit., p. 45 (lettre citée).

¹⁷ *Ibid.*, p. 31 (lettre du 6/18 avril 1835). Les périodiques mentionnés par Kogălniceanu sont *La Gazette de France*, *L'Estafette*, *La Caricature*, *Le Voleur*, *Mercury de France*, *La Revue maritime*, *la Revue des Deux-Mondes*, *la Revue de Paris*, *Le Protée*, un *Journal des Modes* «et d'autres petits journaux». Voir aussi Petre V. Haneș, *Istorie literară în călătorii. Lecturi ale lui M. Kogălniceanu la Lunéville*, dans *Convorbiri literare*, LXVI, 1933, p. 210-224; A. Pierret-Antoniou, *M. Kogălniceanu și zărele franceze din timpul șederii sale la Lunéville (1834-1835)*, dans *Arhiva românească*, VII, 1941, p. 43-56. Ces deux auteurs ne s'occupent pas de *La Caricature*.

¹⁸ Pour les événements relatifs au procès d'Avril voir Louis Blanc, *Histoire de dix ans*, IV, Paris,

1849, p. 361–430; Georges Weill, *Histoire du parti républicain en France*, Paris, 1900, p. 98–142.

¹⁹ Voir la note 17. Une description détaillée de la revue chez Brivois, p. 71–88; cf. aussi Carteret, III, p. 111–130.

²⁰ Pour la collaboration du grand romancier à la revue de Philipon, voir Bruce Tolley, *Balzac et la Caricature*, dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, LXI, n° 1, janvier–mars 1961, p. 23–35.

²¹ Voir Henri Beraldi, *op. cit.*, V, Paris, 1886, p. 119.

²² René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Paris, [1955], p. 13–15.

²³ Pour les lithographies de Daumier cf. Loys Delteil, *Le Peintre-graveur illustré*, XX–XXIX, Paris, 1925–1930. Les planches de la *Caricature* aux n°s 40–135. Pendant le séjour de Kogalniceano à Lunéville ont été publiées celles parues du 2 octobre 1834 (Delteil 90) au 6 août, 1835 (Delteil 125). Sur l'activité de Daumier durant cette période voir Jean Adhémar, *Honoré Daumier*, Paris, [1954], p. 15–23; Wolfgang Balzer, *Der junge Daumier und seine Kampfgefährten. Politische Karikatur in Frankreich 1830 bis 1835*, Dresde, 1965. Nous n'avons pas consulté l'ouvrage plus récent de Oliver Larkin, *Daumier, Man of His Time*, Londres, 1967.

²⁴ Le 7 décembre 1835, ces huit jeunes gens de Lunéville seront condamnés à des peines de trois à vingt ans de prison; le chef du groupe, Clément Thomas, devait être déporté (Louis Blanc, *op. cit.*, IV, p. 427). Sur le groupe républicain de Lunéville voir aussi Georges Weill, *op. cit.*, p. 113–114 et 133–134. Tous les condamnés de ce groupe évaderont en 1836 (*ibid.*, p. 157).

²⁵ M. Kogalniceanu, *op. cit.*, p. 44 (lettre du 21 octobre/9 novembre 1834): « Dans Lunéville il y a à présent trois unités de dragons, une très belle troupe, habillés de rouge, sauf l'habit qui est comme celui des uhlands russes; mais le drap ressemble par sa couleur à celui des militaires moldaves; ils ont un casque en cuivre reluisant duquel pend sur les épaules une queue en poils de cheval. Ce costume est d'un aspect très beau ».

²⁶ Kogalniceano était à Lunéville dès le 30 septembre 1834 (*ibid.*, p. 41, lettre du 1^{er} octobre 1834).

²⁷ Reprod. dans Wolfgang Balzer, *op. cit.*, pl. 122–123.

²⁸ Armand Carrel, dans *Le National* (cité d'après *Le Charivari*, IV, n° 252, du 9 septembre 1835).

²⁹ Esquisse autobiographique rédigée en français par Kogalniceano en 1846, pendant un séjour à Paris. Cf. N. Cartoian, *Mihail Kogalniceanu. Activitatea literară* (*Analele Acad. Rom.*, S. III, Mem. ist., t. XI, 1942, p. 76–79).

³⁰ Kogalniceano quitta Lunéville le 10 août 1835 (Scrisori, éd. citée, p. 72).

³¹ N. Cartoian, *op. cit.*, p. 55.

³² M. Kogalniceanu, *Scrisori*, éd. citée, p. 166 (lettre du 2/14 novembre 1836).

³³ N. Cartoian, *Exilul lui M. Kogalniceanu la minăstirea Rîșca*, dans *Convorbiri literare*, XLIX, 1915, p. 40–45.

³⁴ N. Cartoian, *M. Kogalniceanu. Activitatea literară*, p. 79.

³⁵ N. Cartoian, *M. Kogalniceanu la Paris în 1846*, dans *Omăgiu lui Mihail Dragomirescu*, Bucarest, 1928, p. 517–526.

³⁶ *Carte a fostului rege Ludvig Filip cătră încă fiindul domn Mihai Sturdza*, dans *Bucovina*, I, n°s 1–3 du 4 octobre–22 décembre 1848, pp. 2–3, 13–14 et 23. Réédition dans *Anul 1848 în Principatele române*, V, Bucarest, 1904, p. 16–20.

³⁷ Par N. Iorga, dans *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, III, Vălenii-de-Munte, 1909, p. 20: « le corrosif feuilleton dirigé contre Michel Stourdza, morceau de vraie littérature, dont l'auteur est sans doute Kogalniceanu lui-même ». Voir aussi Perpessicius, *Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, Bucarest, [1957], p. 54–59.

³⁸ Le jeune Leuwen avait été éloigné de l'École polytechnique « pour s'être allé promener mal à propos, un jour qu'il était consigné, ainsi que tous ses camarades: c'était à l'époque d'une des célèbres journées de juin, avril ou février 1832 ou 34 » (*Lucien Leuwen*, éd. Henry Debraye, I, Paris, 1927, p. 9; passage rédigé en mai 1834 et revu le 2 octobre 1835; cf. les *Notes et éclaircissements*, p. 334). En embrassant, sans enthousiasme, la carrière des armes, il est envoyé en garnison à Nancy, au 27^e régiment de lanciers. Un général venu en inspection s'intéresse de l'état d'esprit de la population. « De fichus républicains, des idéologues, quoi! », on lui répond. « Le capitaine pourra vous dire qu'ils sont abonnés au *National*, au *Charivari*, à tous les mauvais journaux... » (*ibid.*, p. 49). Dans le salon d'une élégante de Nancy on parle du camp militaire de Lunéville. Lucien est dégoûté par la banalité de la conversation: « La bêtise des raisonnements qu'il entendait faire sur le camp de Lunéville, d'où devait sortir évidemment la chute du roi, ne le piquait nullement » (*ibid.*, III, p. 69). Ses sympathies sont toutefois, comme celles de Kogalniceanu, du côté des libéraux. Nous reproduisons un tableau contemporain de E. Lami [fig. 3]: *Halte de hussards au camp de Lunéville* (ap. P. André Lemoisne, *Collection de M. Alexis Rouart*, dans *Les Arts*, n° 75, mars 1908, p. 23).

³⁹ M. Kogalniceanu, *Desrobirea țiganilor, ștergere privilegiilor boierești, emanciparea țărănilor*, Bucarest, 1891, p. 7.

⁴⁰ N. Iorga, *Contribuții la istoria mai nouă a literaturii românești. Ceva despre Costache Conachi*, dans *Revista istorică*, VII, n°s 4–6, avril–juin

1921, p. 103. La source utilisée par Iorga est une lettre adressée par Constantin Negri à Constantin Conaki, le 6/18 novembre 1840.

⁴¹ Pour les lithographies publiées par Daumier dans *Le Charivari* en juillet 1840, cf. Delteil 649 (5 juillet, *Mœurs conjugales*, 26); 714 (6 juillet, *Emotions parisiennes*, 30); 805 (2 juillet, *Proverbes et maximes*, 3); 806 (10 juillet, *idem*, 4); 807 (12 juillet, *idem*, 5); 808 (17 juillet, *idem*, 6); 809 (24 juillet, *idem*, 7); 811 (22 juillet, *idem*, 9); 812 (26 juillet, *idem*, 10).

⁴² Saint-Marc Girardin, dans le *Journal des Débats*, 1836; texte repris dans *Souvenirs de voyages et d'études*, I, Paris, [1852], p. 286–287. Sur la culture française du poète voir Ch. Drouhet, *Logofătul Konaki și poezia franceză a epocii*, dans *Viața românească*, XXII, 1930, n^{os} 1–3, p. 25–32; I.M. Rașcu, *Alte opere din literatura română*, Bucarest, 1938, p. 7–34.

⁴³ Cf. la liste de la librairie F. Bell, du 27 mai/8 juin 1837, dans les *Dossiers de la Censure en Moldavie* (Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Doc. MCXII, f. 327 v.). Le titre de l'ouvrage: E. Jaime, *Musée de la caricature, ou recueil des caricatures les plus remarquables publiées en France depuis le quatorzième siècle jusqu'à nos jours, pour servir de complément à toutes les collections de mémoires, calquées et gravées à l'eau-forte sur les épreuves originales du temps, d'après les manuscrits et gravures de la Bibliothèque royale, du cabinet de M. Constant Leber et des différentes collections d'amateurs*, Paris, Delloye, 1838, 2 vol. La publication paraissait en livraisons depuis 1835, ce qui explique sa présence dans la liste de 1837 (cf. Brivois, p. 295; Vicaire, V, col. 1210–1224). Bientôt après sa parution elle était devenue introuvable. Voir le témoignage de Thackeray, qui passa partiellement à Paris les années 1836 et 1837: « A History of French caricature was published in Paris, two or three years back, illustrated by numerous copies of designs from the time of Henry III to our day. We can only speak of this work from memory, having been unable, in London, to procure the sight of a copy. . . » (*The Paris Sketch Book*, [1840], dans *Works*, Kensington Edition, XVII, New York, 1904, p. 221–222). Un exemplaire complet du *Musée de la caricature* à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Cabinet des Estampes, AG II 367.

II. ELIADE ET LA VOCATION DE LA CARICATURE.

⁴⁴ J. Genilie, *Biblioteca franceză, română, elenică*, etc. *Catalog de cărți* [. . .] care se află în Biblioteca Colegiului Național, II, Bucarest, 1847, p. 164.

⁴⁵ *Băgări de seamă asupra intemeierii Cercului nobil de pămînteni și de streini*, dans *Curierul românesc*, IX, n^o 11, du 29 décembre 1838, p. 41–44.

⁴⁶ Procès-verbal de constitution de la Société pour l'éducation du peuple roumain (20 août

1839), dans *Anul 1848 în Principatele Române*, I, 1902, p. 11; voir aussi Ioan C. Filitti, *Domniile române sub Regulamentul Organic*, Bucarest, 1915, p. 108–109.

⁴⁷ Nicolae Kretzulescu, *Amintiri istorice*, Bucarest, 1940, p. 55–56; voir aussi D. Păcurariu, *Ion Ghica*, Bucarest, 1965, p. 36–37.

⁴⁸ Cf. la *Physiologie de la Presse. Biographie des journalistes et des journaux de Paris et de la province*, Paris, Jules Laisné; Aubert, Lavigne, 1841, p. 29: « *Le National*. C'est le seul organe quotidien du radicalisme. Les lois de septembre lui interdisent de se déclarer ouvertement républicain; mais la tendance de ses idées n'est un secret pour personne ».

⁴⁹ Cf. I. C. Filitti, *Turburări revoluționare în Țara Românească între anii 1840 și 1843*, dans *Analele Acad. Rom.*, S. II, Mem. ist., t. XXXIV, 1912, p. 213. Le rapport de la commission d'enquête prétendait que « . . . le but de cette conspiration était [. . .] de renverser l'actuel gouvernement, d'abroger la constitution du pays, d'établir immédiatement un gouvernement provisoire sous le nom de directoire, formé de six membres et d'un président »; que « ceux-ci devaient rédiger une nouvelle constitution du pays, fondée sur de soi disant principes sur lesquels ils étaient tombés d'accord, de former une armée révolutionnaire, d'abolir la propriété et enfin de transformer le pays dans une république. . . ». Voir aussi G. Zanne, *Le Mouvement révolutionnaire de 1840, prélude de la révolution roumaine de 1848*, Bucarest, 1964.

⁵⁰ Pour l'attitude de la revue pendant ces années voir toutefois Hippolyte Castille, *Les Journaux et les journalistes sous le règne de Louis-Philippe*, Paris, 1858, p. 47–48: « La principale de ces petites feuilles existe encore aujourd'hui; c'est le *Charivari*. Elle était rédigée par trois journalistes qu'on nommait les trois hommes d'État du *Charivari*. MM. Altaroche, Albert Cler, Louis Huart, Taxil Delord, Laurent Jan [. . .] furent successivement employés à la rédaction de ces petits articles qui se lisaient beaucoup, surtout dans les départements [. . .]. Ils furent, comme des taons, attachés aux flancs des ministres de la monarchie constitutionnelle. Dans l'œuvre commune de la destruction, ils frappaient à coups d'épingle et leurs coups n'étaient pas les moins dangereux ».

⁵¹ La série de lithographies consacrée par Daumier à Robert Macaire parut, sous le titre général de *Caricaturana*, dans *Le Charivari*, du 20 août 1836 au 25 novembre 1838 (Delteil, 354–455). Sur cette série voir Thackeray, *op. cit.*, p. 227–248; Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, [1871], p. 119–135; Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 24–25.

⁵² G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucarest, 1941, p. 173.

⁵³ *Domnul Sarsailă autorul*, publié dans *Curierul de ambe-sexe*, II, p. 375-385, ainsi que nous le verrons, soit dans la seconde moitié de 1839 soit en 1840. « Sarsailă », en roumain l'un des noms familiers du diable.

⁵⁴ Voir la note de l'éditeur, dans I. Eliade Rădulescu, *Opere*, éd. D. Popovici, I, Bucarest, 1939, p. 613-614; Ovidiu Papadima, *Cezar Bolliac*, Bucarest, 1966, p. 91-93.

⁵⁵ Pour les vignettes de Daumier gravées sur bois, cf. E. Bouvy, *H. Daumier, l'œuvre gravé du maître*, 2 vol., Paris, 1933. N'ayant pu consulter la collection du *Charivari* des années 1838-1839, nous supposons que les autres illustrations utilisées par Eliade ont été reproduites d'après le même journal. L'image de Sarsailă demandant agenouillé l'aumône aux souscripteurs est copiée d'après un dessin d'Henri Monnier, gravé sur bois par Gérard. Cf. Champfleury, *Henry Monnier. Sa vie, son œuvre*, Paris, 1879, p. 396: « Mendiante (vers 1840) » [voir dans cet article les figures 13a et 13b].

⁵⁶ Daumier n'accordait pas beaucoup d'importance aux légendes, en confiant le soin de leur composition à des rédacteurs du journal. Parfois il travaillait d'après des « idées » suggérées par des amis et même par sa femme (cf. Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 29-30). Voir aussi le témoignage de Champfleury: « Daumier jette au hasard des silhouettes d'après lesquelles des gens d'esprit composent des légendes » (*ibid.*, p. 88, note 38).

⁵⁷ Georges Venrich dit, dans la légende d'une lithographie retraçant au moyen de quatre auto-portraits les étapes de son activité, que l'atelier qu'il avait fondé à Bucarest en 1829 devait son « premier emploi et encouragement au célèbre homme de lettres Jean Eliade Rădulescu, le rédacteur du *Courrier roumain* » (Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Cabinet des Estampes, inv. 356).

⁵⁸ Dans la seconde édition du *Curier de ambe-sexe* II, 1860, p. 337-384. Ces gravures sur bois ont été reproduites dans Ioan Eliade Rădulescu, *Scrieri literare*, éd. G. Baiculescu, Craiova, 1939, p. 106-116. Une nouvelle copie, également gravée sur bois, fut exécutée à l'occasion d'une édition posthume du même pamphlet, dans I. Eliade Rădulescu, *Satirele și fabulele*, Craiova, 1883, p. 78-95; sous cette dernière forme les illustrations de Daumier ont passé dans l'édition de D. Popovici, I, p. 246-253.

⁵⁹ I. E[liade] R[ădulescu], *Aproposito de D. Sarsailă*, dans *Biblioteca portativă XV, Diverse. Collecție de brebenei și viorele*, Bucarest, 1860, p. 27.

⁶⁰ Voir Ernst Kris et E.H. Gombrich, *I principi della caricatura*, [1937], dans le volume du premier, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, traduction de Elvio Facchinelli, Torino, 1967, p. 189-190 et 197-200. Malgré les efforts d'Eliade de convaincre le lecteur que « par ce monsieur Sarsailă personne n'est visé directement » (*Despre autori*, dans le

Curier de ambe-sexe, II, p. 370), la direction de ses traits n'était pas ignorée des contemporains et, ainsi qu'on l'a vu, ni par l'histoire littéraire. En peignant ce « monstre », cet « auteur incarné dans Sarsailă » (*ibid.*, loc. cit.), il faisait tout de même, selon sa propre formule, empruntée à Marmontel (*Eléments de littérature*, IV, Paris, Verdière, 1825, p. 271-272) de la « satire personnelle », remplissant « la fonction de l'exécuteur des hautes œuvres, du bourreau », et appliquant « le fer brûlant » (*Satira*, dans *Issachar, sau Laboratorul*, Bucarest, 1859-1869, p. 190-191; dans *Opere*, éd. D. Popovici, II, Bucarest, 1943, p. 91; voir aussi le commentaire de l'éditeur, p. 480-483).

⁶¹ I. E[liade] R[ădulescu], *Aproposito de D. Sarsailă*, cit., p. 28; Eliade reviendra sur cette prétendue ressemblance entre son pamphlet et le roman de Cervantès dans une note du *Curier de ambe-sexe*, III, 2^e éd., 1862, p. 317-322.

⁶² G. Călinescu, *op. cit.*, p. 145.

⁶³ Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Bucarest, 1941, p. 27.

⁶⁴ I. Eliade Rădulescu, *Echilibrul între antiteză*, éd. Petre V. Haneș, I, Bucarest, 1916, p. 79. Eliade y reproduit l'article *Boieria. Ce a fost și ce este*, qu'il avait publié dans le journal *Conservatorul*, II, 1857, nos 3 et 4, p. 107-137.

⁶⁵ *Les Métamorphoses du jour ou les hommes à têtes de bêtes*, Paris, Bulla, 1829. Notice par Ach. Comte et 73 pl. lithographiées, coloriées à la main. Une réimpression, chez Aubert, date probablement de 1836; ensuite les dessins ont été gravés sur bois, pour une édition avec des textes de plusieurs auteurs, publiée par Gustave Havard (Paris 1854). La réédition du livre fut entreprise dès 1868 par la maison Garnier. Cf. Brivois, p. 179; Carteret, III, p. 282-285.

⁶⁶ Paris, Hetzel et Paulin, 1842, 2 vol., avec 100 vignettes dans le texte et 201 planches hors-texte, gravées sur bois d'après des dessins de Grandville. Textes de Balzac, Jules Janin, Alfred de Musset, George Sand, Charles Nodier, etc., ainsi que de l'éditeur Hetzel, qui signe du pseudonyme P. J. Stahl. Le livre a été publié en 100 livraisons, du 20 novembre 1840 au 17 décembre 1842. Cf. Brivois, p. 364-370; A. Parménie et C. Bonnier de la Chapelle, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs*. P. J. Hetzel (Stahl), Paris, 1953, p. 19-26. Hetzel dira plus tard, dans une lettre, que sa publication de 1842 « se trouve être l'histoire de nos révolutions, avec la chute du gouvernement parlementaire, pour abus de discours, comme conclusion prophétique 15 ans avant le 2 décembre » (*ibid.*, p. 25).

⁶⁷ I. Eliade Rădulescu, *Echilibrul între antiteză*, éd. citée, I, p. 79-80.

⁶⁸ Pour Traviès et son personnage Mayeux, voir Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, p. 193-211.

⁶⁹ *Culegere din scrierile lui I. Eliade de proză și poezie*, Bucarest, 1836, p. 84–85; I. Heliade Rădulescu, *Opere*, éd. Vladimir Drimba, avec une introduction de Al. Piru, I, Bucarest, 1967, p. 43. Une exégèse du poème, où le sonnet cité porte le numéro XIII, a été donnée par Eliade, dans *Gazeta Teatrului Național*, I, n° 4, du 4 mai 1836, p. 38–43: « *Serafimul și Heruvimul* » și « *Visul* » (dans *Opere*, éd. D. Popovici, II, p. 13–18). Essayant d'atténuer le caractère personnel de ces vers, le poète montre comme, apparu dans sa vie sous un aspect amical, le « Chérubin » cessa d'être un ange, devenant « l'incarnation du remords, l'accusateur du pécheur, Satan lui-même ». Le XIII^e sonnet lui semble la partie du poème la plus réussie: « Peut-être que rien n'y est décrit avec tant de force et de vérité que ce monstre; peut-être que le Chérubin et le Séraphin sont encore loin d'avoir été peints selon leur vraie nature, tandis que ce monstre est représenté avec vérité et vivacité ». Voir aussi G. Călinescu, *Mici jocuri de istorie literară. Interpretarea unui vis*, dans *Revista Fundațiilor regale*, VII, n° 8, août 1940, p. 397–403 (analyse de la matière autobiographique du poème); D. Popovici, dans *Opere*, II, p. 442–444 (réponse polémique aux remarques de G. Călinescu, qui se serait contenté d'un « Eliade nu, entre le pyjama et le bonnet de nuit », et essai d'interprétation du poème au point de vue du thème « la vie est un songe »).

⁷⁰ *Satira poetului Grig. Alexandrescu contra lui Eliade*, dans C. D. Aricescu, *Satire politice ce au circulat în public între anii 1840–1866*, Bucarest, 1884, p. 28 (dans Grigore Alexandrescu, *Opere*, éd. I. Fischer, I, Bucarest, 1957, p. 361–366; voir *ibid.*, p. 562–563, la notice de l'éditeur qui place ces vers dans les années 1836–1837. Répliquant au « pauvre Apollon de Obor » (taubourg de Bucarest où Eliade avait sa demeure et sa typographie), Alexandrescu esquisse à son tour la caricature de son adversaire, en quelques vers qui rappellent ces homuncules à têtes énormes si souvent repris par les caricaturistes français du temps:

Un petit monstre, un nez à le faire tomber

Je ne veux pas gâcher trop de couleurs.

Homme d'esprit, il ne se faisait pas d'ailleurs d'illusions sur sa propre physionomie. Dans la fable *Zugravul și portretul [Le Peintre et le portrait]* (*Românul*, du 30 juin 1860; dans *Opere*, éd. citée, p. 324–325; voir aussi la note de l'éditeur à la p. 536, qui place la date de la composition avant 1860), il allait commenter avec ironie un de ses portraits, probablement celui dessiné par C.I. Stăncescu (repr. dans Gr. Alexandrescu, *Poezii [și] proză*, éd. Victoria Ghiacoiu, Craiova, [1944], p. 531):

Tu es noir, je te ferai blanc, tu es maigre, je t'engraisserai

Prends garde seulement de te tenir loin du portrait.

Nous devons à Jean Ghica une évocation de Grégoire Alexandrescu adolescent: « enveloppé dans une redingote marron, brun, très brun, les cheveux noirs, les sourcils épais rapprochés, les yeux bruns étincelants » (*Scrisori către V. Alexandri*, éd. C. I. Bondescu et D. Mărăcineanu, Bucarest, 1940, p. 476).

⁷¹ Voir Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 4^e éd., Florence, 1969, p. 49–82: *Le metamorfosi di Satana*; Jacques Bousquet, *Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne). Essai sur la naissance et l'évolution des images*, Paris, 1964, p. 200–256: *Le Cauchemar romantique*. Une riche documentation chez Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, 2 vol., Paris, 1960. L'« âge d'or du satanisme » y est placé aux années 1830–1835 (I, p. 516–562); un « pandémonium romantique » surgit pendant les mêmes années dans le roman historique, au théâtre, à l'Opéra (*ibid.*, I, p. 563–619). Un « coup d'œil sur l'iconographie de Satan », *ibid.*, I, p. 619–622. L'illustration que nous reproduisons [fig. 14], d'après la 6^e éd. du *Dictionnaire infernal* de J. Collin de Plancy (Paris, Plon, 1863, p. 213), reprend, sans doute par l'intermédiaire d'une gravure, l'image du diable de la *Tentation de Saint Antoine* de Salvator Rosa (San Remo, Pinacothèque Rambaldi di Colverodi; repr. dans Marcel Briot, *Art fantastique*, Paris, 1961, p. 117).

⁷² Première partie, v. 1516–1517; seconde partie, II, v. 6592–6615. Dans *Smarra ou les démons de la nuit* de Charles Nodier [1821], le héros du récit voit en rêve, dans le cortège des sorcières thessaliennes « des Aspiques », insectes « qui ont le corps si frêle, si élancé, surmonté d'une tête difforme, mais riante, et qui se balancent sur les ossements de leurs jambes vides et grêles, semblables à un chaume stérile agité par le vent » et, à leur suite, « des Psylles qui sucent un venin cruel, et qui, avides de poisons, dansent en rond en poussant des sifflements aigus pour éveiller les serpents » (*Contes*, éd. P. G. Castex, Paris, [1961], p. 67). Nodier pensait aux *Psylli*, médecins lybiens experts dans la guérison des morsures de serpents (Pline, *Hist. Nat.*, XXXVIII, 30). Castex indique dans une note au texte de Nodier que Victor Hugo s'était souvenu de ce passage dans la *Ronde du Sabbat* [1825; en volume, dans les *Odes et Ballades*, 1828]:

Goules dont la lèvre
Jamais ne se sèvre
Du sang noir des morts!
Psylles aux corps grêles,
Aspiques frêles...

Cf. aussi E.M. Schenck, *La Part de Charles Nodier dans la formation des idées romantiques de Victor Hugo*, Paris, 1914, p. 73 (Max Milner, *op. cit.*, I, p. 410, note 19). Par les « Psylles aux corps grêles » Hugo entend plutôt des insectes. Il y a en effet un genre de hémiptéroïdes ayant ce nom, homonymie qui aura suggéré au poète d'assimiler les guérisseurs africains à une sorte d'insectes diaboliques. Dans la démonologie populaire roumaine le diable prend les aspects les plus variés, pouvant se transformer aussi « en toutes sortes d'insectes » (cf. Ion Muşlea et Ovidiu Birlea, *Tipologia folclorului. Din răspunsurile la chestionarul lui B. P. Hasdeu*, Bucarest, 1970, p. 163–165).

⁷³ Balzac, *Les Amours de deux bêtes*, dans les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, éd. citée, II, p. 268.

⁷⁴ Le dessin de Grandville, *ibid.*, p. 268/269.

⁷⁵ *Curierul românesc*, XII, n^{os} 4–7, du 18 janvier au 6 février 1841, p. 16–28.

⁷⁶ Dans *Le Magasin pittoresque*, XVII, 1850, p. 385–386, la reproduction, accompagnée de commentaires, d'un tableau de Thomas Uwins, *Le Chapeau de brigand*, représentant une fillette qui essaie, dans l'atelier d'un peintre, un pareil chapeau: «... ce qui fait l'originalité de cette peinture, et que sa couleur exprime vivement, c'est l'opposition de tant d'ingénuité, de grâce et de bonne foi enfantine, avec les idées et les souvenirs que réveille ce chapeau grossier et farouche».

⁷⁷ Deux illustrations de Gavarni dans la *Physiologie du Provincial à Paris* [1841] (sur laquelle voir l'Annexe I, 23), représentent, avec son chapeau caractéristique, rappelant de près celui décrit par Eliade, un bohème, client d'un restaurant « à trente-deux sous » (p. 53) et, contrastant avec celui-ci, le héros du récit qui, « pour que rien ne manque à sa toilette [...], va se coiffer du chapeau le plus nouveau possible » (p. 50), un chatoyant haut-de-forme. Parmi les jeunes romantiques le chapeau le plus répandu était « le feutre pointu ou plat, aux bords rabattus ou relevés mais toujours larges » cachant d'une ombre mystérieuse le haut du visage (Louis Maigron, *Le Romantisme et la mode*, Paris, 1911, p. 86). Il y avait « des chapeaux à la Rubens, à la Van Dyck, à la Rembrandt, à la Velasquez ». Un « feutre à retroussis sur le côté distinguait tout de suite un artiste ou un poète d'un bourgeois », en manifestant en même temps les opinions littéraires et politiques de son propriétaire (Augustin Challamel, *Souvenirs d'un Hugolâtre*, Paris, 1885, p. 40; Louis Maigron, *op. cit.*, p. 87). Le haut-de-forme, « ce tuyau misérable » dut subir lui-même des modifications destinées à corriger sa « cylindrique laideur » il devint gris et poilu, jaune, violet (Louis Maigron, *op. cit.*, p. 88).

En Italie, les jeunes libéraux de la même époque tenaient à manifester leurs opinions politiques aussi par leur manière de s'habiller et particulièrement par la forme du chapeau. Le gouvernement autrichien s'en aperçut et le 15 février 1848 un décret, observant qu'à Milan « da qualche tempo si è adottato da taluno l'uso di portar capelli alla calabrese, alla Puritana, all'Ernani » en interdisait l'usage « sotto la comminatoria agli inobedienti dell'immediato arresto ». Cf. R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, V, Milan, 1969, p. 43.

⁷⁸ Cf. Ioan C. Filitti, *Domniile române sub regulamentul organic*, p. 148. Voir aussi E. Lovinescu, *Grigore Alexandrescu* [3^e édition], Bucarest, 1928, p. 30–31.

⁷⁹ Eugène Sue, *Le Juif errant*. Edition illustrée par Gavarni, II, Paris, Paulin, 1845, p. 295.

⁸⁰ *Ibid.*, I, p. 172.

⁸¹ *Ibid.*, II, p. 190–191. Cf. Paul-André Le-moisne, *Gavarni peintre et lithographe*, I, Paris, 1924, p. 180: « Le grand attrait de cette illustration de Gavarni, c'est qu'elle est, d'un bout à l'autre, le commentaire vécu du texte; ses personnages sont si vivants qu'ils vous poursuivent, et bien des lecteurs ne peuvent se représenter le roman d'Eugène Sue que d'après la vision du dessinateur ».

⁸² *Fisiologia poetului*, dans *Curierul românesc*, XVII, 1845, n^{os} 46–50, du 18 juin au 9 juillet, p. 180–200; n^o 52 du 16 juillet, p. 206–207 et n^{os} 54–58, du 27 juillet au 13 août, p. 215–232. Le texte a été reproduit par l'auteur avec des modifications dans *Biblioteca portativă*, V, *Poesii inedite*, Bucarest, 1860, p. 221–274. Nous traduisons des fragments de cette dernière version, d'après l'édition établie par D. Popovici, dans *Opere*, I, p. 464–488. Le titre de l'original français: *Physiologie du Poète*, par Sylvius. Illustrations de Daumier. Paris, Laisné; Aubert; Lavigne, 1842 (124 p.). L'adaptation roumaine est tellement personnelle, qu'un excellent romaniste, Ramiro Ortiz, pouvait être persuadé que « Sylvius non è altri che Heliade in persona » (*Varia romanica*, Florence, [1932], p. 407, note 1). Pour l'identification du pseudonyme Sylvius [Edmond Texier] cf. Edmond Texier, *Histoire des journaux, biographie des journalistes*, Paris, 1850, p. 235 (ap. D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, Bucarest, 1935, p. 116). Voir aussi l'Annexe II, 4.

⁸³ Le volume de Sylvius est illustré de 43 vignettes dans le texte, gravées d'après des dessins de Daumier par Birouste et Verdeil.

⁸⁴ Sylvius, *Physiologie du Poète*, p. 32.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 1. Pour les possibilités qu'offraient au caricaturiste les traits de Hugo voir aussi le buste-charge du poète, modelé par Dantan et

lithographié par Lependry, dans *Le Charivari*, IV, n° 278 du 5 octobre 1835. À cause de son attitude politique pendant la monarchie de Juillet, Hugo n'était pas regardé avec sympathie par Daumier (cf. Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 81).

⁸⁷ *Les Feuilles d'automne* [1831], éd. Nelson, p. 21.

⁸⁸ *Fiziologia poetului*, dans *Opere*, éd. D. Popovici, I, p. 478.

⁸⁹ *Ibid.*, loc. cit.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 475.

⁹¹ *Ibid.*, p. 482; l'illustration de Daumier dans Sylvius, *op. cit.*, p. 113.

⁹² Sylvius, *op. cit.*, p. 105.

⁹³ *Fiziologia poetului*, p. 481; le texte de Sylvius, *op. cit.*, p. 104.

⁹⁴ Sylvius, *op. cit.*, p. 85.

⁹⁵ *Fiziologia poetului*, p. 481.

⁹⁶ Sylvius, *op. cit.*, p. 86.

III. LAVATER, LA LITTÉRATURE ET L'IMAGE

⁹⁷ Carl Nervil [- Constantin Negruzzi], *Fiziologia Provințialului*, dans *Albina românească*, XI, n° 25 du 28 mars 1840, p. 97-99.

⁹⁸ Voir le texte, p. 64-66 et les notes 143-145.

⁹⁹ Mentionné rarement par les historiens de la littérature, le chapitre des physiologies publiées sous différents titres dans la presse roumaine, surtout entre 1840 et 1850, en général des traductions ou des adaptations, mériterait sans doute des recherches plus approfondies. Nous signalons toutefois les ouvrages de D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade-Rădulescu*, p. 116 et *Romantismul românesc*, Bucarest, [1969], p. 352-354; V. Ghiacoiu, notice introductive à la *Physiologie du Provincial* de Constantin Negruzzi, dans l'édition des œuvres de celui-ci, publiée sous le titre *Păcatele tinerețelor*, 2^e éd., [Craiova], 1942, p. 417-418; l'introduction de Al. Piru, dans I. Heliade Rădulescu, *Opere*, éd. Vladimir Drimba, I, p. LI-LIII. Un auteur de physiologies vivant à Jassy et marchant dans la voie ouverte par Negruzzi et Kogalniceanu, est Démètre Ralet, sur lequel voir l'étude de Maria Frunză, dans *Studii și cercetări științifice* (Jassy), série *Filologie*, XII, fasc. 2, 1961, p. 171-202.

¹⁰⁰ Sur les physiologies parisiennes voir les articles réunis dans *Études de Presse*, Nouvelle série, IX, 1957, n° 17; Jean Prinnet, *Les Physiologies, la Presse et l'Estampe* [p. III-IV]; Andrée Lhéritier, *Les Physiologies*, p. 1-58; Claude Pichois, *Le Succès des Physiologies*, p. 59-66; Antoinette Huon, *Charles Philipon et la Maison Aubert*, p. 67-76. Sur les physiologies russes, l'article de Dimitri Stremoukhoff, *ibid.*, p. 77-81. Voir aussi Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, p. 206-211.

¹⁰¹ Cf. A. Castiglioni, *Histoire de la médecine*, Paris, 1931, p. 547 et suiv.

¹⁰² *Traité du physique et du moral de l'homme*, Paris, 2 vol., 1802.

¹⁰³ Cf. Maurice Bardèche, *Autour des « Études philosophiques »*, dans *L'Année balzacienne*, 1960, p. 109-124.

¹⁰⁴ 4 vol., Leipzig et Winterthour, 1775-1778.

¹⁰⁵ Gaspard Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*. Nouvelle édition corrigée et disposée dans un ordre plus méthodique, précédée d'une notice historique sur l'auteur; augmentée d'une exposition des recherches ou des opinions de La Chambre, de Porta, de Camper, de Gall, sur la physionomie; d'une Histoire anatomique et physiologique de la face avec des figures coloriées; et d'un très grand nombre d'articles nouveaux sur les caractères des passions, des tempéraments et des maladies; par M. Moreau, docteur en médecine. Avec 500 gravures exécutées sous l'inspection de M. Vincent, peintre, membre de l'Institut, 10 vol., Paris, 1806-1809. [Cité dans les notes qui suivent: Lavater].

¹⁰⁶ Balzac s'était procuré les dix volumes d'une réédition, de 1820, de la publication de Moreau de la Sarthe mentionnée plus haut. Cf. Balzac, *Correspondance*, éd. Roger Pierrot, I, Paris, 1960, p. 204 (lettre à Laure de Surville du 20 août 1822). Pour l'influence de Lavater sur Balzac voir F. Baldensperger, *Études d'histoire littéraire*, II, Paris, 1910, p. 62-84 et *Orientations étrangères* chez Balzac, Paris, 1927, p. 76-96.

¹⁰⁷ *Extrait de l'ouvrage de Jean-Baptiste Porta, Napolitain, sur la physionomie humaine considérée sous le rapport des différents caractères* (Lavater, IX, 1807, p. 167-278 et pl. 593-594). La première édition du livre de Porta, *De humana physiognomia libri 4*, parut à Sorrente en 1586.

¹⁰⁸ *Abrégé d'une conférence de Charles Le Brun à l'Académie de peinture et de sculpture sur la physionomie* (Lavater, IX, 1807, p. 79-84); *Abrégé d'une conférence de Charles Le Brun sur la physionomie, d'après les écrits de Nivelon, son élève* (*ibid.*, p. 91-111 et pl. 556-567); *Suite des dessins de Charles Le Brun, avec les opinions de Porta* (*ibid.*, p. 113-166 et pl. 568-592); *Conférence de Charles Le Brun, premier peintre du roi [...], sur l'Expression générale et particulière, enrichie de ses 41 dessins* (*ibid.*, p. 279-324 et pl. 595-599). L'édition originale du dernier de ces ouvrages parut à Paris en 1698. Pour les études de Charles Le Brun concernant la physionomie, voir Jean Guiffrey et Pierre Marcel, *Inventaire général des Dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles*, VIII, Paris, 1913, p. 73-78, n°s 6510-6762. Un aperçu historique sur la *Physiognomonie animale* dans Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations*, Paris, 1957.

¹⁰⁹ Vivant Denon en décida la publication, dans un album de 58 planches « afin de servir à la

démonstration du système de cet illustre artiste et d'en rendre la communication plus facile aux artistes et aux amateurs » (Lavater, IX, 1807, p. II: *Avertissement des éditeurs*); voir aussi Julius Schlosser-Magnino, *La Letteratura artistica*, 3^e éd., augmentée par Otto Kurz, Florence-Vienne, 1967, p. 635.

¹¹⁰ Voir les exemples cités par F. Baldensperger dans *Orientations étrangères chez Balzac*, p. 90 et suiv. Les oreilles du duc, dans *Massimila Doni*, « donnaient à cet homme une bizarre ressemblance avec un chien »; dans les yeux du comte d'Hérouville « éclatait la férocité lumineuse de l'œil du loup au guet »; les personnages féminins suggèrent des comparaisons ornithologiques (la femme de Balthasar Claës a le nez crochu comme un bec de vautour), ou bien des associations avec le monde des félins. En méditant sur des types de ce genre, Baldensperger observe que « la Comédie Humaine sous-entend, dans la plupart de ses parties, un bestiaire assez précis [...], un répertoire de jungle animée ». Voir aussi Léon F. Hoffmann, *Les Métaphores animales dans « Le Père Goriot »* (*L'Année balzacienne*, 1963, p. 91-105).

¹¹¹ Lavater, II, 1806, p. 47-63: *Idée générale du système du docteur Gall et quelques rapprochements entre ce système et les observations de Lavater*. Exposées en des conférences d'abord à Vienne, dès 1796, ensuite à Paris depuis 1807, les idées de Gall avaient suscité de vives discussions. Son œuvre capitale est *L'Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier, avec des observations sur la possibilité de reconnaître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux par la configuration de leurs têtes*, Paris, 1810-1819, 4 vol. et atlas. Une autre édition de cet ouvrage, en 6 vol., fut publiée en 1822-1823.

¹¹² Cf. [Moreau de la Sarthe] dans Lavater, II, 1806, p. 48-49: « Lavater a fait entrer dans ses études de la physionomie toutes les parties du visage, et même toutes les parties du corps; les attitudes, les gestes, le son de la voix, le caractère même de l'écriture; enfin, tout ce qui, dans l'extérieur de l'homme, peut avoir une signification et un langage ».

¹¹³ C'est une conséquence que ne pouvait pas envisager Lavater, dont le goût en matière d'art était celui d'un adepte de Winckelmann. Cf. Charlotte Steinbrucker, *Lavaters Physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst*, Berlin, 1915, p. 88.

¹¹⁴ *Anatomie et histoire naturelle du visage, considérées relativement à la physiognomonie et aux Beaux-Arts*, dans Lavater, IV, 1806, p. 22-23.

¹¹⁵ Sur le caractère dynamique de la forme chez Daumier et Delacroix, voir Werner Hofmann, *Zu Daumiers graphischer Gestaltungsweise*, dans

Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge, XVI, 1956, p. 172-175.

¹¹⁶ *Nouveau Manuel du Physionomiste et du Phrénologiste ou les caractères dévoilés par les signes extérieurs*. Ouvrage posthume de Lavater et du professeur Chaussier, publié et mis au niveau de la science par MM. Chaussier Fils et Morin, Paris, Roret, 1838. L'exemplaire de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (I 487.150), porte une dédicace du poète Constantin Stamatî à un certain « Nicolai de Foti ».

Une traduction partielle de ce manuel est le livre de T. E[ustaşiu]-Ciocanelli, *Extract de fiziognonomie, fisionomie și patognomică, după Lavater, Chiuro de La Șambrou [Cureau de la Chambre], La Porta, Lebrun și alți fisionomiști, sau modul cel mai sigur de a cunoaște caracterul și închipuirile oamenilor dupe trăsăturile chipului, dupe limbajii sau vorbire, dupe sunetul glasului, dupe ris și suris, dupe umblet sau mișcări, dupe stil și scriere, dupe port sau îmbrăcăminte ș.c.l.*, Bucarest, George Ioanid, 1855. Ciocanelli, dont l'apport se réduit à l'explication de certains termes, souvent assez maladroitement formulée, n'indique pas l'original français.

¹¹⁷ Isidore Bourdon, *La Physiognomonie et la Phrénologie, ou Connaissance de l'homme d'après les traits du visage et les reliefs du crâne. Examen des systèmes d'Aristote, de Porta, de La Chambre, de Camper, de Lavater, de Gall et de Spurzheim*, Paris, Gosselin, 1842. La traduction de Th. Codresco a été publiée à Jassy, dans le second volume de la revue *Icoana lumii*, sous le titre *Fisionomia omului*, du 1^{er} octobre 1845 au 8 juillet 1846. Codresco abrège le texte de Bourdon, omet certains chapitres et renonce à la partie finale du livre, contenant les portraits physiognomiques de plusieurs célébrités (p. 317-340). La traduction est suivie d'une notice où Codresco, en s'attribuant tacitement la qualité d'auteur, annonce qu'en corrigeant « des erreurs typographiques ainsi que le style » pense publier son ouvrage « dans un livre à part, afin de se rendre utile à ceux qui s'occupent avec l'étude de la physionomie » (*Icoana lumii*, II, 1846, p. 298).

¹¹⁸ *O proorocie a doctorului Gall*, dans *Curierul românesc*, XI, n^o 5, du 30 mars 1833, p. 19-20; en 1846, quand le rédacteur de ce journal était le peintre Jean Negulici, paraissent des anecdotes sur le talent de physiognomiste de Lavater (XVIII, n^o 17, du 21 février, p. 68), suivies d'une seconde série d'anecdotes « physiognomiques » (*ibid.*, n^o 22, du 11 mars, p. 88). On parlait aussi d'une traduction manuscrite des *Fragments* de Lavater, due à Théodore Paladi, professeur au collège de Saint-Sava (*Literatura rumânească*, II, dans *Curierul românesc*, I, n^o 80, du 1^{er} janvier 1830, p. 338).

¹¹⁹ Dan A. Bădăreu, *O sută de ani de naturalism în România*, Bucarest, [1930], p. 1-72.

¹²⁰ N. A. Bogdan, *Societatea medico-naturalistă și muzeul istorico-natural din Iași, 1830–1919. Documente, scripte și amintiri*, Jassy, 1919.

¹²¹ N. A. Cretulesko, *Thèse pour le doctorat en médecine*, présentée et soutenue le 21 juin 1839, Paris, De Rignoux, 1839, p. 9–10.

¹²² Non sans quelque malice, Sainte-Beuve remarquait dès 1834 ce caractère « physiologique » des romans de Balzac : « C'est comme un docteur jeune encore qui a une entrée dans la ruelle et dans l'alcôve; il a pris droit de parler à demi-mot des mystérieux détails privés qui charment confusément les plus pudiques » (*Portraits contemporains*, Nouvelle édition, II, Paris, Michel Lévy, 1870, p. 328–329). Sur les rapports de Balzac avec les idées médicales de son temps, voir Moïse Le Yaouanc, *Nosographie de l'humanité balzacienne*, Paris, 1959.

Eliade traduisit plusieurs chapitres de la *Physiologie du mariage*, dans *Curierul românesc*, IV, 1842–1844, p. 37–40: *Pensionatele*; p. 40–46: *Fasele căsătoriei*; p. 65–72: *Cele dintâi simptome*; p. 148–155: *Vama*. Kogalniceanu se proposait de publier en volume une adaptation du même ouvrage, dont on ne connaît que des fragments, parus sous le titre *Bărbați, femei și amorezi*, dans *Calendar pentru poporul românesc*, IV, Jassy, 1845, p. 57–73.

¹²³ M. Kogalniceanu, *Soirées dansantes (Admări dănțuitoare)*, dans *Albina românească*, X, n^{os} 81–84, du 12 au 22 octobre 1839, p. 331–345. A la fin du texte, l'auteur indique sa source : « de Paris ou le Livre des Cent-et-un ». Nous y avons trouvé en effet l'original, au XIII^e volume, Paris, Ladvocat, 1833, p. 175–198. L'auteur des *Soirées dansantes*, qui signe Jacques Raphael, semble être un peintre : il est importuné, dans un salon, par les assiduités d'un confrère (p. 190–191). C'est justement l'un des passages éliminés par Kogalniceanu de son adroite et spirituelle adaptation, enrichie en échange de savoureux détails peignant la société de Jassy.

¹²⁴ Moreau de la Sarthe, *Observations sur les signes physiologiques des professions*. Chapitre premier : *Coup d'œil philosophique sur l'influence des arts et métiers et des professions* (Lavater, VI, 1807, p. 225).

¹²⁵ F. Baldensperger, *op. cit.*, p. 84.

¹²⁶ Voir, dans *Œuvres complètes*, éd. Marcel Bouteron et Henri Lognon, XXXIX, Paris, 1938 : *L'Épicier* (p. 13–14), *Le Charlatan* (p. 23–27), *Nouvelle théorie du déjeuner* (p. 43–47), *Physiologie de la toilette* (p. 47–52), *Physiologie des positions* (p. 400–401), *Physiologie de l'adjoint* (p. 411–412), etc., esquisses publiées dans les revues illustrées *La Silhouette*, *La Mode* et *La Caricature*, en 1830–1831. Plus ample, se rapportant explicitement aux idées de Lavater et en invoquant l'exemple des caricatures de Henri Monnier, est une *Théorie de*

la démarche de 1833 (*ibid.*, p. 613–643). Le Yaouanc, *op. cit.*, p. 122, montre que ces esquisses n'étaient que les matériaux d'une *Pathologie de la vie sociale*, annoncée par le romancier en 1839.

¹²⁷ Balzac, *Avant-Propos* [de la *Comédie Humaine*], dans *Œuvres complètes*, éd. citée, I, Paris, 1912, p. XXVI. Ce texte capital a été publié à la fin du premier volume de l'édition Furne, Dubochet et Hetzel, en 1842.

¹²⁸ Michel Butor, *Les Deux univers de Balzac*, II, *Le Réel*, dans *Balzac*, coll. Génies et Réalités, Paris, 1961, p. 273.

¹²⁹ Cité par F. Baldensperger, *op. cit.*, p. 90.

¹³⁰ *Quelques caricaturistes français*, dans *Curiosités esthétiques*, éd. citée, p. 418. Pour la place de la physionomie et de la phrénologie dans la pensée de Baudelaire, voir G.T. Clapton, *Lavater, Gall et Baudelaire*, dans la *Revue de littérature comparée*, XIII, 1933, p. 259–298 et 429–456.

¹³¹ « Il y a échange constant entre Balzac et les dessinateurs » observe Marie Mespoulet dans son étude *Images et romans*, Paris, 1939, p. 49. À côté du monde réel, celui des images élargit le champ d'observation de l'écrivain, constituant « une expérience de seconde main et dont la vie excita sa bouillonnante imagination » (*ibid.*, p. 38). Devéria découvrit « la simplicité un peu maniérée de ses contemporaines de 1825 que le romancier s'applique à louer quinze ans plus tard » (*ibid.*, p. 34). L'œuvre de Gavarni, « cet assemblage d'art, de littérature et de dandysme » (Henri Beraldi, *op. cit.*, VII, p. 19), lui révéla les nuances éphémères de la mode, l'atmosphère du carnaval et des théâtres. Henri Monnier avait fait dans ses albums (*Les Quartiers de Paris*, *Les Boutiquiers de Paris* et, surtout, dans les *Mœurs administratives*), parus de 1825 à 1830, avant que l'idée de la *Comédie Humaine* se fût cristallisée, de véritables « monographies par l'image » (J. Grand-Carteret, *Les Mœurs et la caricature en France*, Paris, s.d., p. 144). En préparant l'édition de ses œuvres complètes, Balzac accordait une attention particulière à l'illustration (Paris, Furne; Dubochet; Hetzel, 1842–1847, 17 vol. parus du vivant de l'auteur, illustrés, à l'exception du dernier, par des gravures sur bois d'après des dessins de Tony Johannot, Meissonnier, Gavarni, H. Monnier, Bertall, Daumier, etc., 116 pl. en tout, pour lesquelles voir Brivois, p. 17–29; Carteret, III, p. 56–62). Le romancier choisit les personnages destinés à figurer dans les illustrations, précisant pour chacun l'artiste qui lui semblait le plus indiqué. Ses lettres à Hetzel contiennent à cet égard des témoignages intéressants. Voir sa *Correspondance*, éd. citée, IV, Paris, [1966], lettres d'octobre 1841 (p. 328–330) et du 18 août 1842 (p. 483–484). Parfois il s'adressa directement aux artistes, à H. Monnier (lettres d'octobre ou novembre 1842, p. 508 et 14 janvier 1843, p. 540; à Bertall, lettre du 20 mars 1845, p. 788).

Ses indications n'ont pu être suivies dans tous les cas.

¹³² *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Paris, L. Curmer, 1841-1842, 9 vol.; 400 planches et environ 1500 vignettes gravées sur bois. Voir Brivois, p. 157-160; Carteret, III, p. 245-250.

¹³³ Nous citons le texte de la préface d'après une réédition en deux volumes (Paris, Furne, 1853), I, p. XV.

¹³⁴ Louis Huart travaillait en 1840 dans la rédaction du *Charivari*, ainsi qu'Albert Cler, Taxile Delord, Couailliac, qui publièrent tous des physiologies. Dès 1841 le journal reproduisait des illustrations de ces volumes dont le succès fut si rapide. Cf. Andrée Lhéritier, *op. cit.*, p. 6-7.

¹³⁵ Andrée Lhéritier, *op. cit.*, p. 16-38.

¹³⁶ Cf. le témoignage de Jean Gigoux concernant les illustrations de son *Gil Blas*, cité dans Jean Laran, *L'Estampe*, avec la collaboration de Jean Adhémar et Jean Prinnet, I, Paris, 1959, p. 224: « Afin d'épargner des peines mal rétribuées à ces pauvres gens, je simplifiais mes compositions le plus possible et j'épargnais les ombres tant que je pouvais ».

¹³⁷ F. de Langenevais, *La Littérature illustrée*, dans la *Revue des Deux-Mondes*, XIII, 1843, vol. I, p. 645-671.

IV. PHYSIOLOGIES ROMANTIQUES À JASSY

¹³⁸ Voir l'Annexe I. Les chiffres entre crochets renvoient aux notices des physiologies mentionnées dans cette annexe.

¹³⁹ En utilisant des éléments du texte du roman *La Femme supérieure* (1838), Balzac procède, dans la *Physiologie de l'Employé* (1841), à une classification de ses personnages par rapport au milieu, donnant à la présentation d'aspects de la vie sociale la structure d'une recherche biologique. Cf. [Maurice Bardèche], *Notice sur « Les Employés »*, dans *Œuvres complètes*, éd. du Club de l'Honnête Homme, XIII, Paris, [1959], p. 302-304.

¹⁴⁰ Maurice Alhoy, *op. cit.*, p. 10-11.

¹⁴¹ Cf. V. Ghiacioiu, notice sur la *Physiologie du provincial*, dans Constantin Negruzzi, *Păcatele tinerețelor*, éd. citée, p. 417.

¹⁴² Voir l'Annexe II.

¹⁴³ *Fiziologia provincialului în Iași* dans *Calendar pentru poporul românesc*, Jassy, III, 1844, p. 60-74.

¹⁴⁴ Dans une note Kogalniceano avertissait le lecteur que son esquisse était une adaptation: « Pierre Durand a écrit la *Physiologie du Provincial à Paris*; nous avons essayé de réduire ses traits aux

proportions du cadre qui convient au provincial à Jassy ». C'est une indication dont l'histoire littéraire n'a pas tenu compte pendant longtemps. cf. N. Iorga, *Ist. lit. rom. în veacul al XIX-lea*, II, Bucarest, 1908, p. 98; G. Călinescu, *Ist. lit. rom. de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 175-176 (« ne peut supporter la comparaison avec la prose de Negruzzi qu'elle [l'esquisse de Kogalniceano] imite »); Șerban Cioculescu, dans *Ist. lit. rom. moderne*, I, Bucarest, 1943, p. 59; George Ivașcu, *Ist. lit. rom.*, I, Bucarest, 1969, p. 420. N. Cartoian, l'un des plus compétents biographes de Kogalniceano, alla jusqu'à croire que Pierre Durand serait un nom supposé, dont l'écrivain roumain se serait servi afin de dérouter la censure (M. Kogalniceanu, *Activitatea literară*, 1942, p. 29). D. Popovici pensait que la *Physiologie du Provincial* de Constantin Negruzzi « indique par son titre même sa source: *La Physiologie du Provincial à Paris* de Pierre Durand, celle même qui devait être imitée aussi par Kogalniceano » (*Romantismul românesc*, [1969], p. 354). Le *Provincial* de Negruzzi n'a aucun rapport avec celui d'Eugène Guinot, dont la date de publication est ultérieure et que D. Popovici ne connaissait apparemment que d'après son titre. Dans une bibliographie analytique des revues fondées par Kogalniceano (Iulia Frumuzache, dans *Arhiva românească*, VI, 1941, p. 425), on trouve *La Physiologie du Provincial à Jassy* parmi les œuvres originales de l'écrivain, sans autre indication. Dan Simonesco montre au contraire, dans ses *Contribuții la bibliografia operelor lui M. Kogalniceanu (Studii și materiale de istorie modernă*, I, 1957, p. 461), qu'il s'agit d'une « adaptation d'après Pierre Durand, *Physiologie du Provincial à Paris*, Paris, s.d. ». Șerban Cioculescu remarquait toutefois, dans *Istoria literaturii române*, II, Bucarest, 1968, p. 441, que, malgré la note où Kogalniceano avait reconnu son modèle, le degré de l'originalité de cette œuvre « n'a pas été jusqu'à présent établi au point de vue de la littérature comparée ». L'étude détaillée des deux textes pourra occasionner sans doute des remarques intéressantes sur les moyens d'expression littéraire dont disposait Kogalniceano, ainsi que sur ses idées politiques et sociales. On peut relever ainsi, dans le texte de son adaptation, un passage concernant les paysans, fréquemment cité, qui lui appartient: « ... leur vie est tellement misérable par rapport à la nôtre, leur caractère est tellement naturel, ma compassion envers eux si grande et si justifiée, que je m'imputerai à crime la plus légère plaisanterie à l'adresse d'une catégorie humaine sur laquelle reposent toutes les charges, sauf celles [vraiment] utiles, et qui nous nourrit, nous, les paresseux et les fainéants de villes ».

¹⁴⁵ Né en 1807 à Marseille. Après avoir débuté dans les journaux de sa ville natale, il entre, en 1833, à la *Revue de Paris*. Sa vraie popularité il

la doit cependant à ses feuilletons du *Siècle*. C'est ici qu'il donne pendant de longues années « des détails spirituels sur tous ces événements qui, dans le courant de la semaine, défraient la conversation de tous les salons de Paris ». Pseudonymes: Paul Vermond, ensuite Pierre Durand. Cf. L[ouis] H[uart], Eugène Guinot, dans *Galerie de la Presse, de la Littérature et des Beaux-Arts*, I, n° 15, Paris, Aubert, 1839 (avec un portrait lithographié par M. Alophe [fig. 29]); voir aussi Quérard, Louandre et Bourquelot, *La Littérature française contemporaine 1827–1844*, IV, éd. citée, p. 222–223. Plusieurs de ses nouvelles ont été traduites dans des périodiques roumains: *The Puf* (*Curier de ambe-sexe*, I, 1836–1838, p. 92–100); *Providența* (*ibid.*, II, 1838–1840, p. 129–136); *Studentul de Heidelberg* (*ibid.*, p. 152–158); *Un întâi ministru* (*Curierul românesc*, X, n°s 24 et 25, du 15 et 16 février 1839, p. 93–98); *Insărcinarea vărului* (*Albina românească*, XII, n°s 47 et 48, du 15 et 19 juin 1841, p. 195–197, 199–202). Guinot est mort en 1861.

¹⁴⁶ *Tainele inimii*, fragment d'un roman de Kogalniceano, sera publié dans *Gazeta de Moldavia*, XXII, du 9 janvier au 23 mars 1850, p. 1–83. C'est le premier essai de roman publié par un écrivain roumain; une vive admiration pour Balzac s'y manifeste. Paru sans nom d'auteur, ce fragment fut attribué à Kogalniceano par N. Iorga (*Sămănătorul*, 1906, p. 581–583), dont la remarquable intuition fut confirmée en 1942 par la découverte de quelques pages du manuscrit original (N. Carotojan, *Mihail Kogălniceanu. Activitatea literară*, cit., p. 25). Sur les origines du roman dans la littérature roumaine, voir *Pionierii romanului românesc*, anthologie, notes et préface de Șt. Cazimir, Bucarest, 1962; Teodor Virgolici, *Începuturile romanului românesc*, Bucarest, 1963.

¹⁴⁷ Charles Drouhet, *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*, Bucarest, 1924, p. 224–226. Nous indiquons, d'après G.C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, 2^e éd., Bucarest, 1965, la chronologie de ces monologues comiques, qui n'est pas encore établie en tout point. 1850: *Șoldan Viteazul et Mama Anghelușa*; 1851: *Herșcu Boccegiul*; 1860: *Clevetici ultra-demagogul et Sandu Napoila ultra-retrogradul*; vers 1863: *Barbu Lăutarul*; 1866: *Paraponisitul*. Dans la revue *Convorbiri literare* ont paru, en 1867: *Stan Covrigariul*, Ion Păpușariul, *Gură-Cască om politic et Surugiul et*, en 1873: *Haimana sau permutările impiegărilor*.

¹⁴⁸ Alexandru Russo, *Sauvegea*, [1846], dans *Scrieri*, éd. Petre V. Haneș, Bucarest, 1908, p. 273. Une esquisse consacrée au *Postillon*, dans *Les Français peints par eux-mêmes*, éd. citée, I, p. 293–297 (texte de J. Hilpert, dessins de Henri Monnier).

¹⁴⁹ Ses articles, disait Louis Huart (loc. cit.) « ont plus d'une fois fourni des sujets de vaudeville », ce qui détermina Guinot de tirer lui-même

une pièce de théâtre de sa nouvelle *Suzanne*, parue dans la *Revue de Paris*.

¹⁵⁰ Dès 1829 Charles de Rémusat remarquait les affinités de la caricature avec la comédie légère, inspirée de l'actualité: « On ne peut faire des tableaux; aussi fait-on des croquis. On ne peint pas les ridicules pour la Comédie Française, on esquisse les caricatures pour le Gymnase. La comédie moderne s'est faite en soirée avec un agenda et un crayon, et la scène s'est trouvée en rivalité avec les journaux » (Ch.-Marc des Granges, *La Comédie et les mœurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*, Paris, 1904, p. 54–55). Théophile Gautier reprend et approfondit le parallèle entre le vaudeville et le dessin satirique dans un article: « Cette comédie qui s'appelle le vaudeville est une comédie multiple, vivace, pleine d'invention et de hardiesse, risquant tout [...], peignant les mœurs avec une fidélité négligente, plus sincère que bien des portraits surchargés [...]. Combien de types et de silhouettes ne récolterions-nous pas, en effet, dans les innombrables vaudevilles qui se succèdent de 1815 à 1848! Je ne parle pas seulement du répertoire de Scribe, où le garde national, le calicot, le perruquier, le négociant, l'avoué, l'avocat, l'artiste, le portier, etc., forment, pour ainsi dire, un album de modes ou de caricatures. On sent que tous ces personnages épisodiques ont vécu une heure seulement; ce sont des instantanés » (*ibid.*, p. 58). Il s'agissait donc non seulement de thèmes, mais aussi de technique et de style, de cette « fidélité négligente » si heureusement définie par Gautier, représentant l'aspiration vers une forme dégagée des préjugés de l'esthétique traditionnelle.

¹⁵¹ Apparition épisodique dans de nombreux romans balzaciens, Bixiou devient un personnage principal dans *Les Employés*. Voir Champfleury, *Henry Monnier*, p. 90–98.

¹⁵² Cf. *Convorbiri literare*, I, 15 octobre 1867; voir aussi V. Alecsandri, *Scrișori*, éd. Il. Chendi et E. Carcalechi, Bucarest, 1904, p. 25–26 (lettre à Jacob Negruzzi, datée de septembre 1867).

¹⁵³ La bibliothèque de Basile Alecsandri, disparue en grande partie pendant la première guerre mondiale, est mentionnée par la fille du poète, Marie G. Bogdan, dans *Autrefois et aujourd'hui*, [Bucarest], 1929, p. 86: « une belle bibliothèque en acajou massif, où s'entassaient des livres rares datant depuis le 16^e siècle avec les reliures de l'époque, défraîchies et décolorées [...]. Puis les œuvres de Lamartine, Victor Hugo, etc. [...], des ouvrages humoristiques d'Armand Silvestre, de Gustave Doré, de Courteline et d'innombrables volumes de voyages [...], dont beaucoup étaient joliment illustrés ».

¹⁵⁴ Edition, citée, vol. I, p. 3.

¹⁵⁵ Philippe Roberts-Jones, *Daumier et l'impressionnisme*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1960, p. 247–250. Voir aussi Anne Coffin Han-

son, *Popular Imagery and the Work of Edouard Manet*, dans *French 19th Century Painting and Literature*, Edited by Ulrich Finke, Manchester, [1972], p. 133–163, dont les nombreux exemples, tirés de publications comme *Les Français peints par eux-mêmes* (repr. p. 138, 142, 148, 154, 155, 156) ou bien comme la *Physiologie de la Grisette* de Paul Huart, illustrée par Gavarni (repr. p. 144) montrent l'importance de cette catégorie d'anticipations du goût impressionniste.

¹⁵⁶ Cf. N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, III, p. 111–112.

¹⁵⁷ Ch. Drouhet, *op. cit.*, p. 193–194.

¹⁵⁸ Cf. Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni, l'homme et l'œuvre*, [1873], Edition nouvelle, Paris, 1912, p. 163–276; Henri Beraldi, *op. cit.*, VII, 1888, p. 5–82; Paul-André Lemoisne, *op. cit.*, I, p. 81–196.

¹⁵⁹ Théophile Gautier, *Portraits contemporains*, 3^e édition, Paris, 1874, p. 335.

¹⁶⁰ *Béatrix*, [1840], dans *Œuvres complètes*, éd. Marcel Bouteron et Henri Lognon, V, Paris, 1912, p. 320; voir aussi la note des éditeurs à la p. 449 (la lithographie de Gavarni avait été publiée dans *Le Charivari* du 30 mai 1840).

¹⁶¹ Voir l'Annexe I, 26. Pour les passages inspirés par Gavarni, cf. Jean Prinnet, *op. cit.*, p. IV.

¹⁶² Cf. Henri Beraldi, *op. cit.*, VII, p. 18.

¹⁶³ Lettre à Jean Ghica, datée de juill et 1844, publiée par Mihail I. Kogălniceanu, *Știri noi despre viața și activitatea lui Ludovic Steege* dans *Arhiva românească*, X, 1945–1946, p. 151.

¹⁶⁴ Cf. *Notre-Dame de Paris* [1831], I, 5: *Quasimodo*. La première édition illustrée du roman parut chez Renduel, en 1836, avec 12 planches gravées d'après des dessins de Louis Boulanger, Alfred et Tony Johannot, Raffet, Rogier et Rouarge (pl. 2: *Quasimodo*). Cf. Brivois, p. 195–196; Carteret, III, p. 300. Beaucoup plus importante, au point de vue de l'illustration, est celle publiée en 1844 par les éditeurs Perrotin et Garnier. C'est en octobre seulement que sera terminée la parution de ses 67 livraisons, avec 55 planches (21 gravées sur acier et 34 sur bois) et un grand nombre de vignettes dans le texte, d'après des dessins de E. de Beaumont, Louis Boulanger, Daubigny, Tony Johannot, de Lemud, Meissonnier, C. Roqueplan, Louis-Henri de Rudder, Steinheil (à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, une réédition de 1850, ayant appartenu à l'écrivain Alexandre Odobesco). Cf. Brivois, p. 196–197; Carteret, III, p. 300–304: «le prototype du grand texte illustré par les artistes de son temps». Dans une des premières livraisons, datant du début de l'année, il y avait l'illustration de De Rudder, *Scène des grimaces à la rosace de la chapelle* [voir, dans cet article, la fig. 36].

Quant à Grandville, il avait imaginé un sujet apparenté au spectacle qui éveillait la gaieté d'Alec-

sandri: une École de natation transférée dans le monde des animaux aquatiques (*Les Métamorphoses du jour* [1829]; dans l'édition Garnier, 1869, pl. XVIII, le texte aux p. 96–99; voir dans cet article la fig. 34).

¹⁶⁵ V. Alecsandri, *Borsec*, dans *Propășirea*, I, Jassy n° 42, du 29 octobre 1844, p. 334–336; sa parution étant interrompue par suite de la suppression de cette revue, l'esquisse fut reprise dans le *Calendar pentru poporul românesc*, IV, Jassy 1845, p. 30–41 (c'est ici qu'on trouve les passages que nous avons cités dans le texte). Dans l'édition des écrits en prose d'Alecsandri, établie par G. C. Nicolesco, Bucarest, 1967, p. 162–171.

¹⁶⁶ Le public «ne voyant que le côté comique du genre», nommait les dessins de Gavarni des «caricatures», sans les distinguer de ceux de Daumier (Henri Beraldi, *op. cit.*, VII, p. 16–17). Jean Adhémar observe que si, vers 1840, les différences entre Daumier et Gavarni restaient les mêmes en ce qui concernait les sujets, la technique des deux artistes devint «étrangement semblable». En perdant de leur caractère de dessins élégants et avec plus de vigueur, les planches de Gavarni se rapprochaient de celles de Daumier (*op. cit.*, p. 73).

¹⁶⁷ La série *Les Baigneurs* parut dans *Le Charivari* du 11 juin 1839 au 27 septembre 1842 (Delteil 760–790).

V. UNE IMITATION DU «GULLIVER» DE GRANDVILLE

¹⁶⁸ La lithographie de Daumier dans *Le Charivari* du 12 juillet 1838 (*Croquis d'expressions*, 18; Delteil 484); une reproduction inversée dans le *Musée pour rire*, III, Paris, Aubert, 1840, avec un commentaire de Maurice Alhoy, *Les Vieilles amours* (p. 119); la copie de cette reproduction, cette fois dans le sens de l'original, dans le *Calendar popular*, VI, Bucarest, 1843, p. 55 (commentaire anonyme, intitulé, ainsi que l'image, *Răbdare casnică*, p. 54–56). Cette dernière copie a été mentionnée, sans indication précise de la source, dans G. Oprescu, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, II, Bucarest, 1945, p. 140.

¹⁶⁹ La lithographie de Daumier dans *Le Charivari* du 25 novembre 1836 (*Galerie physiologique*, 3; Delteil, 328) sous le titre *Une lecture entraînant*; une reproduction inversée dans le *Musée pour rire*, III, accompagnée, elle aussi, d'un commentaire de Maurice Alhoy, *Les Distractions de M. Boniface* (p. 125); ensuite dans le *Calendar popular*, VIII, Bucarest 1845, p. 48 (commentaire anonyme, intitulé, ainsi que l'image, *Distratul*, aux p. 47–48; la lithographie, cette fois encore retournée dans le sens de l'original, signée par G. Venrich).

¹⁷⁰ L'influence de Boilly sur Daumier est relevée par Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 20 et 115; pour celle de Lavater sur Boilly voir Werner Hofmann, *La Caricature de Vinci à Picasso*, p. 115: « On pourrait interpréter les dessins de têtes de Boilly, groupés par cinq, comme un commentaire imagé des fragments physiognomiques de Lavater. Leurs titres ont souvent un caractère moral ou allégorique, *La Gourmandise* ou *La Paresse*, alors que le dessin n'en développe que le caractère physiognomique » (repr.: Louis Boilly, *Trente-cinq têtes*, lithographie).

¹⁷¹ J. J. Grandville, *Fantaisie*, dans le *Magasin pittoresque*, XI, 1843, p. 108–109. Les dessins de Grandville, gravés sur bois par H. Brévière, sont accompagnés d'un commentaire rédigé par l'artiste. Dans le *Calendar popular*, X, Bucarest, 1847 (édité maintenant par C.A. Rosetti et E. Winterhalder), les deux dessins, reproduits sur la même planche et lithographiés par G. Venrich (p. 36); commentaire anonyme sur les chiens, aux p. 37–38.

¹⁷² *Caletoriile lui Gulliver în țere depărtate* de la Swift. Traduse de I. D. Negulice și confruntate cu originalul engles prin ajutorul D. Em. Angelescu. Ediție ilustrată cu 80 figure tot de traducătorul. 2 vol, Bucarest, Ioșif Copăinig, 1848. Sur la couverture du second volume: « Ilustrat cu 54 figure în loc de 46 ». [Cité plus loin: *Caletoriile*]. Sur les illustrations de cette traduction voir C.I. Stăncescu, Ioan Negulici, dans *Literatură și artă română*, III, Bucarest, 1898, n° 12, p. 757; Lucia Dracopol-Ispir, *Pictorul Negulici*, Bucarest, 1939, p. 93 et 137; idem, *Pictorul revoluționar I. D. Negulici*, Ploiești, [1962], p. 43; G. Oprescu, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, I, Bucarest, 1942, p. 251.

¹⁷³ *Gulliver*, dans *Curierul român*, XX, Bucarest, n° 1 du 1^{er} janvier 1845, p. 4.

¹⁷⁴ Swift, *Voyages de Gulliver dans les contrées lointaines*. Édition illustrée par Grandville. Traduction nouvelle, 2 vol., Paris, H. Fournier aîné; Furne et Cie, 1838. Voir Brivois, p. 385–386; Henri Beraldi, *op. cit.*, VII, 1888, p. 220; Carteret, III, p. 578–580. [Cité plus loin: *Voyages*].

¹⁷⁵ Voir la note 172.

¹⁷⁶ L'illustration de Gulliver, chef-d'œuvre unanimement apprécié de Grandville, fut rééditée plusieurs fois du vivant de l'artiste. En même temps que l'édition originale, on imprimait une édition anglaise, identique au point de vue de l'illustration (cf. Werner Hofmann, *op. cit.*, p. 45); nous connaissons aussi une édition allemande: *Gulliver's Reisen in unbekanntem Ländern* von Jonathan Swift. Aus dem Englischen neu übersetzt von Dr. F. Rottenkamp. Zweite Ausgabe mit 450 Bildern und Vignetten von Grandville. Stuttgart, Adolph Krabbe, 1843, 2 vol. Une seconde édition parisienne, de 1845, reproduit partiellement les bois originaux (cf. Brivois, p. 386).

¹⁷⁷ Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, éd. citée, p. 421.

¹⁷⁸ *Voyages*, I, p. 55; *Caletoriile*, I, p. 61.

¹⁷⁹ *Voyages*, I, p. 158; *Caletoriile*, I, p. 150.

¹⁸⁰ *Voyages*, I, p. 190; *Caletoriile*, I, p. 179.

¹⁸¹ *Voyages*, II, p. 77–83; *Caletoriile*, II, p. 74.

¹⁸² *Voyages*, I, p. 215. Sur l'élément onirique dans l'œuvre de Grandville, citons N. Vaschide, *Le Sommeil et les rêves*, Paris, 1911, p. 148; Laure Garcin, *Grandville, visionnaire, surréaliste, expressionniste*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1948, p. 435–448; Ludwig Müntz, *Über die Bildsprache von Jean Ignace Isidore Gérard dit Grandville*, dans *Alte und neue Kunst*, III, 1954, n°s 3–4, p. 133–154.

¹⁸³ *Voyages*, II, p. 73; *Caletoriile*, II, p. 69.

¹⁸⁴ F. J. Gall, *Influence du cerveau sur la forme du crâne, difficultés et moyens de déterminer les qualités et les facultés fondamentales et de découvrir le siège de leurs organes*, III, Paris, Boucher, 1823, p. 183.

¹⁸⁵ *Voyages*, II, p. 129; *Caletoriile*, II, p. 114.

¹⁸⁶ Kenneth Clark, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*. Second edition revised with the assistance of Carlo Pedretti, I, [Londres], 1968, p. 84–85 (n° 12.495; repr. au second volume).

¹⁸⁷ Cf. Jan Bialostocki, « *Opus quinque dierum* »: *Dürer's « Christ among the Doctors » and its Sources*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII, 1959, n°s 1–2, p. 17–34.

¹⁸⁸ E. H. Gombrich, *Leonardo's Grotesque Heads: Prolegomena to their Study*, dans *Leonardo. Saggi e Ricerche*, Roma, 1954, p. 214 (cité par Jan Bialostocki, *op. cit.*, p. 31).

¹⁸⁹ Dans la copie de Negulici, où le dessin de Grandville est inversé: à gauche.

¹⁹⁰ C. I. Stăncescu, loc. cit.; reproduction d'après un exemplaire de la coll. Gr. Zmeureanu, dans Lucia Dracopol-Ispir, *Pictorul Negulici*, 1939, pl. XXIX [dans cet article, fig. 44 b]. Voir aussi G. Oprescu, *op. cit.*, I, p. 89. Stăncescu affirme que l'illustration se trouvait « au début du volume ».

¹⁹¹ *Voyages*, II, p. 302.

¹⁹² Paris, H. Fournier, 1845, p. 354.

¹⁹³ Édition illustrée par Grandville. Paris, Dubocher; Le Chevalier, 1846. Cf. Brivois, p. 350–353.

¹⁹⁴ Un portrait de Grandville, un peu idéalisé, est la lithographie d'Emile Lassalle, où on retrouve pourtant les joues creuses, le nez aquilin et le regard inquiet de l'artiste (*Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, III, 1840, n° 12, avec une notice par Victor Ratier). Plus d'énergie exprime un relief de David d'Angers, daté de 1841 (repr. dans le *Magasin pittoresque*, XXIII, 1855, p. 356 [dans cet article, fig. 46]).

¹⁹⁵ [Edouard Charton], *J. J. Grandville. Dessins inédits*, dans le *Magasin pittoresque*, XXIII, 1855, loc. cit.

¹⁹⁶ L. Reybaud, *Jérôme Paturot*, éd. cit., p. 10.

¹⁹⁷ Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, I, Rome, 1672 (éd. facsimilée, Rome, 1931), p. 208 « e l'altra mezza figura di Davide, il quale tiene per li capelli la testa di Golia che è il suo proprio ritratto », Dans *Jérôme Paturot*, éd. citée, p. 68, Grandville accompagne la parodie d'un feuilleton macabre d'une illustration représentant une tête coupée et tenue par les cheveux, semblable à celle de Goliath, du tableau de Caravage.

¹⁹⁸ Pour le sens symbolique des instruments géométriques cf. Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450--1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève, 1959, col. 112. Des idées apparentées à l'interprétation que nous donnons à cet autoportrait de Grandville, dans Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, [Genève, 1970], particulièrement p. 83-99: *Naissance du clown tragique*. Baudelaire, écrit Starobinski, a attribué à l'artiste « sous la figure du bouffon et du saltimbanque, la vocation de l'envol et de la chute, de l'altitude et de l'abîme, de la Beauté et du Guignon » (p. 83-84). Pour définir « le destin du bouffon-martyr » (p. 95), l'auteur analyse deux textes des *Petits poèmes en prose*: *Le Vieux Saltimbanque* [1861] et *Une Mort héroïque* [1863] (dans l'éd. Crépet, Paris, 1926, p. 41-44 et 91-96). Chez Rouault, le sacrifice du « paillasse tragique » devient « une réplique à peine parodique de la Passion » (Starobinski, *op. cit.*, p. 112). Voir aussi Hannelore Zambitzer, *Cloumetaphern bei Baudelaire, Mallarmé und Michaux*, dans *Die Neueren Sprachen*, XV, 10, octobre 1966, p. 445-456 et, plus récemment, l'étude de Francis Haskell, *The Sad Clown: some notes on a 19th century myth*, dans *French 19th Century Painting and Literature*, Edited by Ulrich Finke, 1972, p. 2-16.

¹⁹⁹ Cf. Patrik Reuterswärd, *Hieronymus Bosch*, [Uppsala, 1970], p. 268, n. 20; reprod. p. 218 et 3 (détail).

²⁰⁰ Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. Conard, I, Paris, 1926, p. 261-262 (lettre à Louise Colet du 21-22 août 1846). Voir aussi dans *La Tentation de Saint Antoine*, même éd., Paris, 1924, les notes de l'éditeur, p. 666-667. L'estampe de Callot (seconde version, gravée à Nancy en 1635) reprod. dans Pierre-Paul Plan, *Jacques Callot maître graveur*, Bruxelles-Paris, 1911, n. 888, pl. 91-92.

VI. AU SEUIL DE LA MODERNITÉ.

²⁰¹ Titres mentionnés dans les *Dossiers de la censure en Moldavie*, Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Doc. MCXIV (1848), MCXV (1849) et MCXVIII (1851). Le dernier de ces dossiers a été utilisé dans Radu Rosetti, *Despre cenzura*

in *Moldova*, IV, *Analele Acad. Rom.*, S. II, *Mem. ist.*, t. XXX, 1907-1908, p. 67-68.

²⁰² Paris, au Bureau central des publications nouvelles, 1842-1843, 2 vol., avec des textes de Paul de Kock (au premier volume), de Balzac, Alex. Dumas, Frédéric Soulié, Edouard Ourliac, L. Couailliac, Albert Cler, etc. (au second volume). Cf. Brivois, p. 184-186; Carteret, III, p. 278-282. Titre mentionné dans Radu Rosetti, *op. cit.*, IV, p. 68 (librairie Hennig, 4 novembre 1851).

²⁰³ Les illustrations de Daumier dans Bouvy, 644-701.

²⁰⁴ *Les Étrangers à Paris*, par MM. Louis Desnoyers, J. Janin, Old-Nick, Stanislas Bellanger, E. Guinot, etc. Illustrations de MM. Gavarni, Th. Frère, H. Emy, Th. Guérin, Ed. Frère. Paris, Charles Warée, [1844]. Avec des ill. dans le texte et 30 pl. gravées sur bois. Cf. Brivois, p. 139; Carteret, III, p. 224. Aux p. 57-82, Stanislas Bellanger, *Le Moldo-Valaque* (avec cinq ill. dans le texte et deux planches, par H. Emy, Th. Frère, Th. Guérin). Titre mentionné au Doc. MCXIV, 1848, f. 306. Voir aussi Ch. Drouhet, *Le Roumain dans la littérature française*, dans *Mercure de France*, 1^{er} mai 1924, p. 601. Bellanger, qui avait visité les Principautés dix ans auparavant, en donna une description assez riche en détails fantaisistes: *Le (sic) Keroutza*, Librairie française et étrangère, Paris, 1846, 2 vol. Cf. N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, III, 2^e édition, Bucarest, 1929, p. 218-226.

²⁰⁵ Cf. Remus Niculescu, *Georges de Bellio, l'ami des impressionnistes*, dans *Paragone*, XX, 1970, n^o 247, p. 25-66 (pl. 22; portrait de Georges de Bellio et de son frère Constantin, dessiné à Bucarest en 1843, par Charles Doussault). L'un des illustrateurs des *Étrangers à Paris*, Edmond Frère, participera, vingt ans plus tard, aux côtés de l'amateur roumain, à la vente de l'atelier Delacroix (*ibid.*, n. 249, p. 59).

²⁰⁶ Baudelaire, *Causeries* [XXVIII], dans *Le Tintamarre*, mars 1847. (*Juvenilia. Œuvres posthumes. Reliquiae*, éd. Jacques Crépet, I, Paris, 1939, p. 185; voir aussi la note de l'éditeur à la p. 527).

²⁰⁷ Eugène Sue, *op. cit.*, II, p. 92. Cependant elle s'appelait non pas Clotilde, comme l'écrit Baudelaire, mais « Céphise Soliveau, dite *La Reine Bacchanal* » (*ibid.*, I, p. 113). L'illustration que nous reproduisons [fig. 52] appartient au second volume, p. 92/93.

²⁰⁸ Cf. Gh. Sion, *Suvenire contemporane*, [1888], éd. P. V. Haneş, Bucarest, 1915, p. 363-366; Nicolas Soutzo, *Mémoires*, publiés par Panaïoti Rizos, Vienne, Gerold, 1899, p. 139-140; Radu Rosetti, *Amintiri. Ce-am auxit de la alții*, Jassy s.d., p. 195-196. La comtesse Dash (1805-1872, pseudonyme de la vicomtesse Gabrielle-Anne de Cisternes de Courtiras) publia de nombreux romans recueillis partiellement, dans une édi-

tion en 34 volumes. (G. Vapereau, *Dictionnaire universel des littérateurs*, Paris, 1884, p. 582). Voir aussi Hortense Hâmbășanu, *La Comtesse Dash et son mariage morganatique avec le Prince Grégoire Stourza*, dans *Académie roumaine. Bulletin de la Section Historique*, XIX, 1935 [Tirage à part].

²⁰⁹ Stanislas Bellanger, *Moldo-românul la Paris*, trad. de T. Codresco, dans *Albina românească*, XVIII, n^{os} 28-34, du 11 avril au 2 mai 1846, p. 109-135.

²¹⁰ *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens. Mœurs et costumes, caractères et portraits des habitants de Paris. Tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, etc.* Paris, Hetzel, 1845-1846. Vignettes de Bertall dans le texte et 212 pl. gravées sur bois d'après des dessins de Gavarni. Textes de George Sand, P. J. Stahl, Léon Gozlan, Frédéric Soulié, Charles Nodier, Balzac, Taxile Delord, Alphonse Karr, Gérard de Nerval, Arsène Houssaye, etc. 116 livraisons, depuis le 13 avril 1844. Cf. Brivois, p. 124-128; Carteret, III, p. 203-207; A. Parménie et C. Bonnier de La Chapelle, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs*, cit., p. 41-57. L'élégant Flammèche, contribution de Gavarni à l'iconographie romantique du diable, aurait reçu les traits de l'éditeur Hetzel (*ibid.*, p. 643; cf. aussi le portrait de celui-ci, dessiné par Gleyre, vers 1845, *ibid.*, pl. 2). Titre mentionné dans Radu Rosetti, *op. cit.*, IV, p. 68 (librairie Hennig, 4 novembre, 1851).

Dès ses premières livraisons, la publication réussit au-delà de toute attente. Sur les scènes parisiennes on jouait des vaudevilles comme *Satan, ou le Diable à Paris*, de Clairville et Damarin (23 juillet 1844), *Le Diable à Paris*, de Simonnin et Launet (31 juillet 1844), *Paris à tous les diables*, de Clairville (décembre 1844). Dans la dernière de ces pièces, le décor du fond de la scène reproduisait le frontispice du livre, représentant Flammèche, dessiné par Gavarni. Cf. Max Milner, *op. cit.*, II, p. 208-209. À Jassy les comédiens français de la troupe dirigée par Marie-Thérèse Frisch, jouèrent, pendant la saison théâtrale de 1844-1845, le vaudeville *Satan, ou le Diable à Paris*, cité plus haut. Cf. Ion Horia Rădulescu, *Le Théâtre français dans les Pays Roumains (1826-1852)*, Paris, 1965, p. 446.

²¹¹ P. J. Stahl, *Prologue*, dans *Le Diable à Paris*, I, p. 1-28. L'adaptation, anonyme et sans indication de l'original, dans *Albina românească*, XVII, n^{os} 36 et 37 des 10 et 13 mai 1845, p. 141-148.

²¹² Voir la note 66. Titre mentionné dans le Doc. MCXIV, f. 306 (1848).

²¹³ *Les Fleurs animées*, par Grandville. Introduction par Alphonse Karr, texte par Taxile Delord. Paris, G. de Gonet, 1847, 2 vol. Cf. Brivois, p. 147-150; Carteret, III, p. 286-288. Titre mentionné dans le document cité plus haut.

²¹⁴ *Les Etoiles. Dernière féerie*, par Grandville. Texte par Méry. Paris, G. de Gonet, 1849. Avec 15 planches gravées sur acier par Geoffroy. Cf. Brivois, p. 138-139; Henri Beraldi, *op. cit.*, VII, 1888, p. 222. Titre mentionné dans le Doc. MCXV (librairie Hennig, 28 novembre 1849).

²¹⁵ P. J. Stahl, *Les Aventures d'un papillon, racontées par sa gouvernante. Son enfance. Sa jeunesse. Voyage sentimental à Paris, à Baden. Ses égarements, son mariage et sa mort*, dans *Spicuiorul moldo-român (Le Glaneur moldo-valaque)*, I, Jassy, octobre-décembre 1841, p. 71-103. Voir plus haut la note 66.

²¹⁶ Costache Negruzzi, *Flora română*, dans *Convorbiri literare*, I, 1867-1868, p. 92-96 et 106-109. *Le Bal des fleurs*, dans *Les Fleurs animées*, II, p. 141-146 et pl. 140/141. Pour ce rapprochement cf. Emilia Turdeanu, *Contribuțiuni la influența franceză în opera lui Costache Negruzzi*, dans *Revista istorică română*, X, 1940, p. 371. On y remarque aussi (p. 368-371) que Negruzzi connaissait une autre œuvre de Karr, *Voyage autour de mon jardin*. C'était encore un livre illustré, avec 150 vignettes dans le texte et huit planches coloriées. (Paris, Curmer, 1851; cf. Brivois, p. 218-219). N. Iorga avait vu dans la bibliothèque de Constantin Negruzzi « une splendide collection d'œuvres littéraires françaises, d'aucunes en éditions de luxe » (*La normintul lui Costache Negruzzi*, dans *Revista istorică*, IV, n^{os} 4-10, avril-octobre 1918, p. 78).

²¹⁷ Constantin Negri à Jean Ghica, 22 novembre 1856, dans C. Negri, *Scieri*, éd. Emil Boldan, II, Bucarest, 1966, p. 87-88. L'éditeur suppose qu'il s'agit de « George Levenson Gower Granville (1815-1891), comte, homme d'État anglais », etc. (*ibid.*, 455).

²¹⁸ D'origine florentine, la famille Vestris a donné à la scène française, pendant près d'un siècle, plusieurs danseurs célèbres. Dans les romans de Balzac on rencontre Marie-Auguste Vestris (1760-1842), « le dieu de la danse », donnant des leçons vers 1820 à la ballerine Florentine Cabriolle, la protégée de Cardot (*Un début dans la vie*, dans *Œuvres complètes*, éd. Marcel Bouteron et Henri Lognon, II, 1912, p. 451); une amie de celle-ci, Marie Godeschal, est elle aussi, l'élève de Vestris (*La Rabouilleuse*, éd. citée, IX, 1913, p. 298), dont les conseils avaient été également profitables à Tullia, « l'un des anciens premiers sujets de l'Académie royale de musique » (*Un prince de la Bohême*, éd. citée, XVIII, 1914, p. 382-384). Dans sa *Physiologie de l'Étudiant* (Paris, Aubert; Lavigne, 1841, p. 51), Louis Huart parle des jeunes « Vestris de l'École de Droit », évoluant au bal de la Grande-Chaumière.

²¹⁹ V. Alecsandri, *Souvenirs de ma vie* [1881], dans Marie G. Bogdan, *Autrefois et aujourd'hui*, p. 75: « En 1838 je fais la connaissance de C. Negri au bal Musard, pendant le carnaval ».

²⁰ *La Fausse maitresse* dans *Œuvres complètes*, éd. citée, IV, p. 50. Voir la note des éditeurs à la p. 408, sur Napoléon Musard (1789–1853), directeur des bals de l'opéra et fondateur des Concerts Musard, d'abord rue Vivienne ensuite aux Champs-Élysées: « Il avait un talent particulier pour arranger la musique des autres, et en tirer, que ce fût même de la musique religieuse, des airs de danse échevelée ».

²²¹ L[ouis] H[uart], *Le Bal Musard*, dans *Musée pour rire*, I, Paris, Aubert, 1839, n° 28. Commentaire sur une lithographie d'après Gavarni, avec cette légende: « Vieux, prête un peu ta voleuse pour un léger galop ».

²²² Constantin Negri à Basile Alecsandri, 14 octobre 1854, dans *Scrieri*, éd. citée, I, p. 142.

²²³ *La Fausse Maitresse*, loc. cit.

²²⁴ La suite *Les Enfants terribles*, de Gavarni, parut de 1838 à 1842 (50 pl.). Cf. Paul-André Lemoisne, *op. cit.*, I, p. 126–128.

²²⁵ Voir aussi Henri Beraldi, *op. cit.*, VII, p. 10–11: « Gavarni a tellement fait du carnaval sa chose à lui qu'on peut penser qu'il l'a inventé. Aujourd'hui qu'il n'y a pas de carnaval, le Carnaval c'est Gavarni ».

²²⁶ Cf. « *Planul și catalogul Bibliotecii enciclopedice publicată de I. D. N[e]gulici* », à la fin du second volume de la traduction de Gulliver (1848), p. VI–VIII. On y trouve aussi d'autres titres de livres destinés à paraître illustrés: Bernardin de St. Pierre, *Paul et Virginie* et *La Chaumière indienne*; Chateaubriand, *Atala*, *René* et *Le Dernier des Abencérages*; J. J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, etc.

²²⁷ Cf. George Fotino, *Din vremea renașterii naționale a Țării Românești. Boierii Golești*, II, Bucarest, 1939, p. 123 (Al. C. Goleșcu-Albul à Ștefan C. Goleșcu, lettre datée de Paris, 19 décembre probablement 1840; il s'agissait d'une subvention de 50 ducats promis par le prince régnant de Valachie Alexandre Démètre Ghica à Negulici, « pour l'aider dans son entreprise du Magasin pittoresque »).

²²⁸ Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Ms. rom. 2825, f. 250–257. Cf. Ion Ghica, *Documente literare inedite*, éd. D. Păcurariu, Bucarest, 1959, p. 22–25 (voir aussi la préface de l'éditeur, qui découvre ce fragment en précisant sa source, p. VII–IX); D. Păcurariu, *Ion Ghica*, p. 101–116.

²²⁹ Voir la note 193. D. Păcurariu remarque, sans nommer Grandville, que, dans le fragment de roman du Ms. roumain 2825, l'auteur avait ménagé ces places « sans doute suivant le modèle des éditions illustrées de Jérôme Paturot » (*Ion Ghica*, p. 113).

²³⁰ Ion Ghica, *op. cit.*, p. 24; l'illustration de Grandville, représentant avec sarcasme la fureur iconoclaste des romantiques, dans le roman de Reybaud, éd. citée, p. 5.

²³¹ Dans le fragment conservé, les titres marqués par Ghica sont au nombre de six: *Capri* et *Vézève*;

Portrait de Șoricescu, la *Transition* (au-dessous: *Les Armes*); *Sorcovăiește pe Vodă*; *Croitoru ii ia măsură să-i facă haine*; *Magargiu à la tribune* (Cf. *Documente literare inedite*, éd. citée, p. 22–25).

²³² Voir les arguments à l'appui de cette datation chez D. Păcurariu, *op. cit.*, p. 114–115.

²³³ Rapport adressé par le gouvernement de Moldavie à Michel Stourdza, dans *Buletin Foae Oficială*, n° 10 du 3 février 1849; voir aussi *Anul 1848 in Principatele române*, VI, Bucarest, 1910, p. 130–132.

²³⁴ George Fotino, *op. cit.*, II, p. 350.

²³⁵ La série *Les Représentants représentés*, dans *Le Charivari*, du 25 novembre 1848 au 19 août 1850 (Delteil 1796–1885).

²³⁶ Adresse du Secrétariat d'État de Moldavie à l'Agence autrichienne de Jassy, du 3 mars 1854 (Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Doc. MCXVII, f. 128), dans Radu Rosetti, *op. cit.*, IV., p. 82.

²³⁷ Voir les lithographies de Daumier reproduites dans Delteil 2370–2371 (*Le Charivari*, 4 et 27 août 1853); 2426 (*ibid.*, 28 janvier 1854); 2472–2559 (*ibid.*, 28 mars 1854–11 décembre 1855), ainsi que ses gravures de la même période, dans Bouvy, 883–913 (*Le Charivari*, 19 mai 1854–18 octobre 1855).

²³⁸ *Cyclopele Tristei Figure. Tantalida sau Tindală și Păcală*, [Paris], 1854, p. 3. Le poème est daté toutefois de « 1855 juillet 20 ». Dans *Opere*, éd. Vladimir Drimba, I, p. 167, v. 6–8 (voir aussi la note de l'éditeur, p. 457–474).

²³⁹ Eliade emploie le mot roumain « chindie » (lire kindié): « Uită toba și chindia ». Parmi d'autres sens archaïques du mot *chindie* (turc: *ikindi*) il y a aussi celui de « musique princière du soir », synonyme de « tabulhana » (Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, éd. Al. Papiu-Ilarian, Bucarest, 1872, p. 58: un « musicorum collegium » qui, trois heures avant le coucher du soleil, saluait le prince « solenni strepitu ». D. Pappazoglu, dans *Istoria fondării orașului București*, Bucarest, 1892, p. 53 et 56, atteste aussi le sens de « grande caisse recouverte de drap rouge », très probablement celui employé par Eliade. Cf. Lazăr Șăineanu, *Influența orientală asupra limbii și culturii române*, II, Bucarest, 1900, p. 113.

²⁴⁰ Cf. Bouvy 6. Le même en-tête fut utilisé aussi dans le *Magasin charivarique. Musée comique. Magasin de charges et de caricatures*, Paris, au bureau du *Charivari*, 1834 (Bouvy, 22 a). Voir aussi Eugène Bouvy, *Autour des bois de Daumier. Les En-têtes du « Charivari »*, dans *L'Amateur d'estampes*, XI, n° 2, mars 1932, p. 44–46.

²⁴¹ Radu Rosetti, *op. cit.*, IV, p. 22–27.

²⁴² *Manière d'utiliser les jupons nouvellement mis à la mode*, dans *Le Charivari*, 16 avril 1856 (Delteil, 2759).

²⁴³ *Preumblarea damelor in Iași*, dans *Calendar pentru români pe anul 1857*, Jassy. Le commentaire en vers, anonyme, à la p. 138.

²⁴⁴ Lettre de Démètre Ralet à Jean Ghica, du 3/15 avril 1857, dans Cornelia C. Bodea, *Documente privind Unirea Principatelor*, III, Bucarest, 1963, p. 323.

²⁴⁵ Lettre de Jean Balaceano à Basile Alecsandri du 3/15 avril 1857, dans Cornelia C. Bodea, *op. cit.*, III, p. 359. Pendant l'automne de l'année précédente, se trouvant à Paris, Alecsandri était entré en rapports avec les rédactions des journaux *Le Siècle*, *Le Constitutionnel*, *La Presse*, *La Patrie* et *Journal des Débats*, en déterminant la publication d'articles favorables à l'union des Principautés. « Lisez-les, vous en serez satisfait », écrivait le poète à Victor Place, le consul de France à Jassy et fervent philoroumain. Cf. Victor Slăvescu, *Vasile Alecsandri și Victor Place in 1857*, dans *Revista Fundațiilor Regale*, XI, Bucarest, n° 4, 1944, p. 150; voir aussi G. C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, p. 333. Nous nous proposons de présenter l'attitude des dessinateurs et

des rédacteurs du *Charivari* vis-à-vis des problèmes roumains dès que nous aurons l'occasion de consulter une collection complète de la revue.

²⁴⁶ Cornelia C. Bodea, *loc. cit.*

²⁴⁷ *Steaua Dunării*, IV, Jassy, n° 231 du 18 novembre 1859, p. 1.

²⁴⁸ *Catalogue des ouvrages français qui se trouvent dans le Cabinet de lecture de la librairie d'Adolphe Hennig*, Jassy, 1843.

²⁴⁹ Andrée Lhéritier, *Répertoire des Physiologies*, dans *Études de Presse*, Nouvelle série, n° 17, p. 13–51. Les physiologies y sont enregistrées dans l'ordre de leur parution, d'après la *Bibliographie de la France*.

²⁵⁰ Eugène Bouvy, *Daumier, l'œuvre gravé du maître*, Paris, 1933, 2 vol.

²⁵¹ G. Vicaire, *Manuel de l'amateur de livres du XIX^e siècle*, VI, Paris, 1907, col. 587–638.

²⁵² Un « aga Nicolae Ghica » était membre de la Société de médecins et naturalistes de Jassy vers 1835. Cf. N. A. Bogdan, *Societatea medico-naturalistă și muzeul istorico-natural din Iași, 1830–1919*, *Documente, scripte și amintiri*, Jassy, 1919, p. 15.



Fig. 57 — H. Daumier, *En lisant le « Charivari »*. Lithographie. (*Le Charivari*, 1^{er} avril 1840. Delteil 792).