Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles

Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft

Band: 38 (1995)

Heft: 2

Artikel: Gustave Doré : "Don Qiuchotte" (1863) et l'Espagne : à propos d'un album de dessins inédits

Autor: Kaenel , Philippe

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-388591

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 19.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

PHILIPPE KAENEL

GUSTAVE DORÉ «DON QUICHOTTE» (1863) ET L'ESPAGNE: À PROPOS D'UN ALBUM DE DESSINS INÉDITS

«O Don Quichotte, vieux paladin, grand Bohème,
En vain la foule absurde et vile rit de toi:
Ta mort fut un martyre et ta vie un poème,
Et les moulins à vent avaient tort, ô mon roi!»
(Paul Verlaine, *A Don Quichotte*, 1861)

La Bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds, en Suisse, possède un album de plus d'une centaine de dessins de Gustave Doré[1], appartenant au fonds Charles Humbert (1891–1958), peintre et bibliophile, personnalité marquante de la cité neuchâteloise[2]. Comment Humbert a-t-il pu mettre la main sur cet ensemble exceptionnel? Nous n'en savons rien. Tout au plus une note au crayon du précédent propriétaire (dont nous ignorons le nom) atteste l'authenticité de ces croquis au lavis et au crayon, parfois rehaussés à l'aquarelle: «Je l'ai acheté en 1877 chez le libraire *Rouquette* qui le tenait du *Dr. Joseph Michel*, neveu par alliance de *Gustave Doré*[3].»

L'album contient 126 dessins réalisés au début des années soixante. Parmi 47 portraits et paysages au crayon, lavis et aquarelle, figurent bon nombre de croquis lavés à l'encre brune, destinés au *Tour du Monde*, le journal de voyages dirigé par Edouard Charton, qu'édite Hachette depuis 1860[4].

Madame Joseph Michel, falaise. Mine de plomb, plume et lavis à l'encre de Chine. La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville, fonds Charles Humbert.

Indien attaqué par un ours. Étude pour le «Tour du Monde», plume et lavis à l'encre de Chine. La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville, fonds Charles Humbert.

Toutefois, le recueil se compose pour l'essentiel de 79 croquis au crayon et au lavis destinés à l'illustration de *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, paru chez Hachette en décembre 1862[5]. Les lavis sont exécutés à même les pages de l'album, alors que les dessins au crayon sont tracés sur du papier de soie – un support assez inhabituel dans l'œuvre dessiné de l'artiste, et qui soulève des questions intrigantes, relatives sa pratique de l'illustration (voir plus loin, en conclusion).

En publiant ici une sélection de ces esquisses inédites, nous voudrions en profiter pour situer le *Don Quichotte* dans l'œuvre de Doré et par rapport à divers précurseurs romantiques comme Tony Johannot et J.-J. Grandville. L'illustrateur strasbourgeois, qui est au faîte de sa gloire vers 1862 et qui vit ses années parmi les plus productives, compte d'ailleurs parmi les artistes de sa génération – tel Manet, son exacte contemporain (1832–1883) – les plus assidûment tournés vers l'Espagne: un pays, une culture à la mode en France depuis le Romantisme. Une contrée que Doré visite à deux reprises, avec d'excellents guides et compagnons de route: en 1855, avec Théophile Gautier et Paul Dalloz, puis, en 1861, avec le baron Charles Davillier dont le récit, illustré par le dessinateur, anime les pages du *Tour du Monde*, avant d'être recueilli en un volume intitulé, tout simplement, *L'Espagne* (Hachette, 1874).

Frontispice de «Don Quichotte», Paris, Hachette, 1863. Xylographie de Pisan. Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire.

Dans les années 1860, Doré connaît une vogue inégalée: les premières biographies de l'artiste paraissent. Il figure notamment en bonne place dans les éditions du *Dictionnaire des contemporains* de Vapereau. Enfin, les journalistes et amateurs de divers pays se pressent dans l'atelier du jeune maître: «J'ai voulu voir de près Gustave Doré; ce prodigieux jeune homme m'attirait, me fascinait en quelque sorte. Ses trente ans me semblaient une plaisanterie, car il avait déjà une renommée européenne à l'âge où tant d'autres commencent à peine leur carrière», commente l'un d'eux en 1862[6]. Quatre ans plus tard, le journal *L'Artiste* brosse un rapide panorama de la diffusion de son œuvre graphique[7]:

«ce n'est pas parce que M. Gustave Doré est à la mode, que nous nous attaquerons à la vogue de M. Doré. Nullement. ... Après avoir maintes fois constaté les succès incessants de M. Doré à Paris, voici qu'il faut élargir notre statistique et compter avec les autres capitales et même avec l'autre monde.

A Londres, la maison Cassel a acheté les clichés de *Don Quichotte*, d'*Atala*, de la *Bible* et des *Fables*.

La maison Moxon, aussi de Londres, a commandé à M. Doré trente-six dessins, payés mille francs chacun, pour illustrer Tennyson, ce poëte lauréat de l'Angleterre qui est à Musset ce que M. Doré est à Martinn [sic] ou à Wilkie.

A Berlin, M. Sacca a acheté les clichés de *Don Quichotte*. – Déjà les *Contes de Perrault* ont été publiés en allemand.

A Barcelone, MM. Rialp publient le *Don Quichotte* en espagnol, ce qui doit bien divertir Sancho Pança.

En Hollande, on annonce les *Fables* de la Fontaine.

La presse américaine appelle M. Doré à tous vents. Mais l'Amérique n'a guère qu'un conteur original, Edgar Poë, et qu'un grand romancier, Fenimore Cooper. Dans quelques temps on verra sans doute le Poë et le Cooper de M. Doré. Aucun livre célèbre ne sera illustre hors des illustrations de M. Doré.»

En effet, la production de l'illustrateur est affolante. Entre 1860 et 1863, par année, en moyenne plus de cinq cents dessins gravés sur bois, exécutés sur pierre ou reportés sur zinc (au moyen de la paniconographie de Firmin Gillot) sortent de son atelier[8]. Il s'agit aussi d'une période charnière dans la vie de l'artiste qui renonce peu à peu au dessin de presse pour se consacrer à son fameux plan d'édition, établi dès 1855: «faire dans un format uniforme et devant faire collection, tous les chefs-d'œuvre de la littérature, soit épique, soit comique, soit tragique[9]».

Tony Johannot, «Don Quichotte attaquant un troupeau de moutons». Xylographie de Lacoste Jeune, Paris, Dubochet, 1836. Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire.

Comme format, Doré choisit le monumental in-folio; comme procédé, la gravure d'interprétation (ou bois de teinte) qui entre en concurrence avec la seule technique de reproduction légitime, la taille-douce (que l'on appelle alors tout simplement «la gravure», comme si les autres procédés de reproduction relevaient d'un autre genre). En proposant ses ouvrages à cent francs – l'équivalent du salaire men-

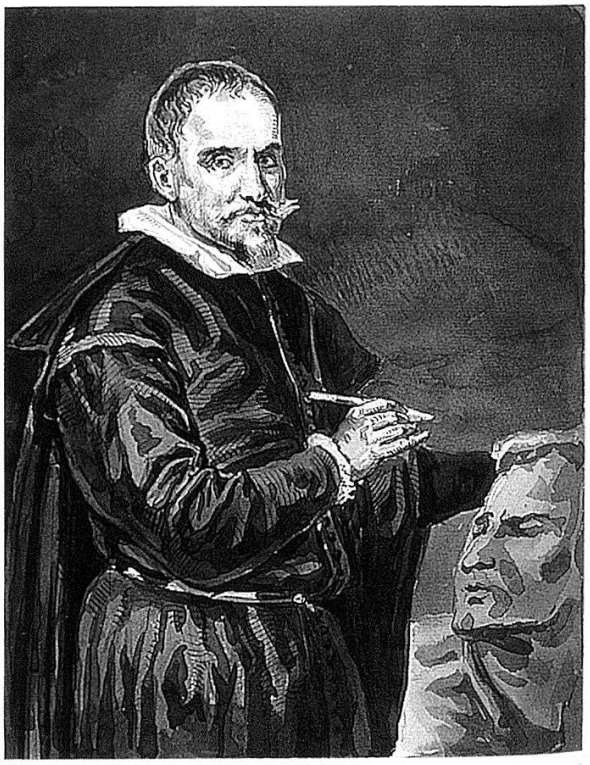
suel d'un ouvrier bien payé – l'illustrateur vise une clientèle bourgeoise très aisée. Il s'efforce de créer, pour reprendre ses propres termes, un «contre-courant» afin de lutter contre le raz-de-marée de publications bon marché. Implicitement, il souhaite forcer le respect d'un public légitime, enclin à juger avec quelque mépris la prolifération des images dans les imprimés[10].

Le *Don Quichotte* de 1863 se situe entre deux entreprises majeures: l'illustration de *L'Enfer* de Dante, en 1861, et celle de la Bible quatre ans plus tard. En 1861, Doré, dont les ambitions artistiques n'ont d'égal que ses prétentions sociales[11], décide de frapper un grand coup avec son Dante: il envahit la scène parisienne. Non seulement il expose ses dessins au boulevard des Italiens, mais encore il investit le Salon avec une toile de plus de trois mètres sur quatre, intitulée *Dante et Virgile dans le neuvième cercle de l'enfer*, tandis que son œuvre dessiné d'après le poète florentin couvre les cimaises. Dans les salles des gravures, le public parisien se retrouve face aux xylographies de l'édition Hachette. Enfin, la section photographique présente les clichés de Charles Louis Michelez (ou Micheletz) d'après les bois originaux de l'édition, avant qu'ils ne soient creusés au burin[12].

Or, la réception critique des ses œuvres dantesques ne répond pas à ses espérances. Certes, il est décoré (grâce à l'intervention d'un influent ami, Paul Dalloz, alors rédacteur du *Moniteur universel*). Mais, de plus en plus on renvoie le peintre à ses livres en le classant définitivement comme illustrateur. La vogue grandissante de son œuvre pour la librairie contribue ainsi à la dévaluation de sa peinture, alors même qu'il envisage de renoncer définitivement au crayon pour le pinceau[13]. De ce point de vue, 1861 marque un tournant dans la désillusion. C'est vers cette date qu'il aurait avoué à Hippolyte Taine qu'il devait «tuer l'illustrateur» au profit du peintre[14].

Sa renommée, l'artiste la doit en grande partie à Théophile Gautier qui joua, avec Nadar et Edmond About, le rôle de promoteur. L'écrivain trouve en Doré «une qualité si rare aujourd'hui, que nous n'avons pas le courage de lui reprocher des lacunes et des imperfections, de peur qu'en cherchant à se corriger le jeune artiste n'altérât ce don précieux. – Cette qualité, nommons-la tout de suite, c'est l'imagination[15].» En effet, l'ancien Jeune-France, qui paterne Doré, découvre en lui l'antidote à une tendance de l'art qu'il réprouve: le réalisme photographique. «Il a cet œil visionnaire dont parle le poète», répète-t-il.

Comme *L'Enfer*, *Don Quichotte* permet à l'illustrateur et au critique de souligner une nouvelle fois ces qualités d'imagination; d'autant plus que Doré met en image les hallucinations et les rêves du héros même, cet ingénieux hidalgo trop épris de littérature chevaleresque. Plusieurs autres publications entreprises par le dessinateur entre 1860 et 1863 explorent d'ailleurs le même registre. En effet, elles mettent en



Le sculpteur espagnol Alonso Cano. Plume et lavis à l'encre de Chine. La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville, fonds Charles Humbert.

scène des aventures, décrivent des types ou des paysages très proches de ceux de Cervantès: ainsi le *Voyage aux Pyrénées* d'Hippolyte Taine (Hachette, 1860), les *Aventures du baron de Münchhausen* (Furne, 1862); ou encore les deux récits héroïco-comiques d'Ernest L'Epine, largement inspirés de Cervantès: l'*Histoire aussi intéressante qu'invraisemblable de l'intrépide Capitaine Castagnette* (Hachette, 1862) et *La Légende de Croque-Mitaine* (Hachette, 1863).

Toutefois, l'illustration de *Don Quichotte* ne relève pas exclusivement de l'imaginaire le plus débridé. Car l'artiste connaît bien l'Espagne. Du burlesque à l'épopée chevaleresque, du fantastique à l'illustration apparemment documentaire et réaliste, l'iconographie hispanique de Doré, composée de dessins, de gravures et de peintures, constitue l'un des pôles majeurs de son œuvre. Elle est l'une de ses spécialités, comme le deviendront les paysages et les types anglo-saxons dans les années 1870, alors qu'il publie *London: a Pilgrimage* et qu'il parcoure l'Ecosse. L'Espagne, puis l'Angleterre, servent ainsi de prétexte à l'imaginaire le plus extravagant, mais aussi au réalisme le plus anecdotique.

Les reportages – par moments presque ethnographiques – conduits en Espagne et en Grande-Bretagne, ont pour thème le voyage, et parfois l'errance, à l'image du roman de Cervantès. Comme le *Londres* édité en 1873, l'iconographie de *Don Quichotte* en 1863 oscille entre l'illusion réaliste, suscitée par l'abondance de détails pittoresques qui donnent le «ton local», et les mises en scènes fantasmagoriques, à l'image du frontispice programmatique introduisant le roman de Cervantès. Voici le héros, plongé dans un livre dont il déclame le texte, qui brandit une épée, alors que de toutes parts les créatures des fictions épiques envahissent l'espace de sa chambre. A la droite de l'hidalgo, la lourde tenture de la fenêtre, à laquelle est accrochée une tête de géant, encadre de manière théâtrale la scène annonciatrice du récit.

Le livre illustré par Doré s'ouvre ainsi sur la lecture d'un livre suscitant des visions: sorte de mise en abyme du travail d'*imagination* de l'illustrateur. Le frontispice, porte de l'univers romanesque, frappe les trois coups, et dévoile le héros à cheval entre deux mondes.

L'hispanisme

Doré ne pouvait trouver meilleur guide en la personne de Théophile Gautier pour son premier voyage en Espagne en 1855. L'ancien Jeune-France s'y était rendu à plusieurs reprises. Il avait fait le compte rendu de sa première tournée dans le *Voyage en Espagne* (*Tra los montes*, 1843), un récit que l'illustrateur devait avoir en mémoire lorsqu'il suivit son mentor dans les rues de Burgos, animées de mendiants qu'il transposa à plusieurs reprises en gravure, en aquarelle et en peinture. Autant d'œuvres qui semblent illustrer ce passage de l'écrivain[16]:

> «Sous les arcades et sur la place, se tiennent toutes sortes de petits marchands et se promène une infinité d'ânes, de mulets et de paysans pittoresques. Les guenilles castillanes se produisent là dans toute leur splendeur. Le moindre mendiant est drapé noblement dans son manteau comme un empereur romain dans sa pourpre. ... Le manteau de don Césa de Bazan, dans la pièce de *Ruy Blas*, n'approche pas de ces triomphantes et glorieuses guenilles.»

De toute évidence, Gautier est pétri de références littéraires à travers lesquelles il perçoit une Espagne devenu mythique depuis quelques années – un pays qui séduit par le pittoresque de ses sites et de ses types humains. Au panthéon des gloires hispaniques du théâtre et du roman figurent en effet Rui Blas, Don Juan, le Cid, Hernani, Carmen... Cependant, Don Quichotte les éclipse tous, surtout depuis la nouvelle traduction du roman par Louis Viardot en 1835, qui devient, en France, la vulgate du chef-d'œuvre au XIXe siècle. L'ombre à la fois grotesque et héroïque de l'hidalgo se

«Hommes du peuple, à Valence.» Xylographie extraite de Charles Davillier. «Voyage en Espagne», Paris, Hachette, 1874.

profile sur les mendiants de Burgos décrits dans *Tra los montes.*

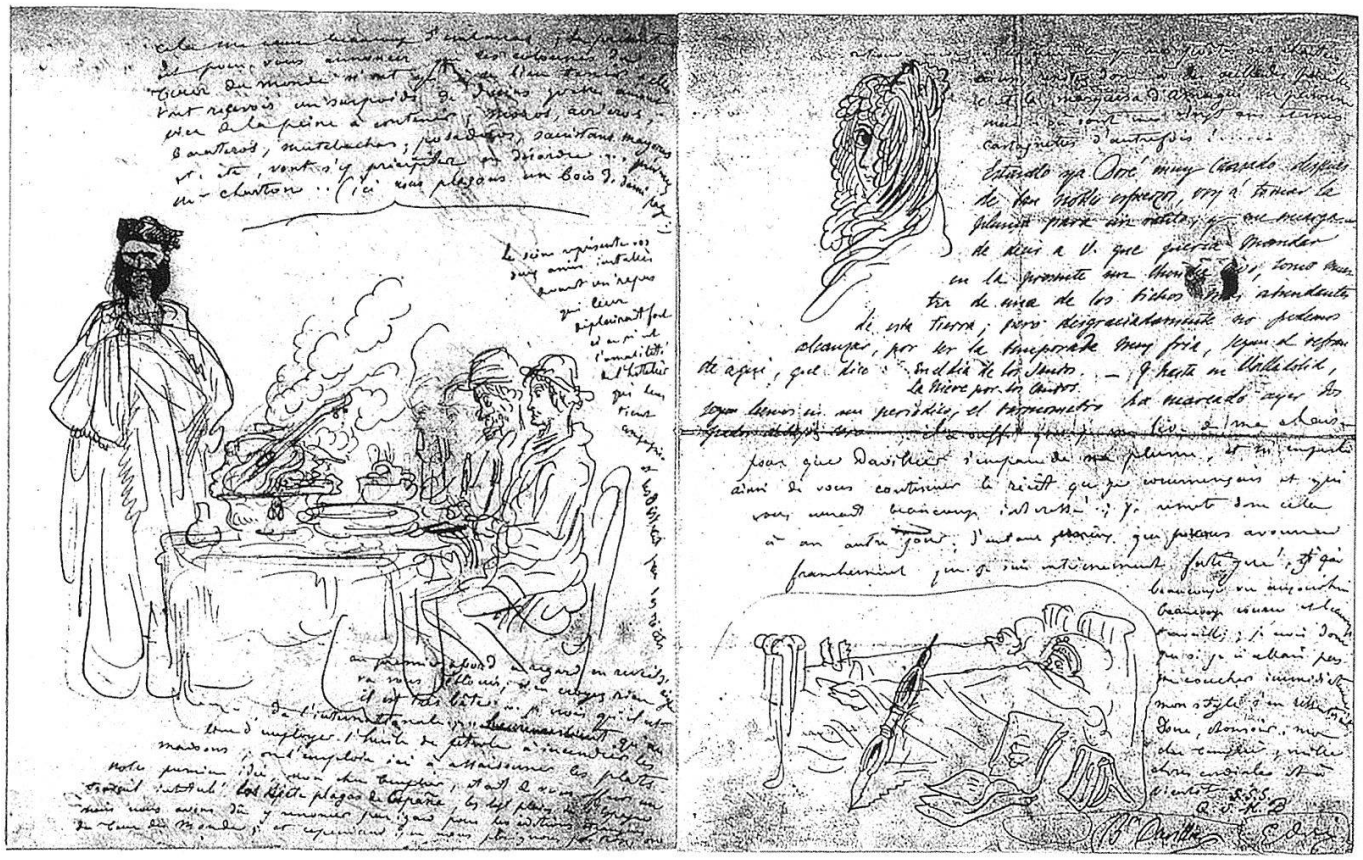
Gautier est loin d'innover en visitant la Péninsule hibérique, au printemps 1840. Longtemps, certes, les écrivains français n'ont eu qu'une connaissance livresque de l'Espagne perçue comme le pays de l'Inquisition, antagoniste des Lumières[17]. Cette vision, qui perdure au cours du XIXe siècle (les stéréotypes nationaux sont vivaces), se transforme cependant à partir de la Restauration. Une autre image du pays s'élabore grâce à l'essor des voyages romantiques (notamment le *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* d'Alexandre de Laborde, achevé en 1820), grâce au vent de libéralisme qui souffle à travers la révolution de Riego en 1820, réprimée par la France trois ans plus tard au nom de la Sainte-Alliance.

Les soldats de l'armée française, les écrivains et les artistes qui de plus en plus se rendent en Espagne, produisent des récits et des œuvres traitant de cette terre très catholique: terre sauvage, mystérieuse et exotique, qui marie le gothique au mauresque, que l'on imagine peuplée de brigands, de belles espagnoles et de mendiants si pittoresques. «Dans ce peu de temps, j'ai vécu vingt fois plus qu'en quelques mois à Paris», écrit Delacroix en 1832. «J'ai vu les belles Espagnoles qui ne sont pas au-dessous de leur réputation. ... Des moines de toute couleur, des costumes andalous, etc. Des églises et toute une civilisation comme elle était il y a trois cents ans[18].» A l'exotisme se superpose ainsi la fascination d'un monde d'avant la Révolution et l'industrialisation, qui semble résumé dans l'œuvre de Goya, redécouvert en France par la génération romantique[19]: un monde tout entier contenu dans *Don Quichotte*, récit tour à tour héroïque et comique, chevaleresque et mélancolique.

Delacroix n'est évidemment pas le seul à visiter l'Espagne dès les années vingt: Adrien Dauzat, Pharamond Blanchard, Louis Boulanger, Eugène Giraux, Célestin Nanteuil, Auguste Raffet et tant d'autres en rapportent dessins, illustrations et peintures[20]. Hugo, Mérimée, Gautier, Quinet, Dumas s'y rendent également[21], alors qu'est inaugurée à Paris, en janvier 1838, la Galerie espagnole, riche ensemble de peintures acquises par Louis-Philippe[22]. Parmi celles-ci, les toiles «réalistes» de Zurbaran, Cano, Murillo, Ribera vont fortement influencer les Courbet, Millet, Bonvin, etc.

L'hispanisme, une mode qui bat son plein sous la Monarchie de Juillet, occupe donc une place de choix aussi bien dans l'esthétique romantique que dans la peinture réaliste. Ainsi, lorsque Gustave Doré se rend en Espagne sous le Second Empire, il peut appréhender le pays à travers deux modèles. En conséquence, ses œuvres jouent de la note romantique qu'il module sur des sujets réalistes appartenant au genre du reportage illustré. Mais surtout, la seconde expédition de 1861 lui permet de rassembler de la documentation pour illustrer *Don*

«La sieste: souvenir d'Espagne.» Huile sur toile, 278,1×191,8 cm. (Vente Sotheby, New York, le 27.10.1988.)



Lettre de Charles Davillier et Gustave Doré au xylographe Templier, le 30.10.1871 [1861]. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, ancienne collection Moreau-Nélaton.

Quichotte. Le dernier article de Davillier, dans le journal le *Tour du Monde*, annonce clairement cette intention: «Tu nous donneras à ton retour un splendide ‹Don Quichotte›, bien espagnol, avec des paysages vraiment espagnols, empreints du soleil et de la couleur locale.» Tel est en effet le projet avoué de l'artiste qui écrit à une connaissance, en août 1861[23]:

> «Je suis en partance pour l'Espagne. Ne vous souvenez-vous pas que nous parlions un soir avec M. Cavé du Don Quichotte que j'entreprenais d'illustrer? Je me rends donc dans la patrie de cet illustre hidalgo pour étudier tous les lieux qu'il a parcourus et remplis de ses exploits et faire ainsi une chose qui aura son parfum local.»

L'Espagne vue par Doré

Une lettre illustrée, rédigée conjointement en français et en espagnol par Davillier et Doré, montre les voyageurs attablés, puis couchés dans une hôtellerie, tous deux apparemment épuisés par leur périple. Quelques albums de dessins jonchent le sol, à côté d'un porte-mine géant, appuyé contre le lit. La scène confirme les dires de l'artiste: «la présente est pour vous annoncer que les colonnes du Tour du monde n'ont qu'à se bien tenir; elles vont recevoir un surpoids de dessins qu'elles auront bien de la peine à contenir … prévenez Mr Charton[24].» En effet, Doré n'a pas chômé durant son séjour dont il rapporte quantité de dessins. Il revient avec plusieurs carnets de croquis dont l'un est conservé (Paris, collection particulière). Il se compose de notes rapides, saisissant au passage personnages, paysages et détails d'architecture.

L'Espagne occupe une place importante dans l'œuvre illustré, gravé aquarellé et peint de l'artiste strasbourgeois. Entre 1862 et 1874, plus de sept cents illustrations agré-

mentent *Don Quichotte* et le *Tour du Monde* (repris dans le volume de Davilliers intitulé *L'Espagne*) ; sans compter les nombreux croquis que l'illustrateur fournit au *Journal pour tous*, et les quarante-deux dessins destinés à l'*Histoire du capitaine Castagnette* d'Ernest L'Epine (1862).

En peinture, Doré concourt aux Salons de 1863, 1865 et 1868 avec des figures de gitanes grenadines et des scènes de sieste peuplées de mendiants[25]. En 1885, le catalogue de l'exposition rétrospective, établi par Georges Duplessis, de même que la vente de l'atelier Doré signalent bon nombre de toiles à sujets espagnols (intérieurs d'églises, braconniers, pauvres divers...), exécutées entre 1861 et 1881. De 1881 et 1883, Doré, qui s'est tourné depuis quelques années vers la technique de l'aquarelle, présente aux divers salons de la Société des aquarellistes français *Le Soir dans la campagne de Grenade*, puis des *Mendiants à Burgos* et une *Maison de charité à Oviedo*.

Croquis extrait d'un carnet d'esquisses prises par Doré lors du voyage en Espagne de 1861. Paris, collection particulière.

La palette du peintre et le bouclier du héro. Xylographie de Pottin, Paris, Dubochet, 1836. Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire.

L'œuvre lithographié et gravé de l'artiste strasbourgeois, notamment les six lithographies intitulées *Courses de taureaux*, explore volontiers la même iconographie. C'est en effet à travers l'eau-forte originale que Doré évoque le plus volontiers l'Espagne, avec des images de charité, d'enfants, de joueurs de boule, de couvents, et surtout, avec son *Intérieur d'église espagnole*, vers 1876, planche monumentale au moyen de laquelle il voulait frapper un grand coup[26]. L'eau-forte, technique de gravure, que l'illustrateur pratique depuis la fin des années soixante, n'est pas anodine dans ce contexte. Car non seulement elle est associée à Rembrandt, l'un des modèles très vraisemblables de Doré, mais encore elle évoque Goya dont l'illustrateur connaît à coup sûr les estampes. Il suffit de rappeler que la *Gazette des beaux-arts* fait graver par Bracquemond, en 1860, un dessin de l'artiste espagnol représentant Don Quichotte entouré par ses visions. Cette planche est par ailleurs l'un des modèles possibles du frontispice introduisant l'édition de *Don Quichotte* en 1863[27].

Toutes les études traitant de la réception critique de *Don Quichotte* au XIXe siècle[28] ont souligné l'importance des pages que l'érudit genevois, Sismonde de Sismondi, consacre au roman dans sa volumineuse publication: *De la Litterature du midi de l'Europe* (1813, t. III, p. 329–435). «Don Quichotte, c'est le contraste éternel entre l'esprit poétique et celui de la prose», résume-t-il en opposant les personnages de l'hidalgo et de son serviteur. A sa suite, la plupart des grands romanciers français (Hugo, Chateaubriand, de Vigny, Gautier, Stendhal, Balzac, Flaubert...) ont avoué, souvent dans les mêmes termes, leur admiration pour l'œuvre de Cervantès, qui, au cours du XIXe siècle, connaît plus de rééditions à Paris qu'à Madrid.

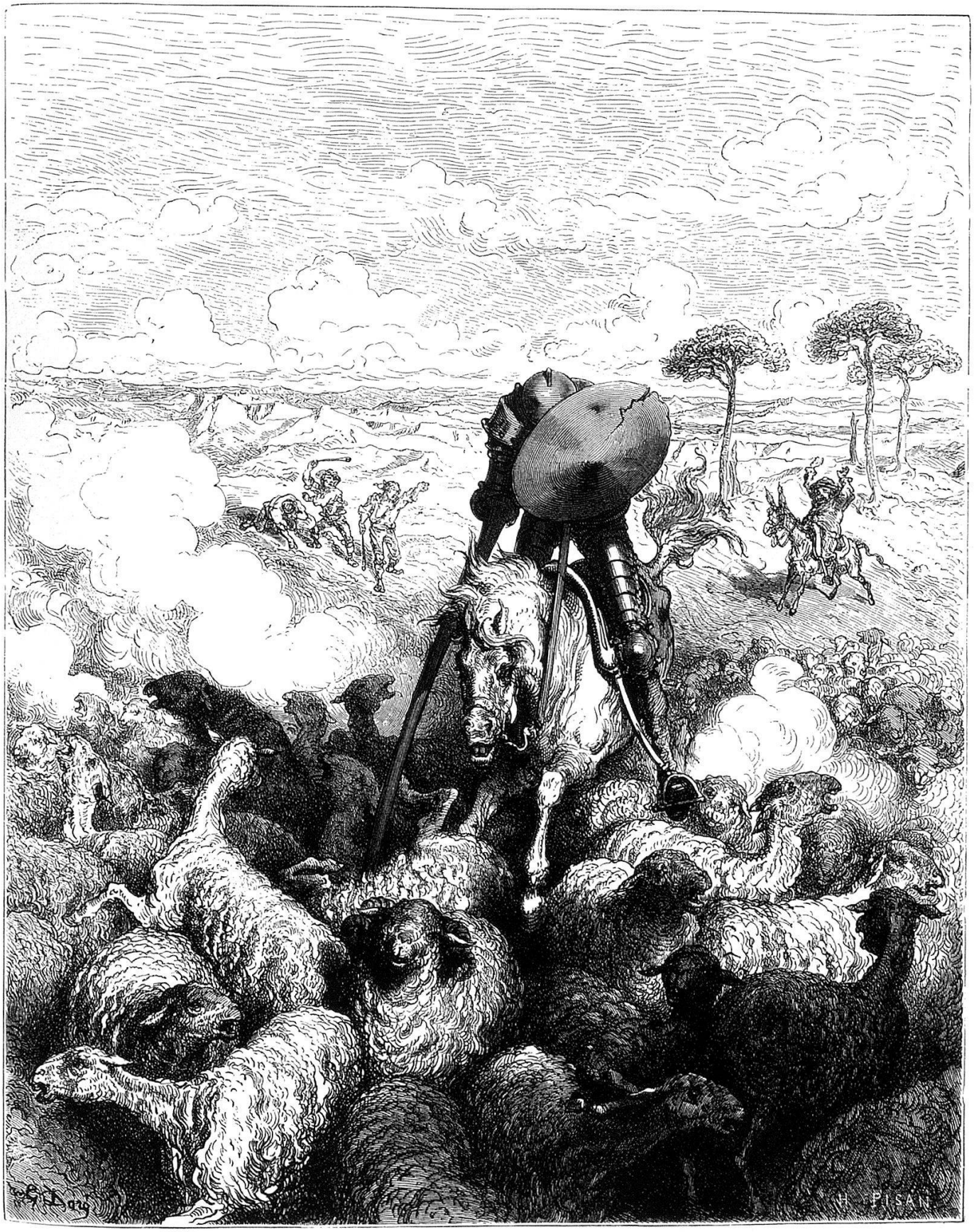
D'un côté, le roman convient parfaitement à l'esthétique romantique car sa dimension épique et comique cautionne le mélange des genres prôné, en 1827, par Victor Hugo. Dans sa fameuse préface à *Cromwell*, Cervantès figure, avec l'Arioste

J.-J. Grandville, «Eh! quelle folie est la vôtre, Seigneur Don Quichotte! criait Sancho; vous vous trompez, il n'y a là ni géants ni chevaliers.» Taille-douce de Théodore Ruhierre, Tours, Mame, 1848. Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire.

Tony Johannot, frontispice de «Don Quichotte». Xylographie de Porret, Paris, Dubochet, 1836. Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire.

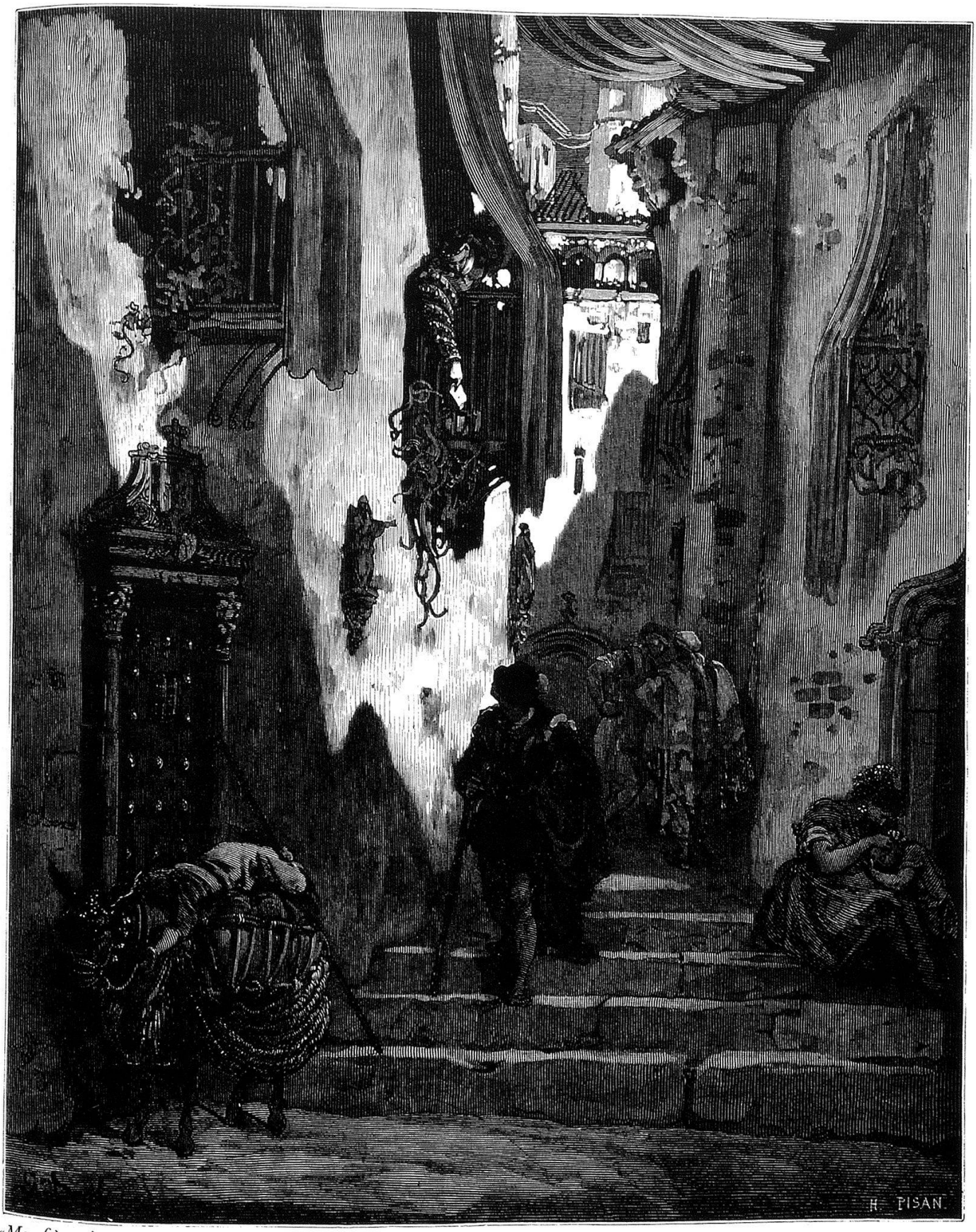
et Rabelais, au rang de «Homère bouffon». D'un autre côté, les enfants du siècle vont s'identifier à l'hidalgo, ce rêveur à la fois grotesque, héroïque, tragique et mélancolique, qui ambitionne de vivre les fictions de son univers livresque, qui entreprend de réunir réalité et imaginaire[29]. Plusieurs autoportraits symboliques d'artistes (Schrödter, Nanteuil, Daumier...) attestent cette fascination.

Don Quichotte compte parmi les romans les plus illustrés de la littérature européenne, que cela soit en tapisserie, en peinture[30] ou en gravure[31]. Les plus importants dessinateurs romantiques ont rivalisé du crayon pour traduire le récit en images: Achille Devéria (1821/1825), Eugène Lami et Horace Vernet (1822), Tony Johannot (1835), Célestin Nanteuil (1845), J.-J. Grandville et Karl Girardet (1848). Gustave Doré, indiscutablement, connaît l'œuvre de ses précurseurs et concurrents, en particulier

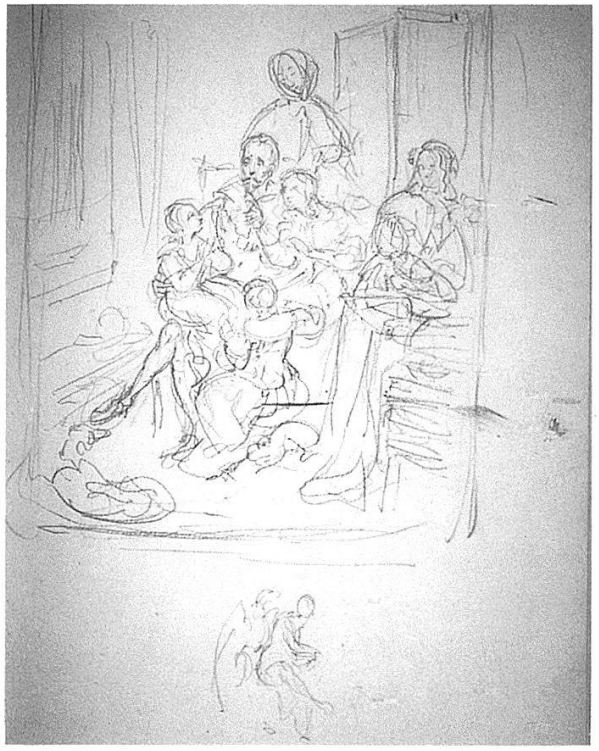


«Il se jette à travers l'escadron de brebis.» Xylographie de Pisan, «Don Quichotte», Paris, Hachette, 1863. Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire.

Esquisse pour «Don Quichotte». Lavis à l'encre brune. La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville, fonds Charles Humbert.



«Mon frère, si vous êtes chrétien, je vous supplie de porter cette lettre…» Xylographie de Pisan, «Don Quichotte», Paris, Hachette, 1863. Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire.



Don Quichotte en famille. Mine de plomb. La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville, fonds Charles Humbert.

l'illustration de Johannot et celle de Grandville dont il s'inspire à plusieurs occasions dans l'édition de 1863. Il a cependant sur eux l'avantage de bien connaître l'Espagne, de disposer d'un format monumental qui lui permet des effets particulièrement dramatiques, et de pouvoir mettre en image des scènes nocturnes et fantasmagoriques, retraduites grâce à la technique nouvelle du bois de teinte (voir plus loin). Son véritable rival en la matière, c'est plutôt Honoré Daumier qui lui aussi fut fasciné par le héros de Cervantès[32].

Pour le biographe de l'illustrateur, Blanchard Jerrold, «it is to him that the world is indebted for the first illustrated *Don Quixote*. Cervantes' incomparable study of human character ... was exactly in harmony with the essentialy romantic genius of Doré. He revelled in it[33].» Faut-il pour autant suggérer que l'illustrateur s'identifiait au héros? Comme l'a noté J. Hartau, il s'agit de se montrer plus prudent que Konrad Farner qui affirme à ce propos: «hier sieht sich Doré[34]». Car dans les années soixante, Doré tente de réaliser ses ambitions sociales et professionnelles, et ne souhaite évidemment pas se trouver assimilé à ce vieil espagnol, à ce rêveur dérisoire qui échoue dans toutes ses entreprises.

En 1863, *Don Quichotte* reçoit des éloges unanimes[35], en particulier d'Edmond About, et surtout de Théophile Gautier qui écrit une suite de longs articles dans le *Moniteur universel* vers la fin de l'année, dans lesquels il admire l'œil visionnaire de l'artiste, sa prolixité et le réalisme archéologique de ses décors: «C'est un don de notre temps que de supposer les civilisations disparues ou lointaines avec cette rigueur scientifique et pittoresque[36].» Même George Sand, qui n'est pas une inconditionnelle des illustrations de Doré, lui envoie une lettre très chaleureuse[37]. Il n'est pas jusqu'au redoutable critique Sainte-Beuve qui succombe au charme de cette réinterprétation graphique: «M. Doré a donc refait un *Don Quichotte* espagnol: il l'a défrancisé, *déflorianisé* le plus possible», remarque-t-il avec satisfaction[38].

L'attitude de Zola à propos de cette édition est des plus révélatrices. Zola débute dans la carrière journalistique en 1863, avec un long article en quatre épisodes consacré au *Don Quichotte* illustré dont il fait l'éloge sans réserve. En guise d'introduction, le jeune littérateur interroge en des termes généraux la pratique de l'illustration, à partir de la fameuse opposition lessingienne entre les «véritables domaines du peintre et du poète[39]»:

> «Le romancier écrit son œuvre. ... Le dessinateur vient ensuite; il revoit, à la lecture, les mêmes tableaux et, ces tableaux le captivant, il les fixe à son tour sur le papier selon le mode de son art. Véritable création d'ailleurs. ... On appelle ça illustrer un ouvrage: moi, je prétends que c'est le refaire. Au lieu d'un chef-d'œuvre, l'esprit humain en compte deux. C'est une même pensée traduite en deux langues.»

Suit un bel exercice ekphrastique qui permet à l'écrivain débutant d'étaler ses talents descriptifs et évocateurs.

Toutefois, lorsqu'il rédige son long compte rendu de *La Bible* deux ans plus

tard, Zola s'est converti au réalisme. Tout au long de son étude, il martèle l'opposition entre rêve et réalité. Séduit par l'effet des *chiaroscuri*, il en reproche toutefois les illusions et la superficialité: «n'approchez pas trop de la gravure, ne l'étudiez pas, car vous verriez alors ... que tout n'est qu'ombres et reflets. Ces hommes ne peuvent vivre, parce qu'ils n'ont ni os ni muscles; ces paysages et ces cieux n'existent pas.» Zola conseille donc à l'illustrateur de retourner à l'étude de la nature, avant de conclure: «Tel est le jugement d'un réaliste sur l'idéaliste Gustave Doré[40].»

Plus les années passent, plus le critique prend de l'autorité face à l'artiste dont il ne réfute ni l'originalité ni le «tempérament». L'écrivain expose durement l'échec auquel conduit nécessairement la stratégie de Doré, qui consiste à produire beaucoup et en grand[41]. Le rejet de Zola est également politique, car il reproche à l'illustrateur ses mondanités avec le régime de Napoléon III[42]. Significativement, lors de la réédition du *Don Quichotte* en 1869, Zola – pour éviter à la fois de contredire son premier article dithyrambique et de froisser son patron, l'éditeur Hachette – se contente d'affirmer: «Je n'ai pas, en art, les opinions de M. Doré. Mais je reconnais volontiers qu'il a une imagination inépuisable et un grand sens du pittoresque. C'est le seul ‹illustrateur› supportable de l'époque. Il est juste de dire aussi que la librairie Hachette est pour une bonne part dans son succès. Elle l'a royalement présenté au public[43].»

Du dessin à la xylographie

A la différence d'autres illustrateurs, comme Grandville par exemple, Doré avait l'habitude, semble-t-il, de dessiner directement sur le bois. Presque tous les croquis

«Reviens, ma fille bien aimée, disait-il; descends à terre, je te pardonne.» Mine de plomb sur papier de soie. La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville, fonds Charles Humbert.

«Alors il appela Don Quichotte en criant au secours.» Mine de plomb sur papier de soie. La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville, fonds Charles Humbert.

originaux ont donc été «détruits» par les burins des xylographes. Par conséquent, que faire de ces 79 croquis destinés à l'édition de *Don Quichotte*? Quel en est donc le statut?

Deux possibilités se présentent à l'esprit: soit il s'agit de dessins rassemblés par Doré lui-même à des fins pratiques; soit l'album fut collecté postérieurement par l'artiste (ou par l'un de ses proches), pour en faire cadeau à son neveu qui en fut apparemment le premier propriétaire (voir plus haut). L'aspect quelconque de la reliure, le mélange sans ordre des illustrations destinées au roman de Cervantès et des autres croquis accréditent plutôt la première hypothèse.

Si tel est le cas, quel en fut l'usage pour Doré? Pour tenter de répondre à cette question, il faut à la fois prendre en compte la qualité spécifique du papier et du tracé de l'artiste, et les rares témoignages d'époque. Parmi ceux-ci, l'ami et biographe de Doré, Blanchard Jerrold, rapporte que l'artiste fit irruption dans l'atelier du xylographe Héliodore Pisan, au début de l'été 1862, en lui anonçant qu'il avait pris l'engagement, auprès d'un éditeur, de publier son *Don Quichotte* avant la fin de l'année. L'illustrateur et le graveur durent travailler d'arrache-pied dans les semaines qui suivirent[44]. Selon Jerrold, Doré avait entrepris ce travail avec Pisan dès son retour d'Espagne et à ses propres frais: preuve de l'importance que l'illustrateur attribuait à cette œuvre.

Le fait que Doré ne se soit adressé qu'à un seul xylographe, alors que ses précédentes publications étaient généralement prises en charge par une équipe d'interprètes (parmi lesquels Gusman, Pannemaker, Rouget, Lavieille, Pierdon, etc.), indique aussi que l'artiste souhaitait achever une illustration d'une grande unité stylistique. En ne collaborant qu'avec un atelier, Doré pouvait entre autres assurer un meilleur contrôle de la gravure de ses dessins.

A ce propos, Georges Duplessis, directeur du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, et qui fut chargé de rédiger le *Catalogue des dessins, aquarelles et estampes de Gustave Doré exposés dans les salons du Cercle de la librairie* en 1885[45], nous apprend que:

> «Pour l'exécution de cet ouvrage [*Don Quichotte*] G. Doré usa d'un procédé qu'il n'utilisa que très rarement par la suite. Il dessina sur le bois à l'aide d'une plume, et le graveur, n'ayant plus à interpréter, devant uniquement faire un fac-similé du dessin qui lui était soumis, se retrouvait dans les conditions les plus favorables au graveur sur bois. Aussi ce livre, traduit par l'artiste avec une intelligence absolue du sujet, est-il excellent sous le rapport de la reproduction.»

En effet, depuis *La Légende du juif errant* (1856), et surtout depuis *L'Enfer* (1861), Doré avait lancé la mode du bois de teinte. Il lavait à l'encre de Chine ses dessins directement sur le buis ou le cormier; les xylographes étaient alors chargés de restituer, à l'aide de tailles complexes, tous les dégradés du lavis. Une telle pratique suscita de

Don Quichotte et Sancho au pied d'un arbre. Mine de plomb sur papier de soie. La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville, fonds Charles Humbert.

Sancho projeté en l'air. Mine de plomb sur papier de soie. La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville, fonds Charles Humbert.

nombreuses critiques dans la presse spécialisée, par exemple de la part de Philippe Burty dans la *Gazette des beaux-arts*. Il jugeait que la xylographie se dénaturait en voulant rivaliser avec la taille-douce, la technique académique par excellence[46]. En 1863, le retour de Doré à la gravure en fac-similé (ou au trait), distincte du bois d'interprétation, est salué par la critique, et notamment par Zola: «A sa manière noire, si connue et si puissante, il a ajouté une manière blanche, lumineuse et chaude que je préfère; il a, de plus, dessiné des gravures entières au simple trait avec une vigueur et une netteté admirables[47].»

A quelles fins pouvaient donc servir les croquis collectés dans l'album de l'ancienne collection Charles Humbert, conservé à La Chaux-de-Fonds? La réponse probable à cette question se trouve dans le choix de cette «manière blanche», dans le style de ces dessins et dans leur support.

L'album contient deux types de croquis pour *Don Quichotte*. Quelques rares lavis et crayons, exécutés sur les pages de l'album lui-même, ont vraisemblablement le statut d'esquisses préalables plus ou moins finies. Elles vont de la simple «idée» fixée sur le papier à la mise en place, puis élaborée, des valeurs. L'illustrateur pouvait ensuite reprendre ces dessins et les recopier directement sur le bois. Cependant, la plupart des croquis destinés à *Don Quichotte* sont exécutés sur un papier de soie transparent (qui s'est opacifié et qui a parfois jauni), à l'aide d'une mine de plomb assez dure. De plus, ils n'ont pas la «qualité graphique» qui caractérise l'essentiel de l'œuvre de Doré: rapidité, brio, *non finito*. Il s'agit au contraire d'esquisses plus nettes, plus précises que de coutume, avec des ombres indiquées à l'aide de traits parallèles un peu rigides; comme si, en prévision de la gravure au trait, tant appréciée par Zola et Duplessis, l'illustrateur s'était astreint à une plus grande minutie d'exécution.

En définitive, deux hypothèses se profilent: *primo*, il s'agirait d'esquisses préalables qui étaient ensuite copiées ou même décalquées sur le bois destiné au graveur; *secundo*,

l'artiste aurait décalqué sur papier de soie les croquis qu'il avait exécutés directement sur le bois.

La première hypothèse tend à montrer que la légendaire virtuosité de Doré, travaillant *de chic*, jetant spontanément ses dessins sur le bois, doit être nuancée. Comme tous les dessinateurs de son époque, l'artiste strasbourgeois œuvrait à partir d'un fond documentaire et sur la base d'esquisses préalables non conservées. En effet, malgré son indiscutable virtuosité, on imagine mal l'illustrateur risquer directement sur le bois préparé des mises en page aussi recherchées que celles qui ornent les éditions de *L'Enfer* ou de *Don Quichotte*.

La seconde hypothèse nous donne l'image d'un artiste préoccupé par le contrôle des xylographies, désireux de conserver une trace du dessin original comme moyen de vérification, comme sécurité ou comme solution de sauvetage en cas de ratage de la gravure en fac-similé. Un artiste bien conscient du fait que son œuvre graphique «original», tel qu'il se présente en partie dans l'album conservé à La Chaux-de-Fonds, ne pouvait être connu et apprécié du plus grand nombre, dans les années soixante, qu'à travers la médiation – et parfois la trahison – de la gravure sur bois[48].

«La Mort et l'Amour.» Mine de plomb sur papier de soie. La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville, fonds Charles Humbert.

NOTES

[1] La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville, fonds Charles Humbert, Ms 276. Le volume, relié demi-cuir portant le titre «Autographes» sur le dos, mesure 27×21,5 cm. Il comptait 128 pages à l'origine, dont 22 ont été découpées parmi lesquelles une seule subsiste sous forme de feuille volante.

[2] Sur le personnage, voir: CATHY GFELLER, *Charles Humbert, 1891–1958*, mémoire de licence, Neuchâtel, Faculté des Lettres, 1991; *Charles Humbert 1891–1958: illustrateur et bibliophile*, catalogue d'exposition, La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque municipale, 1991; FRANÇOISE FREY-BÉGUIN, «Le livre, objet de collection et source d'inspiration: la bibliothèque du peintre Charles Humbert», *Librarium*, décembre 1991, p. 150–176.

[3] Cette précision est suivie de l'indication: «n° 490 de ma collection de dessins» et des initiales «N.T.C». L'album est une première fois mentionné dans l'article de FERDINAND DONZÉ, «Voix claires, voix graves, voix franches», *Librarium*, octobre 1983, p. 104 (illustration p. 112). Je remercie vivement Mme Françoise Frey, de la Bibliothèque de la Ville, qui m'a généreusement donné accès à ce précieux volume.

[4] De 1860 à 1873, Doré exécute 368 dessins, gravés sur bois, dans le texte et 184 en pleine page (selon HENRI LEBLANC, *Catalogue de l'œuvre complet de Gustave Doré: illustrations, peintures, dessins, sculptures, eaux-fortes, lithographies*, Paris, Bosse, 1931, p. 337 sq.).

[5] Miguel de Cervantès, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduction de Louis Viardot, avec les dessins de Gustave Doré, gravés par H. Pisan, Paris, Librairie Hachette, 1863, 2 volumes comportant 377 illustrations dont 120 en pleine page, vendu 160 francs.

[6] GEORGES D'HEILLY, «Promenade artistique dans les ateliers de Paris. I: Gustave Doré», *Les Beaux-arts*, 1862, p. 131–132.

[7] PIERRE DAX, «Chronique», *L'Artiste*, 15.1.1866, p. 89.

[8] Selon les estimations de LEBLANC, cf. note 4, p. 398–399.

[9] Selon les notes autobiographiques datant de 1865, que cite sa biographe en attestant leur authenticité: voir BLANCHE ROOSEVELT, *La Vie et les œuvres de Gustave Doré, d'après les souvenirs de sa famille, de ses amis et de l'auteur Blanche Roosevelt*, Paris, Librairie illustrée, 1887, p. 187–190 [traduc-

«Par le soleil qui nous éclaire, je ne sais qui me retient de vous passer ma lame à travers le corps.» Plume et lavis. La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville, fonds Charles Humbert.

tion de *Life and Reminiscences of Gustave Doré* ..., New York, Cassel and Co., 1885]. *Don Quichotte* figure dans ce plan de publication.

[10] Voir le témoignage d'ALBERT GLAIZE, «Gustave Doré», *Le Gaulois*, 30.5.1858: «Dernièrement, nous causions ensemble de ces projets, et de son genre. / Je veux opérer une réaction complète, et rendre à la vignette les honneurs qu'elle mérite – me-dit-il, – plus de vignettes dans le texte. C'est de la décadence. L'époque est bonne. J'arbore le

drapeau. Place à la grande vignette hors cadre, et habilement exécuté. Qui l'aimera me suivra!...»

[11] Voir la lettre qu'il adresse à son ami Nadar, retranscrite dans PHILIPPE KAENEL, «Le plus illustre des illustrateurs: le cas Gustave Doré 1832/1883», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 66/67, 1987, p. 42.

[12] Sur la réception de *L'Enfer* et la stratégie artistique de Doré, voir PHILIPPE KAENEL, *Le Métier d'illustrateur 1830–1880: Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Lausanne, Faculté des Lettres, 1994.

[13] En 1858, Doré annonce à un critique que ses illustrations de Dante, de l'Arioste, de *Don Quichotte* et de *Notre-Dame de Paris* «sont les dernières de ce genre. Après cela, il abandonnera le crayon, l'ingrat, pour le pinceau.» (GLAIZE, cf. note 10).

[14] Témoignage écrit d'H. Taine, traduit en anglais dans BLANCHARD JERROLD, *Life of Gustave Doré*, Londres, Allen, 1891, p. 102: «He said to me one day (I think it was after the appearance of Dante's ‹Hell›): ‹My adversary is myself. I must efface and kill the illustrator, and be spoken of only as the painter.›»

[15] THÉOPHILE GAUTIER, «Gavarni, Gustave Doré», *L'Artiste*, 20.12.1857, p. 243.

[16] THÉOPHILE GAUTIER, *Voyage en Espagne*, Paris, Charpentier, 1875, p. 34. Voir GILBERTE GUILLAUME-REICHER, *Théophile Gautier et l'Espagne*, Hachette, 1935. Gautier avait emporté avec lui un daguerréotype. Peut-être Doré avait il vu les clichés en question. Offrant un dessin à la cantatrice espagnole Pauline Viardot, alias Pauline Garcia, la femme du traducteur de Cervantès, dessin destiné à une vente des Ecoles professionnelles, Doré écrit: «C'est un croquis fait pendant le cours de mon dernier voyage en Espagne. ... Ces mendiants de Burgos que l'on voit dans certains quartiers de la ville, adossés en longues files le long des murs comme pour être passés en revue, portent le nom de *pabrez de la solennidad*. Ce nom est inscrit sur la plaque de métal qu'ils portent au cou...» (l.a.s de G. Doré à P. Viardot, Paris, Bibliothèque nationale, Manuscrits, Papiers Viardot, n.a.fr. 16272, f. 113).

[17] ELENA FERNANDES HERR, *Les Origines de l'Espagne romantique: les récits de voyages 1755–1823*, Paris, Didier, 1973.

[18] Lettre de Delacroix, le 5.6.1832 (*Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, Paris, Plon, 1936, vol. 1, p. 331–332).

[19] Sur la fortune de l'œuvre de Goya en France, voir notamment: JEAN ADHÉMAR, *Les Caprices de Goya*, Paris, Tisné, 1947; ILSE HEMPEL LIPSCHUTZ, «El pintor y los poetas: Goya y las imagenes del Romantismo francès», *Arte Espanol*, 1963–1967; NIGEL GLENDINNING, *Goya and his Critics*, New York, Londres, Yale University Press, 1977. Voir également l'introduction de PAUL GUINARD dans *Tout l'Œuvre peint: Goya*, Paris, Flammarion, 1974.

[20] PAUL GUINARD, «Romantiques français en Espagne», *Art de France*, 1962, vol. 2, p. 179–206.

[21] Sur la fortune littéraire de l'Espagne, voir ARTURO FARINELLI, «Le Romantisme et l'Espagne», *Revue de littérature comparée*, octobre-décembre 1936, p. 670–690; ANDRÉ GIRARD, «L'Espagne et les lettres françaises», *Mercure de France*, 15.11.1937, p. 67–89; LÉON-FRANÇOIS HOFFMANN, *Romantique Espagne: l'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Paris, PUF, 1961; ERNEST MARTINENCHE, *L'Espagne et le Romantisme français*, Paris, Hachette, 1922.

[22] ILSE HEMPEL LIPSCHUTZ, *Spanish Paintings and the French Romantics*, Cambridge, Harvard University Press, 1972; JEANNINE BATICLE, CRISTINA MARNIAS, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe 1838–1848*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1981.

[23] L.a.s de G. Doré à L. Halévy août 1861, Paris, Bibliothèque de l'Institut, collection Halévy VI, f. 39 (inédit). Voir la version un peu romancée de ce départ au début de *L'Espagne* de Davillier: «Depuis longtemps mon vieil ami Doré me parlait de son désir de voir l'Espagne ... bientôt ce fut une idée fixe, un de ces rêves qui ne laissent pas de repos à l'esprit, et je ne le voyais pas de fois qu'il ne me demandât à brûle-pourpoint: / Quand partons-nous pour l'Espagne? / – Mais, mon cher ami, lui répondais-je, tu oublies donc que, vingt fois déjà, si je sais bien compter, j'ai parcouru dans tous les sens la terre classique de la castagnette et du boléro? / – Raison de plus, reprenait-il ... et notre départ fut bientôt résolu. Une des plus grandes joies du voyage, n'est-ce pas de revoir ce qu'on a déjà vu, et de le revoir en compagnie d'amis excellents et sympathiques?»

[24] L.a.s de G. Doré et Davillier, le 31.10.1871 [1861], Paris, Louvre, Cabinet des dessins, collection Moreau-Nélaton; reproduite dans *De Corot aux Impressionnistes, donations Moreau-Nélaton*, catalogue d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 282.

[25] *La Sieste: souvenir d'Espagne*, 278,1×191,8 cm, Salon de 1868, fut vendue par Sotheby à New York, le 27.10.1988.

[26] Voir la lettre qu'il adresse à Londres aux propriétaires de la Doré Gallery, le 28.2.1874, Strasbourg, Documentation G. Doré.

[27] Un autre modèle possible est le *Rêve du peintre* d'E. N. Neureuther (un peintre à son chevalet, entouré de visions chevaleresques, ainsi que d'armes et de lourds volumes épars). Ce tableau fut reproduit en xylographie dans le *Magasin pittoresque* (n° 10, 1845).

[28] Sur la fortune critique de *Don Quichotte* en France, voir notamment: MAURICE BARDON, «‹Don Quichotte› et le roman réaliste français: Stendhal, Balzac, Flaubert», *Revue de littérature com-*

parée, 1936, p. 63–81; MAURICE BARDON, «Don Quichotte en France: l'interprétation romantique», *Lettres romanes*, 1949, p. 263–282; J. J. A. BERTRAND, «Genesis de la concepcion romantica de Don Quijote en Francia: segunda parte», *Anales Cervantinos*, 1954, p. 41–76 (sur Doré: p. 55–57); ANTONY CLOSE, *The Romantic Approach to* Don Quixote*: a Critical History of the Romantic Tradition in «Quixote» Criticism*, Cambridge, Londres, etc., Cambridge University Press, 1978 (surtout p. 41–47); MAX-HELMUTH NEUMANN, «Cervantes' Werke in Frankreich 1582–1910», *Revue hispanique*, 1930, p. 3–309.

[29] Telle est la thèse d'URSULA SEIBOLD, «Zur Figur des Don Quijote in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1984, p. 145–171, et de JOHANNES HARTAU, *Don Quijote in der Kunst: Wandlungen einer Symbolfigur*, Berlin, Gebr. Mann, 1987.

[30] Voir la liste des tableaux ayant pour thème le roman de Cervantès, exposés au Salon de Paris au XIXe siècle, compilée par HARTAU, cf. note 29, p. 201–202 (note 760).

[31] Sur la fortune iconographique de *Don Quichotte*, voir notamment: H. S. ASHBEE, *An Iconography of Don Quixote 1605–1895*, Londres, University Press Aberdeen, 1895; JUAN MAS Y GAZIEL GIVANEL, *Historia graphica de Cervants y del Quijote*, Madrid, 1946 (non consulté); HARTAU, cf. note 29 (sur Doré: p. 171 sq.); SEIBOLD, cf. note 29; JEAN SEZNEC, «Don Quixote and his french illustrators», *Gazette des beaux-arts*, septembre 1948, p. 173–192.

[32] HARTAU, cf. note 29, p. 196 sq.

[33] JERROLD, cf. note 14, p. 126.

[34] HARTAU, cf. note 29, p. 189–190, à propos de KONRAD FARNER, *Gustave Doré der industrialisierte Romantiker*, Munich, Rogner & Bernhard, 1975 [1962], p. 156.

[35] Voir les articles de presse cités dans BERTRAND, cf. note 28, p. 55–57.

[36] THÉOPHILE GAUTIER, «*Don Quichotte* illustré par Gustave Doré», *Moniteur universel*, 7.1.1864.

[37] «Monsieur, / J'ai passé deux nuits à regarder l'illustration de *Don Quichotte* et je veux vous dire le plaisir extrême que j'y ai goûté. ... Quelle forte et charmante imagination vous avez! Quelle vie, quels sentiments des hommes et de leurs pensées, des choses et de leur expression! J'admire de tout mon cœur ... Voilà une traduction élevée, charmante et bien fidèle, car elle est à la fois comique et douloureuse, navrante et bouffonne, et les paysages, et l'architecture, et les costumes et les détails de tout genre, jusqu'aux chardons, jusqu'aux guenilles, jusqu'aux poulets, tout a l'esprit de l'humour et du drame.» (*George Sand: correspondance*, Paris, Garnier, 1964–1991, n° 10597, p. 182).

[38] C.-A. SAINTE-BEUVE, *Nouveaux lundis*, Paris, Lévy, 1872 [1868], p. 4. Le critique fait allusion à la traduction de Florian datant de 1799.

[39] EMILE ZOLA, «Cervantes et Gustave Doré: à propos de *Don Quichotte* illustré», *Journal populaire de Lille*, 20–23.12.1863 (*Emile Zola: œuvres complètes*, éd. par HENRY MITTERAND, Paris, Cercle du livre précieux, Guilde du livre, 1968, vol. X, p. 296 sq.).

[40] EMILE ZOLA, «Gustave Doré», *Le Salut public*, 14.12.1865, repris dans le recueil intitulé *Mes Haines* en 1866, récemment réédité dans EMILE ZOLA, *Ecrits sur l'art*, édition établie, présentée et annotée par JEAN-PIERRE LEDUC-ADINE, Paris, Gallimard, 1991, p. 55–62. Sur Zola critique d'art et Doré voir notamment F. W. J. HEMMINGS dans son introduction à EMILE ZOLA, *Salons*, Genève, Droz, Paris, Minard, 1959, p. 13–14; ANTOINETTE EHRARD, «Emile Zola et Gustave Doré», *Gazette des beaux-arts*, mars 1972, p. 185–192.

[41] EMILE ZOLA, «Une exposition de tableaux à Paris», *Le Messager de l'Europe*, juin 1875, repris dans EMILE ZOLA, *Salons*, Genève, Droz, Paris, Minard, 1959, p. 154. Même reproche l'année suivante: «Mais, par exemple, comment faire comprendre à Gustave Doré qu'il s'abuse étrangement en s'imaginant qu'il fait de la grande peinture décorative quand il expose chaque année soixante mètres carrés de toile couverte de peinture? Le plus curieux serait de savoir où il case ces colossales erreurs, car on ne voit ces tableaux nulle part. ... Doré qui est un dessinateur fort pittoresque et amusant quand il se contente d'illustrer des éditions de luxe, devrait jeter le pinceau et reprendre la plume.» (EMILE ZOLA, «Deux expositions d'art au mois de mai», *Le Messager de l'Europe*, juin 1876, repris dans EMILE ZOLA, *Salons*, Genève, Droz, Paris, Minard, 1959, p. 178–179.)

[42] Voir *La Tribune*, 22.11.1868 et 17.1.1869 (*Emile Zola: œuvres complètes*, cf. note 39, vol. XII, p. 202–203, vol. X, p. 781).

[43] *Le Gaulois*, 24.5.1869 (*Emile Zola: œuvres complètes*, cf. note 39, vol. X, p. 857).

[44] JERROLD, cf. note 14, p. 127.

[45] *Catalogue des dessins, aquarelles et estampes de Gustave Doré exposés dans les salons du Cercle de la librairie*, Paris, Cercle de la librairie, 1885, p. 32.

[46] Sur la gravure sur bois et Doré, voir notamment CLAUDE BOURET, «Doré, ses gravures et ses graveurs», *Gustave Doré 1832–1883*, catalogue d'exposition, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 1983, p. 207–213; KAENEL, cf. note 12.

[47] ZOLA, cf. note 39, p. 308.

[48] Dans les mêmes années, Doré expose également au Salon certaines de ses illustrations sur bois, avant l'intervention du graveur, et parfois même des photographies d'après ces dessins. En montrant son œuvre original, il souhaite d'une part se défendre face aux attaques de la critique en montrant la déformation induite par les xylographies, et d'autre part séduire le public potentiel de ses grands in-folio. Voir la lettre inédite à Alfred Mame (Paris, collection particulière), citée dans KAENEL, cf. note 12.