

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

AURÉLIA CERVONI

Mario Praz et l'Espagne pittoresque de Théophile Gautier

Mario Praz and the picturesque Spain by Théophile Gautier

SOMMARIO | ABSTRACT

Critique à l'égard des clichés pittoresques que Théophile Gautier a fixés dans le *Voyage en Espagne* (1843), le livre de Mario Praz, *Penisola pentagonale* (1928), se situe dans le prolongement de l'essai de Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* (1895), et du mouvement régénérationniste espagnol. Sensible, malgré les apparences, à la dimension ironique du *Voyage en Espagne* de Gautier, Praz dénonce surtout le malentendu qui s'installe entre les lecteurs du début du XXe siècle et la littérature romantique.

Criticism of the picturesque *clichés* that Theophile Gautier set in the *Voyage en Espagne* (1843), the book of Mario Praz, *Penisola pentagonale* (1928), is in the extension of the essay of Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* (1895), and of the Spanish regenerationist movement. Sensitive, despite appearances to the ironic dimension of Gautier's *Voyage en Espagne*, Praz especially denounces the misunderstanding that is set up between readers of the early twentieth century and romantic literature.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Romantisme, pittoresque, Théophile Gautier, Mario Praz, Espagne
Romanticism, picturesque, Théophile Gautier, Mario Praz, Spain



AURÉLIA CERVONI

*Mario Praz et l'Espagne pittoresque
de Théophile Gautier*

Publié en 1928 aux éditions des Alpes, à Milan, jamais traduit en français jusqu'à présent, le livre de Mario Praz, *Penisola pentagonale. Pretesti spagnuoli*, est une entreprise de démythification des clichés pittoresques relatifs à l'Espagne. Dénonçant les représentations idéalisées des écrivains romantiques, en particulier dans le *Voyage en Espagne* (1843) de Théophile Gautier, Praz exprime sa déception à l'égard de la réalité qu'il a découverte lors d'un voyage dans la péninsule ibérique:

Mentre la leggenda della Spagna pittoresca è oggi caduta nel peccoreccio, e il *cliché* messo in circolazione dal Gautier finisce di consumarsi nei programmi dell'Agenzia Cook, chi viaggia in Ispagna oggigiorno non tarda ad accorgersi come l'essenza di codesto paese si risolva proprio nell'opposto del pittoresco, in una grandiosa, presente monotonia (1928: 49)¹.

L'Espagne n'a pas tenu ses promesses. La désillusion est d'autant plus vive que Praz envisage le voyage comme une expérience spirituelle, fondée sur la singularité de la rencontre:

[...] per me, ogni viaggio è come un memento mori. L'incombente partenza, il sospetto della prima volta che io vedo una nuova città sia insieme l'ultima, danno alle mie impressioni il senso definitivo delle cose postreme (304)².

Ironisant sur l'usage pléthorique de l'adjectif *pittoresque* dans le *Voyage en Espagne* de Gautier, Praz montre comment l'auteur a participé à l'édification du mythe de l'Espagne romantique, en portant à leur "point de perfection" les clichés à la mode dans les années 1830-1840. Célébrant la corrida, les cafés de Madrid, les "œillades incendiaires" des Andalouses (Gautier 1843, ed. 1981: 389), le coucher du soleil derrière la cathédrale de Tolède et l'architecture mauresque de Grenade, Gautier parachève la peinture exaltée de l'Espagne qu'avaient ébauchée avant lui Hugo, Musset, Mérimée. À l'image de Victor Hugo, qui déclare, dans la préface des *Orientales*: "l'Espagne, c'est déjà l'Orient; l'Espagne est à demi africaine" (Hugo, 1829, ed. 1985: 413) il considère "l'Espagne du Midi" plus proche de la "civilisation africaine" que de la "civilisation européenne" (Gautier 1843, ed. 1981: 294). Chef-d'œuvre maniériste³, son *Voyage* exploite un filon d'images aux couleurs apprêtées. Praz reproche à Gautier d'avoir multiplié les poncifs dans son évocation de l'Alhambra:

Lettore, io non mi sono acuartierato tra le incantate mura dell'Alhambra per giorni quattro et notti altrettanti, col tacito consenso delle autorità, né vi ho dimorato per parecchi mesi, servita da urì et scortato da valletti discendenti dei re mori. Io non mi sono aggirato negli atrii fiabeschi, per gli amici silenzi della luna, indugiandomi nelle alcove profonde, a fantasticar sulle belle odalische reclinate sui voluttuosi origlieri, invitate al riposo dalla fragranza dell'aria balsamica, e dalle note di una musica soave. Sporgendomi dagli aerei balconi, io non ho udito deboli suoni di nacchere venire dalla notturna Alameda, né la chitarra accompagnare con

incerti pizzicati la voce appassionata saliente da una strada solitaria, chi sa dove; né son riuscito a evocare il fantasma di qualche romanzesca serenata a una bellissima prigioniera. La sultana Catena dei Cuori e il moro Tarfé, nel suo bianco tabarro, non mi sono apparsi se non nelle deplorevoli fotografie offerte allo straniero in vena di materializzazioni pittoresche. Nessuna delle buone fortune toccate a Washington Irving e a Teofilo Gautier si è ripetuta per me (1928: 117-18)⁴.

Gautier, en effet, raconte avoir dormi à la belle étoile dans les jardins de l'Alhambra durant "quatre jours et quatre nuits", qui furent "les instants les plus délicieux" de sa vie (1843, ed. 1981: 272). Imprégné de souvenirs littéraires – *Le Dernier des Abencérages* (1821) de Chateaubriand, les *Contes de l'Alhambra* (1832) de Washington Irving –, il brosse un tableau féérique de Grenade, dont les rues, richement ornées comme des "coulisses de théâtre" (260), sont hantées par le souvenir de personnages des *Mille et Une Nuits*: "Le temps, qui change tout dans sa marche, n'a modifié en rien l'aspect de ces lieux, où l'apparition de la sultane Chaîne des cœurs et du More Tarfé, dans son manteau blanc, ne causerait pas la moindre surprise" (277). Au détour d'une promenade, il décrit une jeune gitane, "hâve, décharnée, avec des yeux de braise dans une figure de citron", tirant des cordes de sa guitare une "musique assez semblable au grincement enrôlé des cigales" (296). Le poète prétend encore avoir entendu résonner dans la Sierra Nevada, tandis qu'il quittait la ville, des "couplets d'amour" chantés "avec ce son guttural et ces portements de voix toujours si poétiques, la nuit, dans la montagne" (322). De la même manière, Praz montre que la description de la corrida qui figure dans le chapitre XII du *Voyage en Espagne* s'inscrit dans une tradition de stylisation de l'"exotisme ibérique"⁵ inaugurée par M^{me} d'Aulnoy, qui aurait elle-même démarqué une lettre de Carel de Sainte-Garde:

Salvo che, di solito, le corride sono assai più monotone. [...] Naturalmente, su tante centinaia di corride, c'è poi un capolavoro: quello lì, beato chi l'ha visto, e chi l'ha visto ne trasmette il resoconto alle future generazioni. Il lettore romantico potrà leggere la descrizione di una corrida teoricamente ideale in Gautier: una corrida così rara, quella, che chi ha scritto di tauromachia dopo di lui, ha di solito ricavato i colori più vistosi dalla ricca tavolozza del pittoresco Teofilo (1928: 93)⁶.

Paru dans la collection "L'Europa contemporanea", qui se propose de publier des essais originaux restituant "une idée claire et vivante de la réalité et des problèmes de l'Europe" des années 1920-1930, à travers un discours "dépourvu de préjugés, fluide, libéré de toute pédanterie technique ou scientifique"⁷, *Penisola pentagonale* mesure l'écart qui existe entre l'utopie de l'Espagne romantique et la réalité de l'Espagne du début du XX^e siècle. Les critiques de Praz à l'égard du *Voyage en Espagne* de Gautier se situent à cet égard dans le prolongement de l'essai de Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* (1895), traduit en français sous le titre *L'Essence de l'Espagne*. Analysant les mythes fondateurs de la Castille, relayés par le folklore populaire, Unamuno évoque une Espagne refermée sur elle-même et affaiblie par la perte de son empire colonial; il souligne la nécessité pour la société espagnole d'entrer dans la modernité et l'invite à redéfinir ses liens avec les autres cultures européennes. Praz fait allusion à plusieurs reprises au livre de Unamuno. Dans le premier chapitre de *Penisola pentagonale*, il rapporte une conversation qu'il aurait eue avec une touriste anglaise, interloquée devant son scepticisme à l'égard du pittoresque romantique et qui lui aurait reproché de contribuer à "l'européisation de l'Espagne":

– Dunque – mi sento dire da qualche parte – Lei non crede alla Spagna pittoresca. Sarebbe Lei per caso un fautore della europeizzazione della Spagna?

La persona che mi rivolge questa domanda mi guarda fissamente negli occhi mentre pronunzia la terribile parola *europeizzazione*. Perché oggi, in certi paesi mediterranei, prevale alcuni giovani intellettuali una moda, secondo la quale è degno del più profondo disprezzo, e magari anche di botte, chi professa di credere nella geografia (1928: 21)⁸.

Comme le suggère Denis Vigneron (2010), Praz a peut-être eu connaissance d'autres ouvrages fondateurs du mouvement *régénérationniste* espagnol, comme *España negra* (1899) d'Émile Verhaeren et Darío de Regoyos ou *La Andalucía trágica* (1904) d'Azorín, qui dépeignent une "Espagne noire d'un point de vue moral"⁹, écrasée par la misère, le poids de l'histoire, et réduite à des clichés exotiques.

Mais l'ouvrage de Praz est aussi une réflexion sur l'histoire littéraire et sur les phénomènes de réception. Jugeant le *Voyage en Espagne* de Gautier victime de son succès, le futur auteur de *La Carne, la morte e il diavolo...* s'irrite moins du pittoresque de l'œuvre que de l'exploitation mercantile qu'en ont faite les guides de voyage – le guide de l'agence Cook, en particulier – dans le but de séduire les touristes "affamés" de couleur locale¹⁰:

Disgraziatamente i lettori presero sul serio il zazzerruto e incaramellato Teofilo. E senza dare ascolto alle *doléances pittoresques* dell'umoristico autore, che, tra le righe, ci lascia intendere come quel suo viaggio non fosse un'amena mascherata intrapresa per consolarlo di quel *prosaïque et malencontreux* anno 1840 [...], generazioni di grossolani lettori han giurato sul *Voyage en Espagne* come sul Vangelo, fissando il *cliché* irremediabile (1928: 20)¹¹.

Le personnage de l'Américaine naïve et superficielle ("la nostra blonde", "la girl"), prénommée Alice comme l'héroïne de Lewis Carroll et qui apparaît dans le chapitre II de *Penisola pentagonale*, est l'incarnation de ce bovarysme primaire, trépigant d'hystérie durant une corrida ("so thrilling!") et fasciné par l'élégance "so cute, so vampish!" des "Sevillians ladies" (81, 66).

S'il est réservé devant les couleurs vives du *Voyage en Espagne*, Praz est sensible à la dimension humoristique du récit. Gautier transforme son expédition en épopée drolatique (Court-Perez 1998: 222-30). Il rend compte, sur le mode du sarcasme, des conditions ardues dans lesquelles s'est déroulée son voyage, en cultivant le détail réaliste: "les privations de tous genres, l'absence des choses les plus indispensables de la vie" (1843, ed. 1981: 321), la "température sénégalienne" (203), l'inconfort des diligences, carrosses et autres "abominables galères" (228), les repas de "poulets étiques rafraîchis" (251) disputés à "d'innombrables essaims de mouches" (224-25). Au chapitre IV, il déchaîne sa verve satirique sur deux danseurs de boléro:

[...] le théâtre à quatre sous n'a jamais porté sur ses planches vermoulues un couple plus usé, plus éreinté, plus édenté, plus chassieux, plus chauve et plus en ruine. La pauvre femme, qui s'était plâtrée avec du mauvais blanc, avait une teinte bleu de ciel qui rappelait à l'imagination les images anacréontiques d'un cadavre de cholérique ou d'un noyé peu frais; les deux taches rouges qu'elle avait plaquées sur le haut de ses pommettes osseuses, pour rallumer un peu ses yeux de poisson cuit, faisaient avec ce bleu le plus singulier contraste; elle secouait avec ses mains veineuses et décharnées des castagnettes fêlées qui claquaient comme les dents d'un homme qui a la fièvre ou les charnières d'un squelette en mouvement. De temps en temps, par un effort désespéré, elle tendait les ficelles relâchées de ses jarrets, et parvenait à soulever sa pauvre vieille jambe taillée en balustre, de manière à produire une petite cabriole nerveuse, comme une

grenouille morte soumise à la pile de Volta, et à faire scintiller et fourmiller une seconde les paillettes de cuivre du lambeau douteux qui lui servait de basquine. Quant à l'homme, il se trémoussait sinistrement dans son coin; il s'élevait et retombait flasquement comme une chauve-souris qui rampe sur ses moignons; il avait une physionomie de fossoyeur s'enterrant lui-même: son front ridé comme une botte à la hussarde, son nez de perroquet, ses joues de chèvre lui donnaient une apparence des plus fantastiques, et si, au lieu de castagnettes, il avait eu en main un rebec gothique, il aurait pu poser pour le coryphée de la danse des morts sur la fresque de Bâle (58).

Désabusé, le poète conclut que "les danses espagnoles n'existent qu'à Paris" (59). D'autres passages du *Voyage en Espagne* tournent en dérision le mythe de l'Espagne romantique, fondé, en partie du moins, sur une imposture. L'auteur des *Jeunes-France* observe ainsi que le "*papel español para cigaritas*", prisé par les amateurs de tabac du boulevard des Italiens, est rare en Espagne: "ces cahiers teintés de réglisse, bariolés de dessins grotesques et historiés de *letrillas* ou de romances bouffonnes, sont expédiés en France aux amateurs de couleur locale" (138). S'il considère "Grenade et l'Alhambra" comme "le rêve de tout poète", Gautier n'oublie pas qu'elles sont aussi le lieu sur lequel se projettent les fantasmes d'exotisme facile du bourgeois parisien: "Grenade, dont le nom seul fait éclater en formules admiratives et danser sur un pied le bourgeois le plus épais, le plus électeur et le plus caporal de la garde civique" (228). Cultivant l'utopie d'une Espagne disparue, Gautier regrette la contamination du pays par les idées révolutionnaires françaises: "L'Espagne catholique n'existe plus. La Péninsule en est aux idées voltairiennes et libérales sur la *féodalité*, l'*inquisition* et le *fanatisme*. Démolir des couvents lui paraît être le comble de la civilisation" (227). Ailleurs, il déplore l'invasion

du “goût messidor”, du “goût pyramide” et des “formes de l’Empire” dans le mobilier espagnol (144).

Ironiste consommé, l’auteur de *Mademoiselle de Maupin* se serait pris à son propre jeu. Praz voit dans la surenchère pittoresque à laquelle s’adonne Gautier le produit d’une “fumisterie”: “E ci piglia tanto gusto a quel suo quadro, il Gautier, che non si può dubitare che non abbia finito per crederci lui stesso, qualche volta. La *fumisterie* gioca dei tiri curiosi!” (Praz 1928: 19)¹². On peut en effet rapprocher le pittoresque hyperbolique de Gautier des exclamations superlatives de l’un de ses anciens camarades du Petit Cénacle, Pétrus Borel, qui parodie le discours exalté de la jeunesse romantique sur l’Espagne dans *Passereau l’Écolier*, recueilli dans *Champavert, contes immoraux*:

- Au moins, señor, vous avez habité l’Espagne, vous hâblez castillan.
- Ni l’un ni l’autre.
- Qui n’a pas vu l’Espagne est aveugle, qui l’a vue est aveuglé. – Señor, avez-vous le désir d’y faire un voyage?
- J’en brûle, mon brave, mais je n’ose j’ai peur d’y laisser le reste de ma raison, j’ai peur d’y tuer l’amour de la patrie. Je sens qu’après avoir été l’hôte de Cordoue, de Séville, de Grenade, je ne pourrai plus vivre ailleurs. España! España! España! comme la tarentule, ta morsure rend fou! (Borel 1833, ed. 2002: 163-64).

De la même manière, l’“hyper-pittoresque” du *Voyage en Espagne* n’exclut pas la raillerie et l’autodérision. Le contresens commis par les lecteurs du *Voyage en Espagne*, que Praz met en évidence, est révélateur de la duplicité de l’écriture de Gautier, investie par le second degré. Au demeurant, les œuvres de fiction de Gautier ont donné lieu à des malentendus analogues: d’une manière générale, les lecteurs du XIX^e siècle ne perçoivent pas que le “retournement antiromanesque” de l’auteur

de *Mademoiselle de Maupin* emprunte la voie de "l'hyper-romanesque", selon l'heureuse formule de Paolo Tortonese (Gautier 1995: II).

Les divergences entre Praz et Gautier sont donc moins profondes qu'il n'y paraît. Praz connaissait certainement la préface aux *Cœuvres complètes* de Baudelaire, où Gautier compare les "thèmes généraux de poésie" à des "monnaies qui, à trop circuler, perdent leur empreinte" (Gautier 1868, ed. 2007: 476). Or Gautier développe la théorisation du cliché littéraire entreprise dans la préface des *Jeunes-France* dans des textes contemporains du *Voyage en Espagne*. Dans la postface des *Grotesques*, datée de 1844, il esquisse la théorie du vieillissement des littératures sur laquelle se fonde la définition du "style de décadence":

Et puis, il faut le dire, le monde vieillit. Toutes les idées simples, tous les magnifiques lieux communs, tous les thèmes naturels ont été employés il y a déjà fort longtemps. À génie égal, un moderne aurait toujours le désavantage avec un ancien; car il ne pourrait s'empêcher de savoir, sinon précisément, du moins confusément, tout ce qui a été dit avant lui sur la matière qu'il traite, et, malgré tout le bon goût, toute la sobriété possibles, il tombera dans des tours plus recherchés, dans des comparaisons plus bizarres, dans des détails plus minutieux, par le besoin instinctif d'échapper aux redites, et de trouver quelque nouveauté de fond ou de forme. Certainement *l'Aurore aux doigts de rose* est une image charmante, mais un poète de notre siècle serait forcé de chercher quelque chose de moins primitif s'il avait à décrire le lever du jour (Gautier 1844, ed 1985: 451-52).

Un peu plus tard, le 27 janvier 1845, un feuilleton qu'il publie dans *La Presse* témoigne de sa conscience aiguë du cliché:

Tout a été dit sur tout; ce n'est pas une raison pour nous taire; on ne pourrait plus ni parler ni écrire, si l'on avait la

prétention d'être neuf. Une demi-douzaine de lieux communs défrayent le monde depuis la création [...]. On n'a plus rien inventé à dater du premier jour et de la première nuit. Cinq ou six tartines sur l'amour, sur la vie, sur la mort, sur le néant des grandeurs humaines, etc., ont suffi à tous les poètes de toutes les langues et de tous les temps. Ainsi, il ne faut pas s'effrayer d'écrire quatre cents fois la même chose, car l'univers lui-même n'est qu'une grande rabâcherie (Gautier 1995: II).

Praz partage ce point de vue. À la fin de *Penisola pentagonale*, il invoque la figure de Tirésias pour souligner la difficulté de réenchanter le fonds littéraire, de "trouver du nouveau", selon le mot de Baudelaire dans *Le Voyage*: "Tiresia, egli ha sperimentato tutti i dolori e tutti i destini, le più disparate apparenze, egli conclude con lo stesso ritornello, e, pur essendo spinto dal suo demone a veder novitadi, egli sa che nulla v'è di nuovo sotto il sole e che il mondo *sigue sin novedad*" (318)¹³.

S'il reproche à Gautier un excès de virtuosité dans l'art de créer des poncifs, Mario Praz, dans *Penisola pentagonale*, exprime surtout son exaspération devant l'image édulcorée et prostituée de la littérature romantique auprès des lecteurs du XX^e siècle.

NOTES

¹ Pendant que la légende de l'Espagne pittoresque se délite et que le cliché mis en circulation par Gautier achève de se consumer dans les dépliants de l'Agence Cook, quiconque voyage en Espagne aujourd'hui ne tarde pas à s'apercevoir que l'essence de ce pays réside précisément dans l'antithèse du pittoresque, dans une grandiose et puissante monotonie. [Je traduis cette citation et les suivantes.]

² Pour moi, chaque voyage est comme un memento mori. Le départ imminent, le sentiment que la première fois que je vois une nouvelle ville est

aussi la dernière, donnent à mes impressions le sens définitif des choses ultimes.

³ Selon Praz, *l'Espagne* de Gautier est une “*Spagna di maniera*” (1928: 19).

⁴ Lecteur, je n’ai point pris mes quartiers entre les murailles enchantées de l’Alhambra durant quatre jours et autant de nuits, avec le tacite consentement des autorités, et je n’y ai point vécu, durant des mois, servi par des houri et escorté de valets descendants des rois maures. Je n’ai point déambulé dans des atriums de contes de fées, avec la complicité silencieuse de la lune; je ne me suis point introduit dans les alcôves profondes en fantasmant sur de belles odalisques inclinées sur de voluptueux oreillers, invitées au repos par la fragrance de l’air doux et des notes de musique suaves. En me penchant sur les balcons aériens, je n’ai point entendu de lointaines castagnettes résonner dans la nocturne Alameda, ni de guitare accompagner avec des pincements incertains, une voix passionnée jaillissant d’une route solitaire, on ne sait d’où; et je n’ai point réussi à susciter le fantôme d’une romanesque sérénade à une très belle prisonnière. La sultane Chaîne des Cœurs et le maure Tarfé, dans sa blanche tunique, ne me sont point apparus sinon sur de déplorables photographies offertes à l’étranger en quête de matérialisations pittoresques. Aucune des bonnes fortunes qu’avaient connues Washington Irving et Théophile Gautier ne s’est répétée pour moi.

⁵ “*Il fascino dell’esotismo iberico*” (Praz 1928: 94).

⁶ Sauf que, d’habitude, les corridas sont bien plus monotones. [...] Naturellement, sur plusieurs centaines de corridas, il y a peut-être un chef-d’œuvre: celui-là, heureux qui y a assisté, et que celui qui y a assisté en transmette un compte rendu aux générations futures. Le lecteur romantique pourra lire la description d’une corrida théoriquement idéale chez Gautier: une corrida si rare, celle-là, que celui qui a écrit sur la tauromachie après lui a généralement repris les couleurs les plus voyantes de la riche palette du pittoresque Théophile.

⁷ “*Questa collezione intende fornire al lettore italiano una serie di opere in gran parte originali atte a rendere un’idea chiara e vivente della realtà e dei problemi dell’Europa di oggi [...]. Ogni volume sarà opera di uno scrittore, per lo più italiano, che abbia studiata e vissuta intimamente la realtà viva del paese di cui tratta, o del problema particolare cui si riferisce, e la trattazione sarà spregiudicata, svelta, libera da ogni pedanteria tecnica o scientifica*” (Praz 1928: V).

⁸ – Donc – m’entends-je dire de sa part – vous ne croyez pas à *l’Espagne pittoresque*. Ne seriez-vous pas par hasard l’un des responsables de *l’européi-*

sation de l'Espagne? / La personne qui m'adresse cette question me regarde fixement dans les yeux tandis qu'elle prononce le terrible mot d'*européisation*. Car, aujourd'hui, dans certains pays méditerranéens, une mode se répand chez certains jeunes intellectuels, selon laquelle celui qui déclare croire en la géographie est digne du plus profond mépris, et bien plus encore.

⁹ "Una España moralmente negra" (Regoyos; Verhaeren 1899: 7).

¹⁰ "Questi forestieri famelici di pittoresco" (Praz 1928: 66).

¹¹ Malheureusement, les lecteurs prirent au sérieux le chevelu et lénifiant Théophile. Et sans prêter attention aux *doléances pittoresques* de l'écrivain humoriste, qui, entre les lignes, nous laisse entendre que son voyage ne fut pas une agréable mascarade entreprise pour se consoler du *prosaisque et malencontreux* an 1840, [...] des générations de lecteurs à gros sabots ont juré sur le *Voyage en Espagne* comme sur l'Évangile, fixant un *cliché* irrémédiable.

¹² Et il y prend tellement de plaisir à broser son tableau, Gautier, qu'il a dû finir par y croire lui-même, quelquefois. La *fumisterie* joue de curieux tours!

¹³ Tirésias, qui a expérimenté toutes les douleurs, tous les destins, sous les apparences les plus différentes, conclut avec le même refrain, et tout en étant poussé par ses propres démons à chercher du nouveau, il sait qu'il n'est rien de neuf sous le soleil et que le monde continue de tourner sans nouveauté.

BIBLIOGRAPHIE CITÉE

- Borel, Pétrus (1833), "Passereau, l'Écolier", *Champavert, contes immoraux*, ed. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Phébus, 2002.
- Court-Perez Françoise (1998), *Gautier, un romantique ironique*, Paris, Champion.
- Gautier, Théophile (1843), *Voyage en Espagne*, ed. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, 1981.
- (1844), *Les Grottesques*, ed. Cecilia Rizza, Fasano, Schena - Paris, Nizet, 1985.
- (1868), "Préface aux *Cœuvres complètes* de Baudelaire", *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des "Fleurs du Mal" 1855-1905*, ed. André Guyaux, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007: 459-520.

- (1995), *Œuvres*, ed. Paolo Tortonese, Paris, Laffont.
- Hugo, Victor (1985), *Œuvres complètes*, ed. Guy Rosa et Jacques Seebacher, Paris, Laffont, Vol. I.
- Lipschutz, Ilse (1986), "Gautier et la danse espagnole", *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 8: 153-78.
- Praz, Mario (1928), *Penisola pentagonale. Pretesti spagnuoli*, Milano, Alpes.
- Regoyos, Dario de; Verhaeren, Émile (1899), *España negra*, Barcelona, Ortega.
- Ubersfeld, Anne (1988), "L'anti-voyage de Gautier", *L'Exotisme*, eds. Alain Buisine; Norbert Dodille; Claude Duchet, Paris, Didier-Érudition: 365-75.
- Vignerot, Denis (2010), "L'Espagne antiromantique de Théophile Gautier à Mario Praz", *Identité-Altérité-Interculturalité*, ed. Bénédicte de Buron-Brun, Paris, L'Harmattan, Vol. II: 269-80.

