

*Ré-enchanter le monde. Une approche du magicien et de l'artiste dans *Le Magicien* d'Alphonse Esquiros*

Ana Alonso

Universidad de Zaragoza

aalonso@unizar.es

Resumen

A pesar de ser considerada por algunos investigadores como una obra maestra de la literatura romántica, la novela *Le Magicien* (1838) de Alphonse Esquiros no consiguió despertar el interés de sus contemporáneos ni tampoco el de la crítica de nuestros días, por lo que se hacen necesarios estudios específicos que pongan de relieve sus características y sus innovaciones. En esta línea, este trabajo pretende aportar, en primer lugar, una contextualización de la obra de Esquiros, partiendo de la posición marginal que el escritor, como miembro del grupo de los llamados «petits romantiques», ocupó en el panorama de la literatura romántica del momento. En segundo lugar, el estudio se detiene sobre los aspectos que hacen de la novela de Esquiros un texto heterodoxo, tanto por su apuesta por las ciencias ocultas como por el carácter abierto de su fórmula novelesca que permite múltiples lecturas. Finalmente, se propone un análisis pormenorizado de los personajes de Stell y de Ab-Hakek para resaltar el paralelismo existente entre el escultor y el mago, sus ambiciones y su evolución en esa búsqueda de la belleza y del saber que guía sus vidas. De la mano de estos dos personajes, Esquiros traslada al siglo XVI su propia visión romántica del artista del siglo XIX y sucumbe a la fascinación de la magia como vía de re-encantamiento del mundo.

Palabras clave: Petits romantiques. Magia.

Abstract

Le Magicien by Alphonse Esquiros is considered to be a masterpiece of Romantic Literature, but it didn't generate much interest among its contemporaries. Modern specialists haven't studied it largely. That's why essays on its characteristics and innovation are needed. The aim of this paper is, first of all, to offer a contextualization of Esquiros' work. The author was a member of the «petits romantiques» group and occupied a marginal place in the Romantic Movement. The study also points to the elements that make *Le Magicien* a heterodox novel, both for its defense of hidden science and for the open character of its narrative technique that allows for multiple interpretations. The paper continues with a detailed analysis of the characters played by Stell and Ab-Haked and traces the parallels between the

* Artículo recibido el 10/11/2017, evaluado el 7/01/2018, aceptado el 20/01/2017.

sculptor and the magician to establish the ambitions and evolution in their search for Beauty and Knowledge, main guidelines of their lives. Based on these characters, Esquiros' novel extrapolates to the XVIth Century his own romantic vision of the artist in the XIXth Century and promotes the fascination with magic as a way of reenchanted the world.

Key words: Petits romantiques. Magic.

Résumé

Dans sa préface à l'édition du roman *Le Magicien*, Max Milner soulignait la rareté de cette œuvre d'Alphonse Esquiros qui n'éveilla guère l'attention de ses contemporains et qui pourtant méritait, à son avis, d'être considérée « un chef-d'œuvre de la littérature romantique » (Milner, 1978 : 7). L'oubli des écrivains et des intellectuels des années 1837-1840 se maintient de nos jours et on constate que les études sur ce roman ne prolifèrent pas ce qui rend nécessaire des approches spécifiques de la thématique développée par Esquiros dans ce texte, tout en tenant compte du contexte littéraire dans lequel le roman a été conçu.

Notre travail présente d'abord une contextualisation de l'œuvre d'Esquiros qui tient compte de la place marginal de l'écrivain en tant que membre du groupe des « petits romantiques ». Puis on analyse les aspects qui font du roman *Le Magicien* un texte hétérodoxe, aussi bien par son pari des sciences occultes que par le caractère ouvert de sa formule romanesque, qui rend possible plusieurs lectures. Finalement, le travail propose une étude détaillée des personnages de Stell et d'Ab-Hakek afin de mettre en relief le parallélisme existant entre le sculpteur et le magicien, leurs ambitions et leur évolution dans cette quête de la beauté et du savoir qui oriente leurs vies. De la main de ces personnages, Esquiros déplace au XVIème siècle sa propre vision romantique de l'artiste du XIXème siècle et il succombe à la fascination de la magie comme voie de ré-enchantement du monde.

Mots clé : Petits romantiques. Magie.

J'ai, voyant l'ombre autour des rites et des cultes,
Demandé de lumière aux sciences occultes ... (Esquiros, 1841 : 58)

1. Un auteur dans les marges

Dans sa préface à l'édition du roman *Le Magicien*, Max Milner soulignait la rareté de cette œuvre d'Alphonse Esquiros qui n'éveilla guère l'attention de ses contemporains et qui pourtant méritait, à son avis, d'être considérée « un chef-d'œuvre de la littérature romantique » (Milner, 1978 : 7). L'oubli des écrivains et des intellectuels des années 1837-1840 se maintient de nos jours et on constate que les études sur ce roman ne prolifèrent pas¹, ce qui rend nécessaire des approches spécifiques de

¹ Néanmoins, deux grandes études ont été consacrées à Esquiros : celle de Jacob Van der Linden

la thématique développée par Esquiros dans ce texte, tout en tenant compte du contexte littéraire dans lequel le roman a été conçu.

Pour définir ce contexte, il faudrait partir de l'intégration d'Alphonse Esquiros dans ce « groupe d'auteurs réfractaires qu'on appelle par différents noms dont aucun ne saisit tous les aspects de leur écriture : frénétiques, petits romantiques, romantiques mineurs ou marginaux » (Frycer, 1998 : 75). C'est au sein de ce groupe, largement étudié par Jean Luc Steinmetz (1978, 2005), qu'Esquiros s'intègre : il devient un habituel de l'impasse du Doyenné, où Camille Rogier accueille dandys, artistes et demoiselles d'opéra. Le Doyenné constitue le foyer de ces « petits romantiques »², des auteurs ignorés dont les œuvres n'ont pas reçu une consécration officielle et qui ont été revendiqués plus tard, en 1949, par les surréalistes ; ce sont eux qui vont mettre en relief le caractère subversif de ces textes, parmi lesquels, le roman d'Esquiros, *Le Magicien*.

Le Doyenné sera aussi le foyer du frénétisme, défini par Dumont comme « frénésie, idées sociales révolutionnaires, anticléricalisme, tentation prométhéenne tout à fait dans la lignée du Romantisme allemand. » (Dumont, 1949 : 28). Pour Schneider, c'était « le rendez-vous des irréguliers et des extravagants, de ceux qui vivent en marge, au fil du rêve » (Schneider, 1985 : 205).

Esquiros fera donc partie de ce groupe d'auteurs qui représentent, selon Steinmetz, la France frénétique de 1830 : « Nodier, Rabbe, O'Neddy, Borel, Esquiros, Lacenaire, Aloysius Block, Lefèvre-Deumier, Forneret, distillant un véritable accent de révolte » (Steinmetz, 2005 : 899)³. Tous présentent une attitude de révolte contre l'ordre social et politique de la Monarchie de Juillet et contre les valeurs morales et artistiques régnantes. Mais Esquiros est loin de la position individualiste de Pétrus Borel ou de Charles Lassailly qui, incapables de dépasser le stade de la protestation, refusent toutes les formes d'implication dans l'action politique ; bien au contraire, notre écrivain montrera pendant toute sa vie un engagement social et politique qui fait de lui un dissident actif⁴. En effet, depuis la publication du recueil poétique

(1948) et celle d'Antony Zielonka (1985).

² « L'appellation générique avait été lancée en 1895 par un livre d'Eugène Asse, *Les Petits Romantiques* » (Milner, 1988 : 83). Dans le même sens, Jean Pierre Bernard et Pascal Durand soulignent que « petits romantiques » ne désigne ni des épigones ni même des dissidents, mais autant des marginaux ayant déployé leur originalité dans un concert de voix où la leur n'a le plus souvent pu prendre place... » (Bernard et Durand, 2006 : 171).

³ Steinmetz rappelle que « Gautier sera le plus fidèle mémorialiste du temps du Petit Cénacle en son *Histoire du Romantisme*, incomparable document sur les plus négligés » (Steinmetz, 1978 : 20). Il rend compte de son amitié envers Esquiros dans sa nouvelle *La Pipe d'opium*, où il apparaît comme un personnage, à côté d'Alphonse Karr.

⁴ Cependant, comme souligne Zielonka, « en dépit du fait que son roman *Le magicien* (1837), évoque les idées républicaines auxquelles il est toujours resté fidèle, il ne comporte pas de préface où il aurait

Les Hirondelles (Renduel, 1834), « l'attention d'Alphonse Esquiros s'est portée vers les problèmes politiques et sociaux »⁵ et il accueille les théories sur la mission sociale de la littérature que le maître Victor Hugo défendait à outrance dans ces années trente.

L'analyse de la production de ce groupe d'écrivains met en relief fondamentalement leur caractère irréductible, leur « affirmation déterminée de la dissidence » (Steinmetz, 1978 : 43), ce qui les place souvent dans la marginalité.

Cette marginalité se voit ratifiée dans le pari d'Esquiros pour les sciences occultes. Stéphane Michaud remarque dans un article l'intérêt qu'Esquiros portait aux sciences « sous toutes leurs formes »⁶ et, plus spécifiquement, aux sciences occultes : l'astrologie, l'alchimie, la magie qui « couvrent l'opposition de l'esprit humain durant les siècles de ténèbres » (Esquiros, 1847 : 27). De 1834 à 1837, il publie des articles dans *La France littéraire* et *La Presse*, où Victor Hugo le fait entrer comme spécialiste des sciences occultes. Cette position d'appui aux sciences occultes situe notre auteur dans les marges, car, comme souligne Jean-Yves Vadé, « la magie et les sciences occultes se constituent au XIX un contre-courant opposé au scientisme triomphant et au positivisme qui lui est corrélé » (Vadé, 1990 : 311).

2. Un roman hétérodoxe

En 1838, date de publication du roman *Le Magicien*, postuler la légitimité d'un « magisme »⁷ devient de plus en plus difficile, car les sciences positives commencent à s'imposer et les spéculations magiques deviennent « plus difficilement acceptables, plus fantaisistes au savoir de l'époque » (Vadé, 1990 : 211) ; d'où la composante audacieuse d'Esquiros quand il écrit ce roman centré sur ces sciences magiques et sur l'assimilation de l'artiste –poète ou sculpteur– et du magicien⁸. En fait, c'est un chemin que Balzac avait frayé auparavant et que d'autres écrivains contemporains d'Esquiros vont aussi explorer⁹, poussés par le désir d'une réhabilitation de « ce savoir

pu mettre ces idées plus en évidence. Il faudra attendre *L'Évangile du Peuple* (1840) pour lire une déclaration ouverte de ses principes politiques et sociaux » (Zielonka, 1988 : 75)

⁵ Esquiros se tourne de plus en plus vers la politique, qui le conduit à Sainte-Pélagie où il est compagnon de captivité de Lamennais, « séjour qui le confirme encore dans ses convictions » (Dumont, 1949 : 123). Michaud souligne une modération du gauchissement des idées de l'auteur à partir des années 1841-1842. (Michaud, 1979 : 44)

⁶ « En 1835, il donnait à *La France littéraire* un article sur Cuvier. C'est là la première trace d'une ambition explicitée cinq ans plus tard, et maintenue dans *Paris au XIXème siècle*, celle de « renouer l'alliance du savant et de l'écrivain », de porter « le naturalisme dans la littérature » (Michaud, 1979 : 44).

⁷ « Le magisme est la haute science qui cherche à découvrir le sens intime des choses » (Balzac, 1839 : 185-186).

⁸ « Tous les deux, mage et artiste, font office d'autorités spirituelles dont la volonté est tendue vers la recherche d'un idéal – unitaire le plus souvent – à transmettre à l'Humanité » (Bricault, 2012 : 17).

⁹ « Cet ensemble de relations complexes entre l'artiste et le magicien d'une part, entre la voyance ou le savoir occulte et la science, de l'autre part, constitue la problématique commune des œuvres roma-

marginalisé, exclu des sphères officielles de la religion et de la science » (Bricault, 2012 : 14). Dans cet espace dépourvu de privilèges, l'écrivain romantique succombe à la fascination de la magie comme voie de « ré-enchantement » du monde matérialisé (Alonso, 2000).

À son pari pour les sciences occultes, Esquiros ajoute une formule romanesque très ouverte qui pose des difficultés à l'heure de classer *Le Magicien* dans une modalité précise. Une révision des analyses critiques de ce texte confirme l'hétérogénéité des opinions à ce propos : tout d'abord, dans le prospectus qui annonçait sa publication, ce roman était qualifié de « roman philosophique », étiquette qui se répète dans le *Dictionnaire de la Littérature française du XIXème siècle* dans l'entrée élaborée par France Canh-Gruyer¹⁰, contre l'opinion de Pierre-George Castex¹¹. De sa part, Jean-Luc Steinmetz (1978 : 353) considère *Le Magicien* comme « le seul roman fantastique important (à côté de *La Fée aux Miettes* de Nodier) de toute cette période en France ». La même année, dans sa préface à l'édition du roman, Max Milner (1978 : 9) donne une plus grande priorité à la thématique de « l'impossible amour ». Mais il est possible aussi de s'approcher du roman d'Esquiros en tant que roman historique¹² – *historical novel* – qui offre « un portrait de la cour française au temps de Catherine de Médicis » (Zielonka, 1985 : 27). Aussi peut-on considérer *Le Magicien* comme un « roman sur l'art » ou plus précisément « un roman sur les relations entre l'art et la vie » (Frycer, 1998 : 78). Cela est possible grâce à la création de deux personnages artistes, un sculpteur et un poète – Stell et Amadis – qui entament de nombreuses discussions sur l'art de la Renaissance dans les chapitres XII et XIX.

Si toutes ces définitions sont possibles, c'est parce que *Le Magicien* est un roman doué d'un « caractère ouvert dans sa composition et dans sa thématique » (Frycer, 1998 : 77). Pour sa composition, il a pu puiser dans plusieurs sources de la littérature du moment parmi lesquels Gautier, Musset, Balzac, Borel, Nerval (Milner, 1978 : 8) ; mais surtout le jeune écrivain rend hommage à son maître, Victor Hugo qu'il admirait profondément¹³.

nesques de la même période : *Le Magicien* (1837) d'Alphonse Esquiros; *Consuelo* (1842) et *La Comtesse de Rudolstadt* (1844) de George Sand » (Vadé, 1990 : 234).

¹⁰ « Cette période agitée et un peu dérèglée engendre un roman philosophique, *Le Magicien* (1837), traduisant ses angoisses et ses incertitudes » (Canh-Gruyer, 2016).

¹¹ « Toute une partie de l'aventure se déroule en présence d'Alphonse Karr et d'un autre écrivain, Esquiros, qui venait justement de publier un roman occultiste, *Le Magicien* » (Castex, 1951 : 232).

¹² Cependant, Sosien (2000 : 88-89) considère que le texte d'Esquiros est peu soucieux de l'exactitude historique et du détail réaliste et donc plus proche du frénétique que de l'historique et elle met en relief qu'il « renonce à incorporer la chronologie des faits importants dans l'enchaînement narratif ».

¹³ Sur la dette d'Esquiros envers Victor Hugo, vid. l'étude de Bárbara Sosien (2014 : 190-191) qui met en relief les similitudes entre *Le Magicien* et *Notre Dame de Paris*.

En effet, il est bien difficile de définir le thème principal du roman d'Esquiros, car il semble que l'écrivain ait voulu incorporer une grande variété de thèmes romantiques, ce qui a été parfois critiqué par ses contemporains¹⁴.

À en juger par le titre, le thème central du roman serait celui de la magie et ses rituels – abordés, selon Éliphas Lévi, dès la perspective fantaisiste (Lévi, 1860 : 498)¹⁵. Esquiros mettrait ainsi au premier plan le personnage d'Ab-Hakek ; mais ce sujet fait partie d'une constellation thématique très intéressante où se superposent le rôle du magicien au XVI^e siècle et le rôle de l'artiste sous la perspective de romantisme, pleinement partagée par Esquiros, dès ses débuts littéraires. Les deux axes, celui de la magie et celui de l'art, cheminent ensemble grâce à l'intégration du personnage de l'artiste au cœur même de l'intrigue du roman. Un parallélisme est tissé entre le travail du magicien et celui du statuaire, les deux chercheurs de l'harmonie et de la beauté, les deux entraînés vers le mystère.

Notre travail se propose d'explorer dans le texte cette thématique, de suivre le parcours de l'auteur dans la définition des figures de l'artiste et du magicien, leur évolution et leur symbiose, procurée surtout par l'expérience amoureuse, incontournable liée à leur avenir.

3. Sculpture et magie. Le parcours de Stell vers le magicien

L'incipit du roman d'Esquiros montre au lecteur le rôle central qu'il va accorder à l'art et à la figure de l'artiste, car il place dans son entrée en fiction le dialogue entre Stell, un faiseur de statues, et Amadis, un faiseur de vers, tous les deux se rencontrant dans leur travail de création de la beauté à partir d'une matière brute, le marbre pour le sculpteur, les mots pour le poète :

... c'est encore une des gloires de ton art, que cette lutte de l'homme contre la brutalité de la matière; il est vrai que, pour qui veut se faire un style, les mots sont souvent aussi bruts et aussi intraitables que des blocs de marbre (5)¹⁶.

¹⁴ Barbara Sosien (2014 : 186) souligne à ce propos la mauvaise réception de l'ouvrage, considérée « un amphigouri, mélange mal maîtrisé de motifs, d'images et d'idées non seulement peu originales, mais aussi mal présentées ». Dans le même sens, Milner (1978 : 8) explique que « ce qui motive sans doute le dédain des critiques et des éditeurs, c'est le sentiment de déjà-vu qui se dégage du livre quand on le considère superficiellement » et il s'arrête surtout sur les emprunts d'Esquiros au roman de Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*.

¹⁵ « C'était tout ce que le romantisme d'alors pouvait imaginer de plus bizarre, l'auteur donnait à son magicien un sérail de femmes mortes... Un androïde de bronze qui prêchait la chasteté, un hermaphrodite amoureux de la lune et qui entretenait avec elle une correspondance suivie, et bien d'autres choses encore que ne nous rappelons pas. Alphonse Esquiros, par la publication de ce roman, fonda une école de fantaisistes en magie dont le jeune et intéressant Henri Delaage est actuellement le représentant le plus distingué » (Lévi, 1860 : 498).

¹⁶ Les numéros entre parenthèses des citations du texte d'Esquiros correspondent à l'édition électronique en deux volumes de *Le Magicien* (1838).

Poète et statuaire, tous les deux se rejoignent dans leur inquiétude de générer un monde hors du chaos, ce qui implique que pour Esquiros le débat sur l'art se situe sur le territoire de l'ambition démiurgique, un élan qui structure l'intrigue et qui accorde au personnage de Stell, le statuaire, un poids déterminant dans le partage des forces de la fiction. Car, comme souligne Frycer (1998 : 79), le rôle de Stell est différent de celui d'Amadis dans l'action du roman : le poète apparaît dans l'incipit comme support des dialogues avec Stell, mais sa fonction décline au profit du personnage du statuaire qui se consacre comme le grand protagoniste du roman, à côté du magicien. Cependant, Esquiros exploite le personnage d'Amadis pour suivre le parcours de la thématique de la conception de l'art et de ses changements. Ainsi, au départ, nous sommes devant deux artistes convaincus de la toute-puissance de l'art : « Nous autres artistes, surtout, nous ne sommes guère amoureux que de la beauté éternelle et primitive » (10). Mais cette hiérarchie de valeurs change, progressivement chez Stell, plus rapidement chez Amadis; celui-ci place au second plan la poésie, ébloui par la beauté physique de l'actrice Colombine qui se dévoile, après les noces, une imposture. Rien de ce qu'Amadis avait vu dans son apparence n'est vrai, ni ses « noirs cheveux »¹⁷, ni ses « seins, qui étaient frais, pleins et satinés » (147), ni « les roses de ses joues » (150), faussées par le fard. Toute cette beauté chantée dans « des madrigaux et des charades » (147) disparaît lors des confidences de Colombine : Amadis passe alors de la conviction d'« avoir trouvé en elle mon idéal », (147) à réaliser : « Ici finit mon idéal » (154). Cependant son art transfigure la laideur de l'actrice en beauté, contribuant ainsi à l'imposture dont il avait été la victime :

Notre poète garda Colombine et fit, plus que jamais, des sonnets, des madrigaux et des charades sur les beaux yeux, les blanches dents, les vives couleurs et les longs cheveux noirs qu'elle n'avait pas. L'art est un grand et magnifique mensonge (155-156).

De sa part Stell, comme Amadis, subira aussi une évolution vers la déception et la désillusion de l'art, questionné par l'irruption du besoin d'aimer. Dans une première phase, le personnage se définit par son obsession de créer des statues belles et éternelles, car il se sent sculpteur dans son essence : « j'étais fait pour être statuaire » (12). De là cet attachement à la forme féminine qu'il est en train de modeler et qu'il veut préserver des dangers dérivés du contact avec la femme réelle, Amalthée, qu'il vient de connaître. Stell se sent alors vulnérable et exposé à la folie :

Depuis le jour où le statuaire avait rencontré Amalthée, quelque chose de nouveau et d'irréparable était survenu en lui : jusque-là il n'avait jamais eu d'autre amour que celui de sa Notre-Dame, mais une beauté réelle menaçait enfin de donner

¹⁷ « ... quelquefois encore elle secouait en désordre sur le théâtre ses noirs cheveux dénoués, et alors il faisait nuit dans la salle » (147).

le change à une beauté chimérique; de jour en jour, Amalthée prenait le dessus de tous ses rêves, et s'il lui arrivait, aux heures calmes et solitaires, de regarder en son cœur, il n'y trouvait plus une statue, mais une femme (93).

Dans cette lutte intérieure entre la beauté chimérique que lui-même a créée et la beauté réelle incarnée dans Amalthée, l'artiste essaye de renforcer sa liaison avec la statue par la voie de sa personnification :

Il y avait de quoi devenir fou. Stell était évidemment sur le bord d'une de ces destinées profondes où le regard se brouille et où la tête tourne. Pour ne pas y tomber, il s'attachait désespérément à ce qu'il y avait de plus réel et de plus palpable dans son ancien amour, à sa statue. L'artiste se prit à l'entourer d'adorations insensées, il l'habilla de blanc, comme une mariée, la chaussa de jolis petits souliers de satin pailletés d'émaux, lui mit sur le front une couronne de fleurs d'oranger (...) Et il lui passa au doigt, en signe d'alliance, un anneau d'or (94)¹⁸.

Ces rapports morbides qu'il entretient avec sa « madone » en marbre peuvent être compris si l'on tient compte de son état d'âme, décrit à l'aide de métaphores et comparaisons fréquentes dans l'écriture romantique. Le personnage voit son âme « aride » et sombre : « Maintenant, je suis si sombre, qu'on dirait un ciel d'hiver; je neige » (9); il essaye de transmettre à Amadis la vacuité de son cœur et constate la dévastation de son moi :

Seulement il eut honte, en regardant en lui-même, d'y trouver tant de rouille, de mousse, de poussière, de cicatrices, de dévastation et de solitude; son âme était une église en ruine; l'herbe y croissait le long des parvis, la pluie du ciel filtrait à travers la voûte sur les froides dalles (100).

Esquiros fait de son personnage un être solitaire qui choisit de s'écarter de la vie mondaine de la cour : « Il se sentait bien moins seul avec son âme toute pleine de rêves qu'avec cette chose si peuplée et si vide qu'on nomme la cour ». Solitude, introspection et esprit rêveur composent un profil d'artiste romantique qu'Esquiros transpose au XVI^{ème} siècle, au temps de Catherine de Médicis. Stell se définit comme un « sombre rêveur » (267), « une nature candide et crédule », ouverte aux superstitions et penchée « vers le mystère » (95).

¹⁸ En 1834, quand Mérimée écrit *La Vénus d'Ille*, il reprend le motif de l'anneau d'or mis au doigt d'une statue ; l'écrivain développe aussi la thématique fantastique de l'animation de la statue et des fiançailles. Les deux auteurs s'appuient sur une tradition littéraire très large : d'une part, les deux auteurs exploitent des motifs de la littérature et la mythologie classiques, surtout celui de Pygmalion. De l'autre, ils suivent le parcours d'une tradition littéraire riche en récits qui parlent de statues vivantes, reprise au XIX^{ème} siècle dans la production fantastique.

À ces coordonnées romantiques de Stell s'ajoute sa conception idéalisée de l'amour : l'amour pour lui n'a rien à voir avec l'égoïsme exalté et avec le narcissisme :

... je vous aime : ce mot est pur et sérieux sur mes lèvres, mademoiselle, et ce n'est pas ma faute si d'autres l'ont profané. L'amour, comme on l'entend dans le monde, n'est pas de l'amour ; c'est un égoïsme exalté : l'on s'aime dans un autre. Oh ! combien de jeunes et blondes filles se croyaient adorées, qui n'étaient que l'onde à surface de cristal où se mirait d'amour un blond Narcissus aussi fat et moins beau que le fils de Céphise (192).

De même que l'amour d'Amadis pour Colombine provoque un sévère changement dans sa hiérarchie de valeurs, le besoin d'aimer une femme réelle déclenche chez Stell le désir de donner vie à son statue, comme Pygmalion¹⁹ :

Pygmalion lui-même était, sans doute, chez les anciens, quelque grand mage qui, étant tombé amoureux d'une statue de marbre, l'anima. Moi aussi j'ai une statue que j'aime, pourquoi ne pas chercher le moyen de lui donner la vie (92).

Cette ambition démiurgique – « Oh ! être Dieu pour une heure et mourir ! » (95) –, ce désir d'animation de la matière devient l'un des moteurs de l'intrigue, car il ouvre la porte du rapprochement du sculpteur et du magicien, le seul qui a « le don de ressusciter les morts et d'animer les statues » (13) :

Si j'allais, se dit-il, trouver maître Auréole Ab-Hakek, le mage; on raconte de lui des choses surprenantes, l'on assure qu'il a le don de donner la vie à la pierre ou au métal, l'on cite, à cet endroit, une statue d'airain qu'il a chez lui, laquelle marche, obéit et devise avec une rare intelligence (92).

Il est tellement convaincu des pouvoirs du magicien que quand celui-ci lui fait connaître Marie de Quéluz, Stell croit être en présence de sa madone animée : « Je reconnus bien en elle ma madone, elle en avait tous les traits; mais la vie lui donnait des beautés nouvelles et surprenantes; ma statue était une femme... » (117).

L'obsession de donner la vie à sa statue est plus forte que la sensation de menace et de peur de l'artiste quand il s'adresse à la maison d'Ab Hakek :

Le statuaire croyait voir écrits sur le mur, en caractères occultes et fatidiques, des mots semblables à ceux que Dante lut sur le frontispice de l'enfer; il lui semblait qu'il allait, en entrant, laisser quelque chose de lui-même à la porte, ne fût-ce que sa foi et le salut de son âme (99).

¹⁹ A propos de l'attrait du mythe de Pygmalion au XIX^{ème} siècle chez les romanciers qui proposent des personnages-artistes, Max Milner soulignait : « Dans tous les romans qui seront pris ici en considération, l'artiste, peintre ou sculpteur, est accompagné d'une figure féminine dont l'amour entre en concurrence avec la passion qu'il porte à son œuvre » (Milner, 1989 : 5).

Stell est conscient de la valeur transgressive de sa décision et il accepte le danger de malédiction inhérent à ce rapprochement du magicien. C'est au chapitre III que le statuaire voit pour la première fois le magicien en action, lors de sa rencontre avec « la Samaritaine », Amalthée : ébloui par son extraordinaire beauté, le statuaire la suit dans les rues du quartier du Temple, « assez mal famé au temps de Charles IX, et hanté par les soudards, les ligueurs et les filles de mauvaise vie » (43), jusqu'à l'intérieur d'une maison de « méchante apparence » (43). C'est là où dans une grande salle il est le témoin d'un rituel cabalistique dirigé par Ab Hakek :

Stell allait être pris de frayeur, lorsqu'il vit sortir, du bloc que faisait à l'oeil un groupe de sorcières, l'homme qu'Amadis lui avait montré dans la rue, en lui disant : « Voici maître Auréole Ab-Hakek qui passe ». C'était le magicien (52).

Mais cette expérience laisse Stell dans un état de confusion analogue à celle des visions oniriques. Cette sensation de délire se répète aussi quand il confirme chez Ab- Hakek l'animation de sa statue ; l'entretien avec le magicien lui semble alors « engagé par le délire ». Pendant plusieurs mois Stell fréquentera la maison du magicien qui l'accueille « avec une bienveillance qui lui était pas familière » (257). Esquiros décrit abondamment l'ambiance de la cellule du magicien, encombrée de toutes sortes d'objets magiques, non sans établir à plusieurs reprises leur relation avec la science. Le magicien se présente ici comme l'initiateur de Stell à un domaine caché auquel il veut lui donner l'accès : « Jeune homme, tout cela est à moi, mais, sans que tu m'adores, je puis te le donner » (261). En fait, Stell, pour confirmer les grands pouvoirs de cette science, demande au magicien un philtre magique pour obtenir l'amour de Marie :

Si votre science est aussi merveilleuse et aussi infailible que vous le dites, donnez-moi un philtre qui me lie Marie de Quéluz, et j'y croirai.

— En voici un ! répondit le magicien ; et ayant fouillé un vieux bahut, il en tira un coffret de fer qu'il remit à l'artiste. « Cette boîte », poursuivit-il, « contient votre destinée... ; mais gardez-vous de l'ouvrir maintenant, vous rompiez le charme » (264).

C'est ici où l'écrivain trace la voie de rencontre de la thématique de la magie et de celle l'amour à une femme comme moyen de trouver la paix intérieure :

Oui, mes idées flottantes ont besoin de se fixer dans une beauté qui m'aime; mon âme solitaire, agitée et exubérante a besoin, comme l'Océan, de l'arrivée de Vénus pour rentrer contenue et domptée dans ses limites : il me faut une femme (264).

Profondément imbu des idées romantiques sur la passion amoureuse, Esquiros décrit le changement de la hiérarchie de valeurs de Stell : découvreur du rôle ré-

dempteur de la femme²⁰, quand il rencontre l'amour réel, il s'éloigne de l'affirmation du début du roman : « Nous autres artistes, surtout, nous ne sommes guère amoureux que de la beauté éternelle et primitive » (10). Son pari pour l'art devant tout s'écroule et dans ce parcours le statuaire rejoint le magicien. La construction du personnage du statuaire est donc médiatisée par celle du personnage du magicien : les désirs de Stell rencontrent une voie de réalisation dans les pouvoirs extraordinaires d'Ab-Hakek, bien définis dans le roman d'Esquiros²¹.

4. Le magicien et ses pouvoirs. Du surhumain à la condition humaine.

La rencontre de l'art et de la magie se réalise dans le roman d'Esquiros grâce à la figure du magicien. L'écrivain ancre son récit au XVI^{ème} siècle et, « sous une charpente supposée solide », fait une peinture d'une « royauté décadente, débile et immorale (...) prédestinée à disparaître » (Sosien, 2000 : 94). La cour de Catherine de Médicis lui offre un appui vraisemblable, car les chroniques historiques avaient diffusé l'idée que la reine-mère était « favorable à la magie »²² ; c'était donc crédible la présence d'un magicien dans la fiction : « Catherine de Médicis était favorable à la magie, elle se servit de son influence à la cour pour y faire reluire, dans toute sa splendeur, l'astre de maître Auréole Ab-Hakek » (69).

D'après Esquiros, l'esprit nomade d'Ab-Hakek aurait cédé face aux attraits de la cour :

... soit que cette nature inquiète et planétaire se fût tout-à-coup calmée, ou qu'elle ait trouvé, dans les bonnes grâces de Catherine de Médicis, les faveurs du Roi et le milieu si attrayant d'une cour, son centre de gravité (128-129).

²⁰ « Femmes, vous êtes nos sauveurs, puisque, rien qu'à toucher le pan de votre robe, si sombre, si amer et si mauvais qu'on soit, l'on se sent devenir bon! » (199). Si dans *Le Magicien* on perçoit le rôle important de la femme dans l'univers esquirosien, où il présente une tendance à l'idéalisation de ses héroïnes, l'écrivain développera en profondeur ses idées sur la situation de la femme dans la société dans trois volumes postérieurs : *Les Vierges folles*, *Les Vierges martyrs* et *Les Vierges sages*, publiés entre 1840 et 1842. Sur ce sujet, nous renvoyons au chapitre II – « The portrayal of women : from social realism to the myth the ideal woman » – de l'étude de Zielomka (1985 : 65-102).

²¹ Selon Frycer, par la désillusion des artistes à l'égard de la toute-puissance de l'art, Esquiros ferait une approche parodique des thèmes de l'art et de l'amour dans ce roman à partir des idées qu'il y expose et qui sont à l'opposé de celles exprimées dans les grands textes romantiques de l'époque tels que le *Stello* de Vigny ou *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Frycer verrait ici « une provocation tout à fait dans le sens de l'esprit bohème non-conformiste des poètes frénétiques ou des petits romantiques » (Frycer, 1998 : 82).

²²Des études récentes ont mis en question la réputation de Catherine de Médicis en matière de magie. Vid. à ce propos l'étude de Luisa Capodiceci (2011) qui démontre que « les astrologues apparaissent sous le règne de Charles V à la cour de France et n'ont pas bénéficié d'une faveur particulière de la part de Catherine de Médicis. Mais la *légende noire* de la reine magicienne persiste à travers les siècles » (Zum Kolk, 2012).

Le magicien occupe donc un espace important dans la vie de la cour et de Catherine de Médicis ; elle s'adresse à lui à la recherche de réponses sur l'avenir ; elle reste dans l'attente de miracles – « Mage, je veux un miracle sur-le-champ, ou je veux ta tête » (216) – et accueille chez soi ses rituels de magie :

Il y avait au Louvre, dans la chambre à coucher de la Reine, une porte bâtarde et masquée qui conduisait par un couloir secret à une double cachette : dans l'une, Catherine mettait ses amants, et dans l'autre les sorcelleries d'Ab-Hakek (218).

En tant que figure importante de la cour, il soulève des hostilités et des réticences dérivées de ses « idées hétérodoxes » (128). On peut suivre la rivalité du magicien avec le prêtre Pietro de Scala, représentant respectivement les forces antagonistes de la cabale et l'Église :

Le seizième siècle était dominé par la double influence de la cabale et de l'Église. Au moment où nous ouvrons notre histoire, ces deux grandes rivales se heurtaient à la cour dans la personne d'un mathématicien et d'un prêtre. (...) Le prêtre avait nom Pietro de Scala, on le croyait frère naturel du Roi ; le mathématicien était Auréole Ab-Hakek (61).

Hors cet axe d'opposition, Ab-Hakek éveille la haine des vieilles du quartier, « qu'elles tinrent pour grand hérétique et sorcier, c'est à dire qu'elles l'eussent volontiers brûlé en Grève » (98).

Esquirois fait de lui un personnage paradoxal, admirable du point de vue de ses capacités intellectuelles, de sa sagesse et de ses pouvoirs extraordinaires, mais, en même temps, redouté :

voici maître Auréole Ab-Hakek ! (...) dans la rue, un grand homme couvert, jusqu'aux yeux, d'un manteau noir marchait. Son ombre passait longue et lente sur les murs, et chacun s'en écartait avec frayeur, comme on ferait de l'ombre du mancenillier, cet arbre de la mort (13)²³.

On refuse son « ambition vorace, effrénée, indomptable » (133) et on le considère un « soleil sombre », voire « un démon » :

Pour tous les bons chrétiens de son temps, Auréole n'était pas un homme; son teint bitumineux, chauffé de tons équivoques et rougeâtres, comme les têtes du Caravage, donnait à soupçonner en lui un soleil intérieur, mais un soleil sombre; nous devons d'ailleurs avouer que, selon les idées que le XVIème siècle se faisait d'un génie inquiet, révolté, ténébreux, surhumain. Auréole Ab-Hakek était très réellement et très littéralement le démon (130).

Mais à côté de ces traits qui font de lui un être menaçant, on loue sa supériorité intellectuelle, montrée dès son enfance « sur les autres enfants de son âge qui, par

²³ Dans le même sens : « Aussi le magicien était-il très-considéré très-redouté et très-haï » (133).

jalousie, le déclarèrent sorcier » (128), son ambition de tout connaître du monde des ténèbres et du mystère : « L'astrologie, l'alchimie, la médecine occulte, la magie et toutes les divinations lui devinrent, en peu d'années, si familières, qu'il était consulté par les anciens et les mages, comme un oracle » (128). Esquiros fait du magicien « un vrai abîme de science; sombre et sans amour, il vivait pour connaître; l'attraction qu'il exerçait autour de lui tenait d'ailleurs, un peu aux ténèbres, aux vides et aux profondeurs qu'il avait dans le cœur » (35).

Intégré dans la chaîne des grands mages et sorciers de la tradition – « vous êtes un des quatre qui, avec Zoroastre, Ptolémée et Hermaüs, tenez un des coins de cette tenture bleue semée d'étoiles que les hommes ont nommé le ciel ! » (105) – dans la fiction esquirosienne Ab-Hakek fait preuve de plusieurs pouvoirs extraordinaires : « il a le don de ressusciter les morts et d'animer les statues » (13), tel un Pygmalion. Ainsi, Stell le statuaire se rapproche du magicien pour qu'il anime sa statue chérie : « Moi aussi j'ai une statue que j'aime, pourquoi ne pas chercher le moyen de lui donner la vie. Cet Ab-Hakek l'a, dit-on, trouvé » (92). Ce pouvoir de « donner la vie à la pierre ou au métal » (90) semble confirmé dans Agraman, « cet être étrange qui marchait, soufflait et parlait » (137), « une statue d'airain qu'il a chez lui, laquelle marche, obéit et devise avec une rare intelligence » (90).

Le magicien est aussi capable de faire des prophéties et de guérir des malades : « Ab-Hakek parcourut alors la Catalogne, la Provence, la Suisse, la Hongrie, la Bohême, marchant pieds nus, guérissant les malades et prophétisant, ce qui faisait venir le peuple à sa suite » (128). Son regard est doué d'une force d'attraction irrésistible « qui faisait graviter autour de lui les regards vides et ténébreux, comme il y en a tant dans le monde » (71)²⁴. Il peut aussi fabriquer des philtres magiques comme celui demandé par Stell afin d'être aimée de Marie de Quéluz :

Si votre science est aussi merveilleuse et aussi infaillible que vous le dites, donnez-moi un philtre qui me lie Marie de Quéluz, et j'y croirai.

– En voici un ! répondit le magicien ; et ayant fouillé un vieux bahut, il en tira un coffret de fer qu'il remit à l'artiste. « Cette boîte », poursuivit-il, « contient votre destinée... ; mais gardez-vous de l'ouvrir maintenant, vous rompriez le charme » (264).

En tant que faiseur de philtres, Ab-Hakek intervient directement dans le déroulement de l'intrigue, en jouant sur les sentiments des personnages. Mais c'est surtout l'élixir de l'éternelle jeunesse qu'il cherche « avec une ardeur indomptée » et qu'il voudrait offrir aux découvreurs du bonheur :

De là ce fameux élixir composé du suc de toutes les plantes alors connues, qui devait, disait-il, lui conserver une éternelle

²⁴ Dans le même sens : « Le mage versait sur tout ce qui l'approchait une influence irrésistible d'où l'on ne pouvait ensuite se dégager » (130).

jeunesse, et dont il livrerait le secret à qui lui découvrirait le moyen d'être heureux : – nul ne s'était encore présenté (135).

Esquiros dessine ainsi un personnage marqué par le désir : le désir d'être Roi et le désir, encore plus chimérique, d'être Dieu :

La royauté n'était, d'ailleurs, pas le rêve le plus audacieux du magicien : il en avait un autre qui lui était commun avec l'ange rebelle ; celui-là absorbait toute sa vie. Cette idée inexorable, cet immense désir couvé par toutes les forces et par toute l'ardeur d'un homme comme Auréole Ab-Hakek, cette chimère excessive qui semblera, sans doute, monstrueuse au lecteur, c'était d'être Dieu (133).

Angé rebelle, Ab-Hakek sera tout à fait obsédé par ses ambitions démiurgiques, par cette quête de l'éternité qui l'assimilerait à Dieu. Dans cette entreprise, l'appui des pouvoirs de la science se dévoile essentiel. À plusieurs reprises, Ab-Hakek exprime sa haute conception de la magie en tant que science hétérodoxe donc questionnée :

Jeune homme, je t'ai deviné tout d'abord sérieux et capable, je veux t'initier à la science. On t'a dit, n'est-ce pas, que la magie n'était que témérité ; que nos fourneaux faisaient de la cendre et jamais d'or ; que les étoiles, ces filles du ciel, mentaient comme celles de la terre ? (257).

Dans la fiction d'Esquiros, le magicien est dessiné comme un personnage entièrement consacré à ces sciences occultes sur lesquelles l'Église « jeta (...) son anathème » (295) et dont le rôle a été de ramasser les divinités tombées, de revendiquer les prodiges de l'univers. La vie d'Ab-Hakek, comme celle de tant d'autres sages et magiciens de la littérature, est médiatisée par l'obsession de la science, qui devient une sorte de monomanie :

La science alors devint sa femme; et s'il lui arrivait, comme à tous les amants, de boudier, de temps en temps, cette perfide maîtresse, et de lui dire, avec colère, entre les dents : « Tu m'as menti ! », il revenait bientôt à elle, des larmes aux yeux, des excuses sur les lèvres, et se rejetait, le cœur tout débordant de nouvelles ardeurs, dans ses rudes embrassements (295).

Ce « délire jusqu'à la fièvre » a laissé ses traces sur la physionomie du personnage : « Enfant, regarde mon front, vois ces rides enfumées, ces tempes découronnées, ces yeux caves ; crois-tu donc que j'aurais ainsi aimé la science jusqu'à la fièvre et au délire, si la science n'eût été qu'une ombre ? » (257). En principe, Ab-Hakek se définit par cette croyance sans fissure : pour lui, hors la science, il n'y a que le néant : « Sans la science, pourtant, qu'est-ce que vos honneurs, ô hommes, qu'est-ce que l'empire, qu'est-ce que la couronne du monde? – Néant » (86).

Mais dans le récit d'Esquiros cet attachement obsédant à la magie s'écroule au fur et à mesure que le personnage prend conscience de sa démente et de la démesure de son dévouement :

Je me suis jeté dans son sein avec démente; pour elle, j'ai veillé, j'ai jeûné, j'ai brûlé mes yeux aux yeux du soleil, j'ai déchiffré, la nuit, le manuscrit des cieux, j'ai châtié mon corps avec furie, j'ai bu l'eau et mangé la cendre, j'ai surpris dans les tombes le travail du ver et collé mes deux lèvres à la bouche froide des morts, et tout cela pour une ingrate qui me délaisse (II, 10).

C'est là où les savoirs du magicien deviennent fragiles face à la puissance du sentiment amoureux : « Les natures comme celle d'Ab-Hakek sont après tout des terres volcaniques où s'ouvrent, quand on s'y attend le moins, des abîmes de passion terrible et soudaine... » (II, 10). La découverte de cette passion pour Maire de Quéluz s'impose à cette ambition féroce qui le définissait comme personnage; libéré du joug de la science, une nouvelle hiérarchie de valeurs marquera sa conduite, un nouvel esclavage s'active, celui de la chair :

Je suis votre esclave, femme; le Dieu se fait homme pour vous adorer ! belle entre toutes les belles, je renonce à ma divinité, aux mystères de la science, à mes souffles de vie, à mon empire sur la nature, à mes anges, ces muets serviteurs qui tournent dans le ciel mes sphères d'or, à mes démons, que je connais tous par leurs noms (II, 10).

Ce profond changement d'attitude culmine juste avant sa mort, comme souligne Barbara Sosien, « lorsqu'il apprend de la bouche d'Agraman, l'homme artificiel qu'il a fabriqué lui-même, la nullité de la science » (Sosien, 2014 : 192) et qu'il rend explicite dans cette sentence²⁵ : « Maître ! la science est l'ombre d'une ombre : *umbra umbrae* ! » (II, 325). Ses derniers mots accueillent avec regret la dialectique présente dès le début du roman d'Esquiros : celle qui s'établit entre l'attrait de la magie –synonyme ici de la science– et la séduction de l'amour et de la chair, incarnés dans Marie de Quéluz et Amalthée. Ainsi, enfermé dans sa tourelle de pierre, décidé « à se laisser périr de faim » (II, 315), Auréole Ab-Hakek reconnaît son erreur : « j'aurais mieux fait d'aimer » (II, 325).

Esquiros propose à ses lecteurs une fiction qui, ancrée dans un temps très éloigné de leur réalité, lui permet quand-même d'explorer des thématiques profondément romantiques et donc de pleine actualité. Dans les débats artistiques et littéraires des années trente, on assimilait le travail du magicien à celui de l'artiste et c'est sur la base de cette analogie qu'Esquiros va construire son roman.

²⁵ Sentence qu'Esquiros attribue au chapitre XVIII à l'astrologue arabe Albumazar : « notre maître Albumazar aurait-il dit vrai, quand il a dit : « La science est l'ombre d'une ombre, *umbra umbrae* ? » (272).

Les deux absolus que Stell et Ab-Hakek cherchent et qu'ils défendent à outrance, la beauté et le savoir, se dévoilent des chimères. Dans l'univers d'Esquiros, ni la quête de la beauté absolue ni la recherche inlassable de la connaissance ne donnent accès au bonheur ; celui-ci semble plutôt lié à l'expérience amoureuse, à l'existence partagée avec une femme, à la sensibilité de la chair. Et c'est là où Esquiros projette les désirs de sa propre mentalité romantique. N'oublions pas que le romantisme se consolide comme un mouvement de révolte et de dissidence, surtout chez ces auteurs fréquemment considérés mineurs qui, comme Esquiros, essayent de rester en marge des idées orthodoxes²⁶ ; dans ce territoire, notre écrivain rencontre les mages des temps passés, perçus comme des dissidents²⁷ :

Je ne veux pas dire que ces savants livrés à la pratique des arts séditieux eussent sur la réforme religieuse et politique les idées que nous avons maintenant. Non : mais ces hommes étaient des dissidents (Esquiros, 1847 : 27).

L'écrivain déborde dans ce roman le plan de la révolte pour plonger dans l'élan démiurgique, présent tant dans le personnage du magicien que dans celui du statuaire qui verbalise cette ambition : « être Dieu pour une heure et mourir ! » (95). Leur soif de savoir et de pouvoir, leur ambition prométhéenne²⁸ les rapproche l'un de l'autre et les situe devant l'abîme, autant dire devant l'échec : « Les gouffres m'attirent », dira Stell. « Les gouffres attirent » (35), précise le narrateur à propos du magicien.

Stell et Ab-Hakek seront finalement victimes de leur propre désir. S'ils occupaient au début une position de privilège en tant qu'artiste et magicien respectivement, ils abandonnent progressivement cet espace pour descendre au terrain de la condition humaine. Esquiros choisit donc de montrer leur vulnérabilité, mais sans renoncer à maintenir leur rôle de « médiateurs des puissances du désir chargées de réenchanter le monde » (Vadé, 1990 : 95).

²⁶ Max Milner remarquait à cet égard que « le vrai visage du romantisme français comportait un aspect de recherche inquiète de la vérité, de répudiation de la logique, de fascination du mystère et de la démesure, qui permettait d'y intégrer plus facilement les personnalités atypiques ordinairement désignées sous l'appellation de petits romantiques » (Milner, 1988 : 86).

²⁷ « La coyuntura histórica instala la magia en un lugar periférico y marginal, por cuanto condenada de antemano por la ortodoxia. Pero, desde ese espacio sin privilegios, lo mágico le sigue fascinando como vía de re-encantamiento del mundo materializado del XIX » (Alonso, 2000 : 23).

²⁸ Sur les caractéristiques du Prométhée romantique, vid. l'étude d'Antoine Thivel (1994 : 23) qui souligne que « le Prométhée romantique met le règne des dieux en question, il veut les détrôner, prendre leur place ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALONSO, Ana (2000) : « De magos y alquimistas balzaquianos », in Montserrat Serrano (éd.), *La Philologie française, à la croisée de l'an 2000*. Granada, Universidad de Granada y Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española, 22-32.
- BALZAC, Honoré de (1839) : *Le curé de village. Suivi des Martyrs ignorés*. Bruxelles, Société belge de Librairie et C^o.
- BERNARD, Jean-Pierre et Pascal DURAND (2006) : *La modernité romantique. De Lamartine à Nerval*. Paris, Les Impressions Nouvelles.
- BRICAULT, Céline (2012) : « Savoirs et croyances du XIX^{ème} siècle : entre magie et magies », in Simone Bernard-Griffiths et Céline Bricault (éds.), *Magie et magies dans la littérature et les arts du XIX^e siècle français*. Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 13-25.
- CANH-GRUYER, France (2016) : « Romantiques petits », *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/petits-romantiques>.
- CAPODIECI, Luisa (2011) : *Medicæa Medæa. Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*. Genève, Librairie Droz.
- CASTEX, Pierre-Georges (1951) : *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, José Corti.
- DUMONT, Francis (1949) : « Alphonse Esquiros ». *Les Cahiers du Sud*. Numéro spécial : *Les petits romantiques français*, 123.
- ESQUIROS, Alphonse (1838) : *Le Magicien*. Paris, Desessart et Cie, 2 vols. [en ligne] : vol. 1 : <https://archive.org/details/lemagicien01esqu> ; vol. 2 : <https://archive.org/details/lemagicien02esqu>.
- ESQUIROS, Alphonse (1841) : *Les Chants d'un prisonnier*. Paris, Challamel.
- ESQUIROS, Alphonse (1847) : *Histoire des Montagnards*. Paris, Victor Lecou.
- FRYCER, Jaroslav (1998) : « L'art et la littérature dans *Le Magicien* d'Alphonse Esquiros. Remarques sur la poétique du roman français à l'époque romantique ». *Litteraria Humanitas* V, 73-84.
- LEVI, Eliphas (1860) : *Histoire de la magie : avec une exposition claire et précise de ses procédés*. Paris, Baillière.
- MICHAUD, Stéphane (1979) : « Esquirol et Esquiros ». *Romantisme* 4, 43-52.
- MILNER, Max (1978) : « Préface », in Alphonse Esquiros, *Le Magicien*. Paris, L'Âge d'Homme, 7-18.
- MILNER, Max (1988) : « Les Cahiers du Sud ont-ils inventé les « petits romantiques ? ». *Romantisme : Marginalités* 59, 83-90.
- MILNER, Max (1989) : « Le peintre fou ». *Romantisme* 66, 5-21.
- SCHNEIDER, Marcel (1985) : *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris, Fayard.
- SOSIEN, Barbara (2000) : « Imaginer l'histoire : le XVI^{ème} siècle selon Honoré de Balzac (sur Catherine de Médicis) et Alphonse Esquiros (*Le Magicien*) », in Aleksander

- Abłamowicz (éd.), *Le roman de l'Histoire dans l'histoire du roman*. Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, Uniwersytet Slaski, 87-94.
- SOSIEN, Barbara (2014) : «Alphonse Esquiros et son *Magicien* : pour une alchimie romantique», in J Kornhauser et W. Rapak (éds.), *Auteur, personnage, lecteur dans les lettres d'expression française*. Krakow, Ksiegarnia Akademicka, 5-94.
- STEINMETZ, Jean-Luc (1978) : *La France frénétique*. Paris, PUF.
- STEINMETZ, Jean-Luc (2005) : « Pour en finir avec les "petits romantiques" ». *Revue d'histoire littéraire de la France* 105, 891-912.
- THIVEL, Antoine (1994) : « Prométhée, personnage romantique », in *Le Romantisme et la Grèce. Actes du 4ème colloque de la Villa Kérylos (30 septembre- 3 octobre 1993)*. Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 14-27.
- VADÉ, Jean-Yves (1990) : *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Paris, Gallimard.
- VAN DER LINDEN, Jacob (1948) : *Alphonse Esquiros, de la bohème romantique à la république sociale*. Paris, Nizet.
- ZIELONKA, Anthony (1985) : *Esquiros (1812-1876). A study of the works*. Paris et Genève, Slatkine.
- ZIELONKA, Anthony (1988) : « Les préfaces, prologues et manifestes des *Petis Romantiques* ». *Romantisme* 59, 71-81.
- ZUM KOLK, Caroline (2012) : « Luisa Capodiceci : Medicæa Medæa. Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis ». *Cour de France*. Disponible sur : <http://cour-de-france.fr/article2397.html>.