Mythes fondateurs, mythes reconstructeurs : étude de Don Quichotte, Don Juan et La Célestine chez Azorín (1873-1967), Miguel de UNAMUNO (1864-1936) et Ramiro de MAEZTU (1874-1936)

Bedis Ben Ezzedine Ben Ezzedine Zitouna

▶ **To cite this version:**

Bedis Ben Ezzedine Ben Ezzedine Zitouna. Mythes fondateurs, mythes reconstructeurs : étude de Don Quichotte, Don Juan et La Célestine chez Azorín (1873-1967), Miguel de UNAMUNO (1864-1936) et Ramiro de MAEZTU (1874-1936). Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. Français. NNT : 2011PA030005 . tel-00743958

HAL Id: tel-00743958

https://theses.hal.science/tel-00743958

Submitted on 22 Oct 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ÉCOLE DOCTORALE 122 :

EUROPE LATINE-AMÉRIQUE LATINE

UFR D'ÉTUDES IBÉRIQUES ET LATINO-AMÉRICAINES

THÈSE DE DOCTORAT

pour l'obtention du grade de **:**

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

en Études Hispaniques et Latino-américaines

Présentée et soutenue publiquement par

Bedis BEN EZZEDINE ZITOUNA

(Tome I)

Mythes fondateurs, mythes reconstructeurs : étude de *Don Quichotte, Don Juan* et *La Célestine* chez Azorín (1873-1967), Miguel de UNAMUNO (1864-1936) et Ramiro de MAEZTU (1874-1936)

Soutenue le 07/01/2011

Sous la direction de Madame le Professeur Françoise ETIENVRE

JURY

Mesdames et Messieurs les professeurs

Françoise ETIENVRE	**Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3**
Solange HIBBS-LISSORGUES	**Université Toulouse II – Le Mirail**
Sadi LAKHDARI	**Université Sorbonne – Paris 4**
Jean-Claude RABATÉ	**Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3**

Mythes fondateurs, mythes reconstructeurs : étude de *Don Quichotte, Don Juan* et *La Célestine* chez Azorín (1873-1967), Miguel de Unamuno (1864-1936) et Ramiro de Maeztu (1874-1936)

À mes parents, Habib, Elyes et Mehdi

Merci, merci…

Les recherches présentées dans cette thèse n'auraient pu être menées à bien sans le concours de plusieurs personnes qui m'ont fait confiance et m'ont apporté leur aide et leur soutien tout au long de ces six années.

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de thèse, Françoise Etienvre, pour le soin et l'attention avec lesquels elle a suivi mes recherches. Je tiens aussi à la remercier pour les nombreux efforts qu'elle a fournis. Dans cette longue entreprise, elle m'a continuellement soutenue et encouragée. La confiance qu'elle m'a témoignée dans les moments les plus durs m'a permis de continuer et d'arriver jusqu'au bout de ce travail de recherche.

Merci aussi au personnel administratif de l'Ecole Doctorale d'études ibériques et latino-américaines, notamment à Mme Marthe Pierre.

Je tiens également à exprimer toute ma gratitude à l'Agence Espagnole de Coopération Internationale qui, en m'octroyant à de nombreuses reprises des bourses de recherche à la Bibliothèque de Madrid, m'a offert l'opportunité d'accéder à la Bibliothèque Nationale et à tous ses trésors. C'est bien grâce à son aide matérielle que ce travail a pu aboutir.

Mes remerciements vont également à tout le corps enseignant de l'Institut Supérieur des Langues de Tunis. Merci aussi à tous les enseignants de l'Université de La Manouba, que j'ai eu l'occasion de connaître. Je voudrais de même remercier tous mes collègues et tout le personnel administratif de l'Institut Supérieur des Langues appliquées de Béja, notamment à monsieur le Directeur Abd El Majid Atouani.

Je suis aussi reconnaissante à l'ensemble de mon entourage qui a eu à me supporter. Je remercie tout particulièrement mes grands-parents, mes parents, Chiraz et Hatem, Nibraz et Jamil, Faten et Ahmed, Rim et Housem sans oublier Mohamed, pour leur soutien infaillible. Merci aussi à toute ma famille, notamment à Abdelkader et Kalthoum Zitouna, sans qui je n'aurais sûrement pas pu concilier ma vie professionnelle et ma vie familiale. Ce travail doit aussi beaucoup à mes amis : Faten Bougattef pour toute sa gentillesse, Hayet Belhmayed et Aida Hadded pour leurs efforts de relecture, Miguel Damián pour toute sa bienveillance, Sylvie Montout, Patrice Ollivaud, Daniel Mirza et Ségolène Rouillé pour leur sincère amitié, sans oublier Olfa Bjaoui et Lamia Mrad.

Enfin, je ne pourrais oublier mon époux Habib sans qui je n'aurais pas mené à terme ce travail. Son courage, sa patience et son affection m'ont toujours permis d'aller vers l'avant. Je voudrais lui exprimer ici toute ma gratitude et ma reconnaissance.

À eux, à mes enfants, Elyes, fan de don Quichotte et d'Unamuno, et petit Mehdi,

Merci.

Sommaire

INTRODUCTION **8**

CHAPITRE I : CONTEXTE HISTORIQUE ET CHOIX LITTÉRAIRES **19**

I/ La « Génération » de 1898 20
I.1/ Le contexte historique : La perte des colonies ou la perte des illusions 20
I.2/ Écrire sur l'Espagne : reconstruire l'Espagne 26
I.3/ La « Génération de 98 » : véritable groupe ou étiquette commode ? 30
I.4/ Influences marquantes sur le groupe littéraire 37
I.5/ Le patriotisme de la « Génération » du désastre 44
I.6/ L'esthétique littéraire des membres du groupe de 1898 52
II/ Réécriture et fonction des mythes de Don Quichotte, Don Juan et La Célestine 55
II.1/ Les mythes dépassent le temps et l'espace 55
II.2/ Les mythes et le contexte historique 67
II.3/ Le choix des mythes par Azorín, Unamuno et Maeztu 69
II.4/ Aspect universel des figures emblématiques 77
III/ L'esthétique de la forme brève, l'essai : de l'écriture journalistique à la création littéraire 81
III.1/ L'essai et le contexte historique 81
III.2/ La prédominance de l'essai : émergence et évolution d'un genre littéraire 83
III.3/ Rôle de la presse dans la diffusion des chroniques de voyages et des essais de Maeztu, Unamuno et Azorín 92
III.3.1/ Azorín : chroniqueur et voyageur, contemplatif et critique 94
III.3.2/ Les essais d'Unamuno et l'importance de la Castille 100
III.3.3/ Maeztu, entre articles de presse et essais 106
III.4/ L'esthétique de la réception : l'interpellation du « buen amigo », le lecteur 112

CHAPITRE II : AZORÍN ET LA REPRISE DES GRANDES FIGURES DE LA LITTÉRATURE ESPAGNOLE **121**

I/ L'itinéraire d'Azorín : interrogations identitaires et existentielles 122
I.1/ José Martínez Ruiz et sa crise de conscience 122
I.2/ Azorín et l'imprégnation des grands classiques de la littérature espagnole 126
I.3/ Prise de conscience nationale 130
II/ Thèmes quichottesques et cervantins chez Azorín 133
II.1/ L'itinéraire quichottesque d'Azorín 137
II.1.1/ Chroniques de voyage d'Azorín 137
II.1.2/ La symbolique de la route quichottesque 141
II.2/ La folie chez Azorín 148
II.2.1/ Tomás Rueda à l'image du Quichotte : la folie édifiante 148
II.2.2/ El Caballero del Verde Gabán et don Quichotte : la confusion identitaire 155
II.2.3/ La lecture et la folie: deux axes fondamentaux dans l'étude des personnages cervantin 158
II.2.4/ El buen Sancho, l'autre face de don Quichotte 167
II.3/ Le brouillage temporel : une méditation permanente 178
III/ Le Don Juan d'Azorín : la subversion du modèle 186
III.1/ Azorín ou la rédemption de Don Juan 188
III.1.1/ Don Juan, témoin de la crise espagnole 199
III.1.2/ La perturbation temporelle ou le salut éternel 206
III.2/ Doña Inés : le mythe de l'éternel retour 212
IV/ Azorín et La Celestina 219
IV.1/ Azorín et « l'éternel retour » : la symbolique de « La Celestina » et le caractère cyclique des œuvres d'Azorín 219
IV.2/ La triple vision d'Azorín dans *La Celestina* : la métaphysique, l'intrahistoire et le rôle du lecteur 229
V/ L'énergie régénératrice chez Azorín 234

CHAPITRE III : DES MYTHES LITTÉRAIRES ESPAGNOLS À LA PHILOSOPHIE EXISTENTIALISTE ET RÉGÉNÉRATRICE D'UNAMUNO 248

I/ L'ESSAI CHEZ UNAMUNO 251
II/ LE « QUICHOTTE DE SALAMANQUE » FACE À LA CRISE DE 1898 : LE CHOC DES CRISES – POLITIQUE, LITTÉRAIRE, RELIGIEUSE – ET LEURS RÉPERCUSSIONS SUR UNAMUNO 253
III/ LE QUICHOTTE CACHÉ DANS DON MIGUEL DE UNAMUNO : IDENTIFICATION OU CONFUSION IDENTITAIRE ? 255
III.1/ LA PHILOSOPHIE QUICHOTTESQUE, UNE PHILOSOPHIE DE VIE UNAMUNIENNE 259
III.2/ LA FOLIE QUICHOTTESQUE, LA DÉRAISON ET L'IDEALISME, TÉMOINS DE LA CRISE INTIME D'UNAMUNO 264
III.2.1/ La symbolique de la perte de raison chez don Quichotte 264
III.2.2/ La contagion et les différentes strates de la folie quichottesque: Don Quichotte - Sancho - Unamuno - le lecteur 267
III.2.3/ Le procès de Cervantès : polémiques sur l'auteur et son Quichotte 274
III.3/ LA SYMBOLIQUE EXISTENTIALISTE DU DON QUICHOTTE IMMORTEL POUR UNAMUNO 280
III.3.1/ Unamuno et l'agonie quichottesque : l'immortalité quichottesque comme philosophie de vie 284
III.3.2/ L'existentialisme unamunien et la philosophie de l'immortalité 289
III.4/ DE L'IMMORTALITÉ INDIVIDUELLE À L'IMMORTALITÉ DU PEUPLE ESPAGNOL : UN NOUVEL ASPECT DE LA PHILOSOPHIE UNAMUNIENNE 296
III.4.1/ La symbolique patriotique de Don Quichotte 296
III.4.2/ Perte « quichottesque » des colonies et bilan unamunien de l'Espagne « moribonde » 300
III.4.3/ L'engagement régénérationniste d'Unamuno 307
III.4.4/ Unamuno réformateur : des solutions concrètes proposées par Unamuno 312
III.5/ DON QUICHOTTE, ALONSO QUIJANO ET SANCHO : PROTAGONISTES IDÉAUX DE LA RÉGÉNÉRESCENCE . 321
IV/ LES DON JUAN D'UNAMUNO : DE LA DIMENSION MYTHIQUE À LA DIMENSION HUMAINE 326
IV.1/ LES SOUFFRANCES DE DON JUAN DANS *TRES NOVELAS EJEMPLARES Y UN PRÓLOGO* : RENVERSEMENT DU MYTHE – DU STATUT DE SUJET À CELUI D'OBJET – 329
IV.2/ L'ESTHÉTIQUE DU « MATERNAGE » CHEZ UNAMUNO 330
IV.3/ LE MONDE THÉÂTRAL ET LA SANCTIFICATION DE DON JUAN DANS *EL HERMANO JUAN O EL MUNDO ES TEATRO* (1929) 336
IV.4/ DON JUAN ET L'OMBRE MATERNELLE : LA QUÊTE IDENTITAIRE 344
IV.5/ DE LA DIMENSION MYTHIQUE DONJUANESQUE À LA DIMENSION MÉTAPHYSIQUE 347
IV.5.1/ La rédemption du héros mythique 347
IV.5.2/ La révolte du héros tragique 350
IV.5.3/ Don Juan, un mythe immortel : le théâtre d'Unamuno, théâtre de la conscience 351
IV.6/ LA VISION CONSTRUCTIVE DU DON JUAN « CELESTINO » OU « MEDIANERO » 353
V/ LA FIGURE DE LA CÉLESTINE CHEZ UNAMUNO : LA VISION UNAMUNIENNE DE LA FEMME-PATRIE / MATRIE 356

CHAPITRE IV : LE POUVOIR, LE SAVOIR ET L'AMOUR, FONDEMENTS DE LA RÉGÉNÉRESCENCE DE L'ESPAGNE CHEZ MAEZTU 361

I/ IMPORTANCE DES FIGURES MYTHIQUES ET HÉROÏQUES DANS LES ESSAIS DE MAEZTU 366
I.1/ LA REPRISE DES FIGURES MYTHIQUES 366
I.2/ L'ESSAI, GENRE DE PRÉDILECTION DE MAEZTU 367
I.3/ FONCTION DES MYTHES LITTÉRAIRES ESPAGNOLS DANS LES ŒUVRES DE MAEZTU 370
II/ DON QUICHOTTE, DON JUAN ET LA CÉLESTINE : MYTHES FONDATEURS, MYTHES UNIVERSELS 376
II.1/ MAEZTU ET LA QUÊTE D'UN IDÉAL QUICHOTTESQUE : DIMENSION SYMBOLIQUE ET HÉROÏQUE DE DON QUICHOTTE 377
II.2/ DIMENSION MYTHIQUE ET POPULAIRE DE DON JUAN 383
II.3/ DIMENSION MYTHIQUE ET SOCIALE DE LA CÉLESTINE : UN PERSONNAGE SOCIAL PARTICULIER 388
II.4/ DON QUICHOTTE, DON JUAN ET LA CÉLESTINE : DE LA DIMENSION MYTHIQUE À LA DIMENSION UNIVERSELLE 390
III/ DE L'EXCÈS D'IDÉAL AU DÉSENCHANTEMENT 394
III.1/ DÉCALAGE ENTRE L'EXCÈS D'IDÉAL ET LA TRISTE RÉALITÉ CHEZ DON QUICHOTTE 394
III.2/ POUVOIR, PASSION ET DÉSILLUSION DE DON JUAN 399
III.3/ SAVOIR, AMOUR ET TRAGÉDIE CHEZ LA CÉLESTINE 405
IV/ LE JEU DES PARADOXES DANS LES TROIS QUÊTES PRINCIPALES DE L'ŒUVRE : L'AMOUR, LE POUVOIR ET LE SAVOIR 409
IV.1/ QUÊTE DE L'IDÉAL FÉMININ CHEZ DON QUICHOTTE 412
IV.2/ CONFLIT ENTRE POUVOIR DONJUANESQUE ET MORALE 415
IV.3/ SAVOIR ET ÉTHIQUE CHEZ CÉLESTINE 420

IV.3.1/ Le pouvoir maléfique de l'amour-passion *420*
IV.3.2/ Le savoir manipulateur de l'entremetteuse *424*
IV.3.3/ Vision du monde dans La Celestina *436*
V/ LA PERTE DE L'IDÉAL EN ESPAGNE 439
V.1/ CAUSES FONDAMENTALES ET CONDAMNATION DE LA PERTE D'IDÉAL EN ESPAGNE 439
V.2/ LA CANALISATION DE L'ÉNERGIE : SOLUTION À LA RÉGÉNÉRESCENCE DE L'ESPAGNE ? 449
VI/ VISION ENGAGÉE ET « RÉGÉNÉRATIONNISTE » DE MAEZTU 454
VI.1/ LE RÉQUISITOIRE DE MAEZTU 454
VI.2/ MAEZTU ET LE « SURHOMME » : EXCÈS DE RÉGÉNÉRATIONNISME OU DANGER DE TOTALITARISME ? ... 459
VI.3/ RETOUR AU TRADITIONNALISME OU AU « NATIONAL-CATHOLICISME » ? 463

CONCLUSION GÉNÉRALE 471

BIBLIOGRAPHIE 489

Introduction

« Le fondateur des Temps modernes n'est pas seulement Descartes mais aussi Cervantès »[1], cette affirmation de Milan Kundera dans son essai, *L'art du roman*, confirme, une fois de plus, la notoriété de l'écrivain universellement connu, Miguel de Cervantes.

En effet, précise Kundera rappelant les propos d'Edmund Husserl lors de l'une de ses célèbres conférences sur la crise de l'humanité européenne en 1935, les racines de la crise se trouvaient dans « l'oubli de l'être »[2], dans cet essor des sciences qui exclut l'homme du monde, de la vie. « Elevé jadis par Descartes en « maître et possesseur de la nature », l'homme devient une simple chose pour les forces (celles de la technique, de la politique, de l'Histoire) qui le dépassent, le surpassent, le possèdent. Pour ces forces-là, son être concret, son « monde de la vie » n'a plus aucun prix ni aucun intérêt : il est éclipsé, oublié d'avance »[3].

Or, avec Cervantès, précise encore Kundera, « un grand art s'est formé qui n'est rien d'autre que l'exploration de cet être oublié »[4]. C'est précisément l'aventure de don Quichotte qui rend possible cette exploration: « don Quichotte sortit de sa maison [...], il ne fut plus en mesure de reconnaître le monde. Celui-ci, en l'absence de Juge suprême, apparut subitement dans une redoutable ambigüité ; l'unique Vérité divine se décomposa en centaines de vérités relatives que les hommes se partagèrent » [5].

Le dévoilement de cette ambigüité du monde révèle une autre dimension de l'homme : il n'est plus un « objet d'exploration technique et mathématique »[6], il est avant tout homme et Cervantès l'avait déjà compris. L'irrationnel s'empare alors de la scène du monde et remplace la raison cartésienne. La seule certitude qu'il y avait, c'était « la sagesse de l'incertitude »[7]. La vérité laisse place au doute, à la relativité et

[1] Milan Kundera, *L'art du roman*, Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard, 1986, p. 19.
[2] *Ibid.*, p. 18. Formule de Heidegger reprise par Husserl.
[3] *Ibid.*, p. 18.
[4] *Ibid.*, p. 19.
[5] *Ibid.*, p. 20-21.
[6] *Ibid.*, p. 18.
[7] *Ibid.*, p. 21.

à l'interrogation : la conscience moderne devient une conscience troublée, soupçonneuse. Cette période des paradoxes incite les penseurs à regarder la réalité en face. Ils n'avaient pas le choix ; en tant que sujets pensants, ils pouvaient soit déserter et leur disparition signifierait l'absence d'engagement et la mort du sujet, soit secouer, briser les chaînes de l'aliénation et délivrer les consciences.

C'est pour la seconde solution que les intellectuels espagnols de la Génération de 1898 optèrent après la défaite poignante que leur pays a connue. En effet, en perdant la guerre contre les Etats-Unis en 1898, l'Espagne s'enlise dans une spirale de crises vertigineuses au point de perdre son équilibre et de frôler le désastre. Cette défaite va faire vaciller les valeurs fondamentales qui soutiennent l'édifice de l'histoire du pays : la guerre fait perdre à l'Espagne ses dernières colonies d'Outre-mer – Cuba, Porto Rico, les îles Philippines et l'île de Guam – et du même coup, tous ses rêves. Ce désenchantement colonial sème le trouble dans les esprits des intellectuels et suscite en eux les interrogations les plus profondes : la crise des valeurs se double d'une crise des consciences. Témoins de cet effondrement, hantés par les défis du présent, par le vertige d'un avenir qui semble échapper à leur contrôle, ces intellectuels qui se tiennent à l'écoute de l'actualité, s'interrogent sur le destin incertain de l'Espagne.

Les retombées de ces événements historiques traumatiques se reflètent dans leurs écrits où ils tentent de mesurer l'impact de ces désillusions sur les mentalités espagnoles et les dérives politiques, sociales et économiques dont ils sont les acteurs. Leur écriture porte à la fois l'aliénation de l'Histoire et le rêve d'une autre histoire, l'intrahistoire[8], celle de l'homme et de son quotidien.

Cette crise a littéralement démoralisé les intellectuels qui ont tenté, par tous les moyens, de sortir de cette période de « décadence » en essayant d'expliquer, chacun à sa manière, les principales causes qui l'ont générée. En fait, selon eux, les motifs majeurs s'expliquent par un pouvoir défaillant, par l'absence de motivation du Gouvernement espagnol mais surtout par un manque total d'énergie des Espagnols ; c'est précisément ce sentiment d'apathie qui a interpellé les intellectuels de l'époque. Ils ont essayé de cerner et d'expliquer les causes de cette carence afin de trouver des remèdes pour sauver cette Espagne moribonde.

[8] Terme créé par Miguel de Unamuno et repris par Azorín.

Curieusement, ce profond pessimisme, ressenti au plus profond d'eux-mêmes n'éteint pas le feu de la lutte de ces intellectuels ; bien au contraire, il le stimule et l'amplifie à tel point que la remise en question et la mise en cause du système politique, social et économique du pays se transforme en un véritable engagement sacrificiel. C'est le cas de Ramiro de Maeztu (1874-1936), l'un des membres actifs de la Génération de 1898, groupe d'intellectuels préoccupés essentiellement par « le problème de l'Espagne », qui connaîtra une fin tragique.

En fait, plusieurs membres de ce même groupe se sont également distingués par leur lutte active, bien déterminés à redorer le blason du pays. Cependant, notre choix s'est porté sur Ramiro de Maeztu, qui est un grand nom de la littérature espagnole, ainsi que sur deux autres écrivains, non moins célèbres : José Martínez Ruiz (1873-1967) et Miguel de Unamuno (1864-1936). Tous trois ouvrent par le biais de leurs œuvres, un chemin d'élucidation au problème espagnol essayant, chacun à sa manière de découvrir et de dévoiler la vérité intime de l'Espagne grâce à la reprise de trois figures emblématiques de la littérature espagnole : don Quichotte de Miguel de Cervantes, don Juan de Tirso de Molina et la Célestine de Fernando Rojas.

Ces figures, ancrées dans les mémoires se retrouvent une fois de plus propulsées vers le monde extérieur ; chargées du poids du passé, elles se retrouvent investies d'un nouveau rôle, celui d'établir les fondements d'un monde nouveau. C'est précisément par le biais de ces figures mythiques que les trois membres du groupe de 1898 vont tenter d'expliquer les principales causes qui ont mené le pays à un tel désastre et essayer d'y remédier. Ainsi, la richesse des mythes littéraires demeure intacte, comme le confirme Pierre-Aimé Touchard dans son ouvrage intitulé *Le théâtre et l'angoisse des hommes* :

> Parce qu'il n'est jamais définitivement formulé, le mythe dépose en chacun de nous une semence d'une vitalité inépuisable. Par son obscurité même, il s'oppose aux classifications faciles de la conscience claire. Il rejoint en nous les aspirations ou les paniques inconscientes. Mais il est là, toujours prêt à renaître, pour peu que l'actualité le sollicite, et d'autant plus vigoureux, d'autant plus violent, d'autant plus porteur de germes de révolution qu'il a été plus profondément et plus longtemps refoulé, et qu'il correspond à un besoin de libération plus intense parce que jugé plus longtemps irréalisable ou interdit[9].

[9] Pierre-Aimé Touchard, *Le théâtre et l'angoisse des hommes*, Paris, éditions du Seuil, 1968, p. 206.

Tout comme don Quichotte qui se bat contre des moulins à vent, ces trois intellectuels espagnols se tournent vers le passé et mettent en avant leur lance redoutable, une arme décisive : les mythes fondateurs, piliers de la littérature et de la philosophie espagnole.

Ces écrivains, qui étaient d'abord journalistes, s'engagent dans une entreprise donquichottesque des plus périlleuses : insuffler au peuple espagnol l'énergie nécessaire pour lui permettre de sortir de la léthargie paralysante qui l'épuise et lutter contre les oppressions et les iniquités.

La reconquête du prestige du pays fait vivre aux trois écrivains une expérience spirituelle inégalée : initialement préoccupés par le désastre espagnol, Azorín, Unamuno et Maeztu vivent une curieuse évolution qui les amène non seulement à reconsidérer le passé glorieux et à analyser les défaillances d'un système obsolète mais surtout à se retrouver face à eux-mêmes : l'enquête se double d'une véritable quête de soi.

Pour rendre compte de ce monde chaotique dans lequel ils se trouvent, les écrivains ont recours à l'essai, leur forme de prédilection. A travers l'essai, Azorín, Unamuno et Maeztu, expriment leurs préoccupations les plus importantes et leurs angoisses les plus profondes à un lecteur qu'ils veulent actif et conscient. En dehors des essais, les écrivains ont également écrit dans d'autres genres littéraires, le roman, le théâtre et la nouvelle.

Les textes littéraires prennent alors une autre ampleur ; apparaissent ainsi les véritables enjeux des réflexions initiales des auteurs. A travers leurs écrits, les essayistes se penchent sur l'énigme du moi : qu'est ce que le moi ? comment peut-on le saisir ? comment peut-on l'immortaliser ? Toutes les contradictions auxquelles se heurtent ces écrivains les incitent à s'interroger sur des questions fondamentales, d'ordre éthique telles que le bien, le mal, la foi en Dieu, la chrétienneté, mais aussi d'ordre existentiel telles que l'obsession de l'immortalité, la fuite du temps et la vacuité de l'existence. Les nombreuses marques nietzschéennes qui imprègnent leurs pensées témoignent de leur « expérience du vide ». C'est bien ce sentiment de vide qui est à l'origine de la philosophie agnostique de Miguel de Unamuno, le Quichotte de Salamanque, qui dévoile une vision profondément pessimiste à l'égard d'une Espagne incapable de gérer ses richesses. L'écrivain déplore la perte des colonies et lance un appel à un retour à un « christianisme quichottesque », seul moyen, d'après lui, de retrouver les valeurs nobles, telles que la justice, la liberté, la générosité.

Il n'est pas le seul, les deux autres membres du groupe de 1898 vivent différemment leur expérience nietzschéenne comme le souligne José María Salaverría : « Unamuno siempre ha puesto interés en declarar su antipatía o su compasión por « ese pobre Nietzsche »… También Azorín fue atraído por la llama de Nietzsche, aunque sin abrasarse en ella, como Maeztu, ni absorber hondamente el espíritu y la moral del filósofo germano, como Baroja »[10].

Si le déséquilibre du pays engendre le pessimisme, il ne justifie pas pour autant cette inertie anesthésiante du peuple espagnol : une véritable philosophie de l'énergie se met en place. Dans ce nouveau rapport de soi avec soi-même, avec autrui, avec l'image ternie du pays, dans ce besoin passionnel du rétablissement de la justice, de l'équilibre, les métaphores de rachat, de l'expiation, de la rédemption et du sacrifice ne manquent pas. Les écrivains vont jusqu'à la réversibilité des images des figures mythiques : don Juan est un séducteur bienveillant et sa sanctification n'est pas loin : « El Hermano Juan » d'Azorín, celle de don Quichotte non plus, devenu « San Quijote de la Mancha » et enfin celle de la Célestine, la « Santa del hedonismo », pour reprendre l'expression de Maeztu. Mais c'est dans ce renversement des perspectives qu'apparaissent les valeurs esthétiques des écrivains. En fait, ils ont eu recours à tous les moyens qui peuvent sensibiliser les lecteurs : le mode descriptif, comme chez Azorín, le mode argumentatif, l'interpellatif. Ils n'écartent pas l'exercice de la sensibilité ; bien au contraire, selon eux, sentir c'est être, c'est se révéler au réel en y étant actif.

Face à « l'expérience du vide », la littérature de l'époque se devait donc d'être une littérature d'éveil, de provocation, une littérature qui choque, qui tire le lecteur de sa torpeur, de sa passivité et de son obscurantisme. Aussi, la littérature et la mémoire culturelle présentent-elles des références connues qui sont réinterrogées et ce, afin de raviver la conscience critique du lecteur et de lui inculquer une irréductible vitalité. Les trois figures citées, piliers de la « Génération de 98 » semblent l'avoir bien compris puisqu'ils ont usé de tous les moyens littéraires pour éveiller les consciences.

Pour étudier tous les moyens littéraires qui développent cette philosophie de l'énergie prônée par les trois membres de la Génération de 1898, nous avons d'abord analysé les différents ouvrages de ces trois écrivains, ceux qui se rapportent essentiellement aux trois figures emblématiques de la littérature espagnole : don

[10] José María Slaverría, *Nuevos retratos*, Madrid, Renacimiento, 1930, p. 70.

Quichotte, don Juan et la Célestine. D'ailleurs, la majorité des titres des ouvrages étudiés sont déjà révélateurs de leur intérêt pour les mythes : *La ruta de Don Quijote* (1905), *Don Juan, Doña Inés* d'Azorín, *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) d'Unamuno et *Don Quijote, Don Juan y la Celestina, ensayos en simpatía* (1926) de Maeztu.

De nombreuses études critiques ont guidé notre travail de recherche, notamment la récente biographie de Miguel de Unamuno écrite par Jean-Claude et Colette Rabaté, qui nous a éclairés sur cette philosophie pas toujours facile à cerner. De même, parmi les nombreux ouvrages critiques consultés, ceux de José Carlos Mainer, de Pedro Laín Entralgo, de José Luis Abellán, de Juan Marichal, de Carlos Blanco Aguinaga, de Manuel Tuñón de Lara, de Serrano Poncela, sur les écrivains de la Génération de 1898 ont constitué tout particulièrement une source de documentation précieuse et fort utile à nos recherches.

Nous avons également eu recours à certains ouvrages spécifiques sur les mythes de don Quichotte, de don Juan et de la Célestine pour illustrer notre problématique sur les mythes fondateurs, mythes reconstructeurs de l'Espagne, nous pensons particulièrement aux écrits de Jean Canavaggio, à ceux d'Anthony Close, de Carlos Feal Deibe, de Jean Luis Picoche, d'Otto Rank, de Luis Iglesias Ortega, d'Alberto Sánchez qui ont tous, parmi tant d'autres, nourri notre thèse.

Les figures emblématiques étant des trésors de l'humanité, nous considérons que plusieurs autres ouvrages, aussi riches et importants, restent à explorer. Nos recherches doivent donc beaucoup à toutes les sources bibliographiques consultées. Toutefois, les ouvrages d'Azorín, d'Unamuno et de Maeztu ont constitué les sources de base et le fondement même de notre investigation, pour élaborer notre travail d'analyse.

Certes, le manque de ressources littéraires se rapportant à notre sujet n'a pas facilité la tâche, la bibliothèque du centre culturel espagnol Cervantès étant l'unique bibliothèque en Tunisie offrant des ouvrages spécialisés sur les thèmes se rapportant à notre recherche. Toutefois, le recours à des sources électroniques disponibles sur différents sites officiels d'internet a pallié à ce manque. Il s'est révélé fort utile, comme par exemple les ouvrages d'Azorín, *Con Cervantes* et *Con permiso de los cervantistas*, téléchargés directement de la bibliothèque virtuelle du centre Cervantès, celui de José Carlos Carrillo Martínez sur *La Generación del 98*, ou encore les différents articles consultés sur le réseau, comme par exemple l'article de Rubén

Builes sur « Las Nubes de Azorín o la crisis de la Celestina », ou celui de Federico Suárez, « Maeztu y los del 98 ».

Mais rien ne remplace les différents séjours de recherche effectués à la Biblioteca Nacional de Madrid qui nous ont ouverts des horizons exceptionnels grâce à la consultation d'ouvrages bien ciblés et récemment publiés suite à la célébration du quatrième centenaire de la parution du *Quichotte* en 2005, comme *Azorín, La ruta de Don Quijote*[11] , ou encore *Tres mitos españoles : La Celestina, Don Quijote, Don Juan*[12].

Toutes ces sources littéraires et critiques riches et fécondes n'ont pas empêché la difficulté de l'élaboration d'un plan. En effet, nous avons pensé au premier abord, étudier les trois auteurs en privilégiant une approche globale et plutôt synthétique : trois chapitres essentiels auraient constitué le plan de notre thèse traitant de chacun des mythes à part étudié par chaque auteur. Toutefois, nous avons constaté que cette démarche pouvait révéler essentiellement un déséquilibre puisque le mythe de don Quichotte était nettement plus exploité par Azorín, Unamuno et Maeztu que celui de don Juan ou encore celui de la Celestina. De plus, le travail de recherche serait plus informatif qu'analytique. Nous avons alors opté pour une autre démarche, plus logique et plus appropriée. Nous avons choisi de suivre les trajectoires et l'évolution de chacun des écrivains à part en essayant de mettre en relief non seulement leur usage des trois mythes, mais surtout leur conception du monde révélée grâce aux mythes. Une étude comparative s'avérait toutefois indispensable dans notre conclusion, où nous avons veillé à ne pas juxtaposer les bilans sur les trois auteurs étudiés et à procéder à une comparaison faisant ressortir les similitudes et les différences entre ces auteurs.

Si cette deuxième perspective nous a paru plus pragmatique, c'est surtout parce que les itinéraires des trois écrivains étudiés sont différents. En effet, leur vision littéraire, idéologique, philosophique est singulière et spécifique d'un écrivain à un autre.

[11] José Payá Bernabé (epílogo de), *Azorín, La ruta de Don Quijote*, I centenario 1905-2005, introducción y documentos sobre la ruta : Esther Almarcha Núñez-Herrador, Isidro Sánchez Sánchez, Ciudad Real, Universidad de Castilla-la Mancha, Arte libro, empresa pública Don Quijote 2005.

[12] José Luis Díez (dirección científica), *Tres mitos españoles : La Celestina, Don Quijote, Don Juan*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, del 21 de febrero al 14 de abril de 2004. Sociedad Estatal de Conmemoraciones culturales. Junta de Castilla-la Mancha.

Azorín, par exemple, tente de trouver les remèdes au désastre espagnol en refaisant l'itinéraire même de don Quichotte. Ses voyages lui dévoilent la situation critique vécue par les paysans, les habitants et les ouvriers dans les petits villages qu'il traverse : selon lui, la décadence de Castille symbolise la décadence de toute l'Espagne. La régénération du pays passe nécessairement par la revalorisation des terres espagnoles et plus particulièrement par celles de la région de Castille-la Manche, terres auxquelles il voue, tout comme Unamuno, un amour démesuré.

Si Azorín décrit avec une sensibilité impressionniste la région de Castille-la Manche, ses paysages et ses habitants, s'il développe une esthétique littéraire fondée essentiellement sur le mode descriptif, Maeztu explore la dimension mythique dans toute sa profondeur, valorisant le concept nietzschéen de « surhomme », nécessaire à la survie du peuple espagnol.

Tous les trois sont des personnages assez complexes à comprendre, étant donné leurs personnalités chargées de paradoxes, notamment en ce qui concerne Maeztu et Unamuno ; les polémiques que leurs travaux ont suscitées en sont fort révélatrices. C'est probablement l'une des plus grandes difficultés rencontrées dans l'élaboration de ce travail de recherche. En effet, leurs pensées sur un même sujet divergeaient sans cesse, il était donc difficile de suivre le fil conducteur – très souvent paradoxal – de leurs idées. Aussi, les opinions et les critiques divergent-elles, elles aussi, sur chacun de ses auteurs, si certains sont fascinés par la réécriture des aventures quichottesques d'Azorín, d'autres, au contraire, l'accusent d'être un mystificateur de l'histoire.

Cependant, loin de leur reprocher ces fluctuations identitaires et ces paradoxes, il faut voir dans ces contradictions la source même de leur talent ; c'est parce qu'ils étaient écartelés entre leur soif inextinguible d'idéaux et leur sens violent des réalités qu'ils ont réussi à écrire des œuvres littéraires au sens plein du terme, œuvres qui vont marquer l'époque.

Azorín, Unamuno et Maeztu font donc bien parti des auteurs espagnols les plus illustres et les plus brillants de la première moitié du XX^{e} siècle. Dans leurs différents ouvrages, aussi intéressants les uns que les autres, apparaissent les réponses à toutes les interrogations qui ont traversé les esprits de leurs lecteurs. Leurs nombreux essais, articles et autres écrits représentent un apport incontestable à l'intégralité de la littérature espagnole.

Ces trois classiques de la littérature contemporaine espagnole possèdent de nombreux points communs et des divergences mais ce qui les unit, et ce qui a constitué le plus grand dénominateur, c'est d'abord et avant tout : « la régénérescence de l'Espagne », aspect qui a certainement constitué le plus grand dénominateur commun entre eux. Leurs relations, souvent conflictuelles, laissent penser qu'il existait entre eux de nombreux désaccords.

Malgré les divergences, bien souvent source féconde de créativité, tous les trois ont analysé l'impact que possèdent les philosophies quichottesque, donjuanesque et célestinesque dans l'esprit populaire espagnol et tenté de réécrire l'histoire culturelle de l'Espagne dans une perspective critique : lorsqu'une nation est en crise, les traditions et les mythes qui la constituent sont inévitablement remis en question. C'est sans aucun doute ce qui explique le recours de ces auteurs à trois thèmes fondamentaux pour expliquer les causes de la décadence de l'Espagne: les paysages de Castille comme symbole de l'Espagne toute entière, l'histoire du peuple espagnol, ses coutumes et ses traditions, mais aussi la littérature comme référence, particulièrement celle reconnue comme étant classique.

Nous consacrerons tout d'abord le premier chapitre de notre thèse à l'étude du contexte historique ainsi que des choix génériques et littéraires des auteurs de la Génération de 1898, Azorín, Miguel de Unamuno et Ramiro de Maeztu : ces auteurs ont privilégié la forme de l'essai et ont choisi les mythes pour dénoncer une situation historique désastreuse et une Espagne en décadence.

Puis, nous nous proposons dans notre investigation de suivre chacun de ces auteurs dans son parcours littéraire. Nous avons pris en compte la portée de leur engagement et, bien que tous les trois soient entièrement dévoués à leur pays, nous avons estimé que celui de Maeztu, fusillé pour ses idéaux politiques, portait cet engagement à l'extrême limite. Celui d'Unamuno ne l'est pas moins, sa destitution de son poste de Recteur de l'Université de Salamanque, marque la force de ses idéaux. C'est leur vécu qui a guidé le classement opéré lors de notre travail de recherche.

En suivant la trajectoire singulière de chacun de ces auteurs, nous nous intéresserons tout particulièrement à la manière dont ils ont renoué avec les mythes fondateurs de la littérature espagnole pour évoquer les différents thèmes qui les préoccupaient d'une manière obsessionnelle. L'implication du lecteur, pour chacun d'entre eux, constituera un axe fondamental dans notre recherche, puisque l'objectif premier des trois écrivains, attachés à leur patrie, était d'éveiller les consciences.

Enfin, nous tenterons de procéder dans notre conclusion à un bilan comparatif des trois visions des intellectuels de la Génération de 1898, mettant plus en avant les divergences qui les caractérisaient que les points communs qui les unissaient, chaque écrivain ayant sa propre vision des choses.

Nous tenterons également de comprendre à quelle profondeur et à quel niveau d'analyse des essais, qui n'étaient à l'origine que des articles de journaux, pouvaient parler de problèmes contemporains, affronter les questions historiques les plus cruciales, mais surtout aller au cœur des problèmes et développer des questions aporétiques, inlassablement évoquées et jamais résolues, celles de l'éternel écart entre l'idéalisme et la réalité, la raison et la foi, la fuite du temps et l'immortalité.

Les contradictions vécues par les auteurs ont énormément suscité notre intérêt, Unamuno qui « s'est assigné pour tâche de rétablir la vérité »[13], a voulu – comme nous tenterons de le démontrer – sauver don Quichotte de son propre créateur, mais cette périlleuse entreprise va plutôt le plonger dans un agnosticisme sans précédent : fervent catholique, il est pourtant submergé par les doutes.

Cette conception de l'inanité de la vie unamunienne n'est pourtant pas négative, ce néant est même l'occasion d'une évolution spirituelle qui se double d'un engagement patriotique, un amour extrême porté à la « matrie » : chez les trois écrivains, la figure féminine n'est jamais absente, elle est même déterminante dans leur philosophie régénératrice.

Ce qui est frappant, chez les trois intellectuels de la Génération de 1898, c'est cette incroyable énergie qu'ils déploient pour défendre leurs idéaux à tout prix. Les raisons de désespérer de l'histoire sont nombreuses, mais ces penseurs-philosophes s'avèrent des visionnaires animés d'une conscience universelle remarquable. Ils posent les questions fondamentales que se posent aujourd'hui encore les politiques et les intellectuels dans de nombreux pays : Comment l'Espagne peut-elle sortir de ce marasme politique, économique et social ? Comment peut-elle se reconstruire ? Sa reconstruction passe-t-elle par la nécessité d'un retour aux traditions du pays ? par la récupération des valeurs perdues ? ou bien le destin de l'Espagne est-il de s'ouvrir à l'Europe et d'élargir les frontières culturelles en s'imprégnant des valeurs européennes?

[13] Simon Leys, « Don Quichotte et quelques-uns de ses lecteurs », *Le Magazine Littéraire, Les grands héros de la littérature, Don Quichotte,* hors-série n°1 consacré à Don Quichotte, Juillet/août 2010, p. 78.

Ce souci d'une appartenance culturelle commune et d'une aventure spirituelle commune, apparaît comme une approche moderne supplémentaire émanant des trois écrivains espagnols. Cette soif de connaissance qui constitue une identité spirituelle qui s'étend au-delà de l'Espagne et que Husserl considère comme l'essence même de la spiritualité européenne, replace la problématique philosophique de l'énergie à une dimension universelle : la connaissance serait-elle la seule morale recommandée par les écrivains de la Génération de 1898 ?

Chapitre I : Contexte historique et choix littéraires

I/ La « Génération » de 1898

I.1/ Le contexte historique : la perte des colonies ou la perte des illusions

La perte des ultimes colonies a été l'un des éléments décisifs qui a plongé l'Espagne dans un profond marasme, et il n'est pas le seul. S'ajoute à cela un contexte historique et politique agité qui participe à la décadence du pays. En effet, vers les années 1880, la politique de la Restauration de la monarchie des Bourbons a suscité les mécontentements: le « caciquisme » [1], système fondamentalement totalitariste, les déséquilibres sociaux, de plus en plus fréquents et la corruption au pouvoir plus forte que jamais, ont engendré un véritable malaise aussi bien chez les intellectuels que dans la classe populaire. Mais plus que tous ces facteurs, c'est surtout la perte alarmante des ultimes colonies d'Outre-mer : Cuba, Puerto Rico et les Philippines, en 1898, qui a plongé l'Espagne dans une profonde crise économique et sociale. La dictature de Primo de Rivera (1923-1930), la proclamation de la Seconde République en 1931, la guerre civile (1936-1939) ont constitué également autant d'événements chaotiques qui ont généré le déclin inévitable du pays.

Parmi tous ces événements historiques, la date 1898 reste une date gravée dans les esprits des Espagnols[2] et symbolique d'une époque agitée. Suite à sa défaite face aux Etats-Unis et à la perte de ses dernières colonies, le pays semblait avoir touché le point le plus bas de sa trajectoire historique. Manuel Tuñón de Lara, expliquant ce désarroi et la nécessité d'une « régénérescence », constate :

[1] On entend par caciquisme, un système politique spécifique à l'Amérique Latine et à l'Espagne se basant sur la figure du cacique et sur des réseaux de pouvoir et de clientèles locales dont dispose cet « homme fort » : *el cacique.*

[2] Ce même thème est développé dans un article fort intéressant de Germán Gullón, « La cultura finisecular española y el imperialismo : 1898 (Cuba, España y Norteamérica) », *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo,* Universiteit van Amsterdam, Amsterdam, Jesús Torrecilla (ed.), 2000, p. 91-116.

> La catástrofe colonial de 1898 (dejando al desnudo la crisis política, la crisis financiera, la vacuidad de las « ideologías » empleadas) fue un revulsivo potentísimo, que actuó sobre comportamiento e ideas de gran parte de la burguesía, de propietarios agrícolas, de pequeños comerciantes de tipo medio, etc, que se sentían enteramente frustrados. Ahí encaja, desde el punto de vista de esas clases, el imperativo de una « regeneración »[3].

Ce sont effectivement ces circonstances si mal vécues et si difficiles à assumer qui pourraient expliquer non seulement l'apparition d'une « Génération littéraire » prétendant changer les mentalités et sauver cette « Espagne en mal de régénération »[4], mais encore justifier le patriotisme et le dévouement de nombreux auteurs comme Azorín, Unamuno et Maeztu, principaux penseurs sur lesquels se fondent nos recherches. La dimension historique étant étroitement liée à l'aspect littéraire, un rappel historique nous paraît essentiel pour mieux comprendre le contexte politique dans lequel ces intellectuels ont vécu.

En fait, ce marasme dans lequel sombre l'Espagne à la fin du XIX[e] siècle, est le résultat d'un long processus. Dès le début du XIX[e], l'Espagne apparaissait comme une puissance coloniale en déclin incapable de conserver son ancien Empire des Indes. La guerre lancée par les Américains contre cette fragile puissance, en 1898, fut un événement primordial illustrant un basculement à l'échelle mondiale, qui allait s'opérer au XX[e] siècle. Suite à ce conflit qui a coûté la vie à de nombreux soldats espagnols, l'Espagne avait fini par perdre toutes ses colonies, alors que les Etats-Unis gagnaient du terrain et apparaissaient comme une nouvelle puissance mondiale[5] : « Vale recordar que se trata de una auténtica situación de crisis ; es decir, que *no vale* lo que antes *había valido,* y que se impone su sustitución »[6].

En réalité, l'origine du conflit remontait à la révolte des Cubains contre la domination espagnole en 1868, date à laquelle les Espagnols étaient entrés en guerre contre les séparatistes à Cuba. Ce conflit ne devait se résoudre qu'une décennie plus tard avec l'octroi par l'Espagne d'une série de concessions à l'autonomie cubaine. Peu après, très précisément en 1893, Antonio Maura, le leader conservateur, présentait en

[3] Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885- 1936),* chapitre : « Regeneracionismo : Joaquín Costa, el « Primer » Unamuno », Madrid, [1970], Tecnos, 1984, p. 59.
[4] L'expression est utilisée par Mme Geneviève Fabry dans *Les écrivains espagnols face à la crise de* 1898, (Etudes rassemblées et présentées par Geneviève Fabry), Université catholique de Louvain, Belgique, *Les Lettre Romanes*, 1998, p. 5.
[5] Pour de plus amples détails sur ce contexte historique, il est intéressant de consulter l'article de Germán Gullón, intitulé « La cultura finisecular española y el imperialismo : 1898 (Cuba, España y Norteamérica) », *art. cit.*
[6] Manuel Tuñón de Lara, *op. cit*, p.103.

vain, au Parlement de Madrid, un programme de réformes destiné à résoudre le problème cubain. C'est sans doute pour cette raison qu'en 1895, la situation allait se compliquer avec la reprise du conflit armé ; en effet, la condition économique désastreuse avait favorisé la révolte et ce, jusqu'à l'application d'une série de mesures, approuvées par le Parlement, visant à garantir une certaine autonomie à l'île. Il convient de signaler que les Etats-Unis avaient eux mêmes leur part de responsabilité dans cette situation catastrophique en raison des droits de douane très élevés qu'ils avaient imposés au sucre importé de Cuba. Cependant, ce fut seulement en 1898 et par l'envoi d'un navire de guerre, le célèbre *USS Maine*[7], que les Etats-Unis étaient intervenus militairement dans cette lutte pour l'indépendance de Cuba contre la Métropole[8] qui soumettait sa colonie à un régime autoritaire et à une lourde fiscalité. Ce fut l'explosion mystérieuse du *Maine* qui avait engendré le conflit entre les Etats-Unis et l'Espagne, accusée d'avoir détruit volontairement le navire.

La perte de Cuba fit un effet boule de neige ; en perdant cette guerre, l'Espagne avait non seulement perdu Cuba mais aussi Puerto Rico, les Philippines et l'île de Guam. Cette série de défaites successives avait porté un coup très dur au pays qui, depuis la restauration de la monarchie, après la République de 1873, s'était préparé à cultiver les illusions d'une grandeur nationale. A la nouvelle de la perte des colonies d'outre-mer, les Espagnols semblaient littéralement paralysés. Ils avaient accueilli la nouvelle avec beaucoup d'indifférence, sans aucune violence, avec une telle apathie que Francisco Silvela, le futur premier ministre conservateur, avait publié un article intitulé « Sin pulso »[9], dans lequel il fustigeait littéralement la passivité du pays qu'il accusait d'être le principal coupable de cette défaite.

Toutefois, cette défaite était si insupportable et si mal acceptée par certains jeunes écrivains et intellectuels qu'ils avaient immédiatement éprouvé la nécessité de faire face aux dirigeants, principaux responsables, selon eux, de l'échec de leur pays. A ce propos, Donald Shaw précise que :

---

[7] « La España de entresiglos » dans l'introduction d'Emilio Palacios Fernández, Ramiro de Maeztu, *Obra literaria olvidada*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 24.

[8] Cette même idée est confirmée et détaillée dans l'article intitulé « La Generación del 98 », de José Carlos Carrillo Martínez : « El 1 de mayo de 1898, a las 4 : 45 horas, el comandante Juan de la Concha descubrió que una flota estadounidense se aproximaba hacia posiciones españolas. Sólo siete horas más tarde – a las 11 : 45, las tropas españolas fueron derrotadas y aniquiladas. Además, el ejército americano sólo sufrió una baja, el maquinista del *Boston*, a causa de un ataque al corazón ». Cette version, bien que différente de l'antérieure explique aussi l'origine – provoquée par les américains – de cette guerre avec l'Espagne et la perte des colonies.

[9] Francisco Silvela, « Sin pulso », *El Tiempo*, Madrid, 16 août 1898.

> Si hubo una idea en la que toda la Generación estuvo completamente de acuerdo es la de que nada podía esperarse de los viejos grupos políticos de presión. No surgió ninguna alternativa aceptable. La Liga Agraria de Costa, el movimiento de la Revolución desde Arriba dirigido por Maura, la alianza Republicano-Socialista de 1907 y la Liga de Educación política de Ortega (1914), ninguna logró transformar el momento político, y el país se deslizó gradualmente hacia la dictadura militar de Primo de Rivera[10].

Cette situation a créé de nombreuses dissensions. Si ce groupe d'intellectuels s'était tout d'abord focalisé en 1898 sur la décadence, le pessimisme et les désirs de régénérer leur pays, les radicaux voyaient au contraire dans l'indépendance des colonies un point positif pour l'Espagne, voire un processus de libération nationale de ces populations et un soulagement pour la société hispanique. Avec ces années convulsives, le XX^{e} siècle débutait en Espagne, de façon bien peu sereine. Le groupe le plus important à avoir manifesté sa colère face à cette situation chaotique était représenté par les membres de la « Génération de 1898». Ils avaient tous tenté de résoudre les différents problèmes de leurs pays chacun à sa manière.

La fin du XIX^{e} siècle et le début du XX^{e} paraissaient ainsi comme les époques les plus négatives pour la société espagnole à cause de toute cette série de crises qui avait préparé ce que l'on eut coutume de nommer le « désastre de 98 » :

> Además de la sublevación de las colonias americanas, los problemas regionalistas constituyeron otra dificultad más para la maltrecha sociedad española. El ambiente era de descontento, de dejadez en todos los sentidos, en un país donde la mayoría de la población vivía atrasada y miserable, cuando no hostigada por los caciques[11].

Politiquement, la situation n'était pas non plus très claire ; l'alternance entre les conservateurs et les libéraux au pouvoir ne convenait pas à une population mécontente qui vivait une situation catastrophique, en raison des nombreuses difficultés économiques. Sont apparus alors des groupes politiques anarchistes et socialistes, en plus des carlistes, qui tentaient de mettre en œuvre les remèdes nécessaires que les conservateurs et les libéraux ne trouvaient pas.

L'expression « Génération de 98 » pourrait cependant induire à surestimer l'importance de cette date douloureuse.

[10] Donald Shaw, *La Generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 26.
[11] José Carlos Carrillo Martínez appuie cette idée dans son article intitulé « La Generación del 98 », disponible sur : http://personal.telefonica.terra.es/web/apuntesasr/JoseCarlosCarrillo/LitJCCCarGen98…

Il convient alors de préciser que vers la fin du XIX^{e} siècle, la culture européenne reflétait le climat de désorientation spirituelle qui régnait à l'époque et qui était directement lié à la naissance de l'existentialisme, se traduisant par un mal de vivre spécifique, plus connu sous le nom de « la crise de la conscience européenne de la fin de siècle ». En Espagne, cette même inquiétude s'était manifestée dans le domaine littéraire à travers le Modernisme et la Génération de 98. Ce fut d'ailleurs essentiellement pour cette raison que ces deux courants littéraires avaient présenté des traits communs sur le plan social, politique, artistique et éthique, qui étaient, à leur tour, communs à d'autres mouvements européens. C'étaient les empreintes du nihilisme de Nietzsche, de l'existentialisme de Kierkegaard et du pessimisme de Schopenhauer qui caractérisaient les réflexions et qui influençaient les esprits des intellectuels.

Paradoxalement, ce panorama politique et social assez sombre n'avait pas empêché un développement culturel voire même un certain épanouissement de l'Espagne durant le premier tiers du XX^{e} siècle, qui avait effectivement débuté en 1898, puisque ce même panorama n'avait pas laissé les intellectuels indifférents. Une époque qui, semble-t-il, n'avait pas duré bien longtemps et qui s'était achevée avec le déclenchement de la Guerre Civile en 1936. J.C. Mainer a même décrit cette époque comme *La Edad de Plata*[12], une manière de montrer combien la vie culturelle en Espagne des débuts du XX^{e} siècle était particulièrement propice à la création, à l'imagination et à la critique surtout en ce qui concerne la littérature et la peinture[13].

Face à la situation sociopolitique et économique chaotique, un large groupe d'écrivains s'était formé, réagissant contre le désastre colonial, contre la Restauration, exprimant son profond mécontentement, tentant d'expliquer et d'analyser les principales causes qui avaient poussé le pays à la dérive et essayant de trouver les solutions nécessaires pour la régénération de l'Espagne. Ce célèbre groupe littéraire, plus connu sous le nom assez contesté de « Génération de 98 », était particulièrement préoccupé par le fameux « *problema de España* » :

[12] José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939), Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983.

[13] Ignacio Zuloaga et sa peinture sont un exemple parfait qui montre combien son monde était étroitement lié à la littérature de la Génération de 1898. On note les mêmes préoccupations que ceux des intellectuels de l'époque à travers ses toiles.

> Puede decirse que hasta 1898 aproximadamente la palabra « problema » se había reservado a las cuestiones matemáticas; a partir de entonces, el término se aplica en profusión al campo político, ideológico o social, y se habla de «problemas» por todas partes. Envolviéndolos a todos, empieza a plantearse ya el tan famoso y escurridizo « problema de España »[14].

Ces écrivains avaient proclamé la nécessité éminente de changements sociaux, culturels et esthétiques ; parmi ces auteurs, les figures de Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Ramón María del Valle Inclán et aussi Azorín apparaissaient comme particulièrement singulières. Cependant, à partir de 1905, les membres du groupe avaient évolué d'une manière assez dissemblable ; certains s'étaient éloignés des origines réformatrices et radicales. Ce fut la raison pour laquelle l'existence d'une Génération de 98 avait été fortement discutée par de nombreux écrivains et critiques dès la naissance de l'expression, préférant plutôt parler de groupe de 98. Mais qu'elle que soit leur appellation, « Génération de 98 » ou « Groupe de 98 », c'était par le biais de leurs écrits, essais et articles publiés dans la presse espagnole que ces écrivains qui avaient participé à la lutte et à la « régénérescence » de leur pays, s'étaient distingués. L'écriture représentait sans doute le meilleur moyen d'expression et d'action pour les membres de ce groupe littéraire confrontés à des événements marquants et décisifs.

Ainsi, le traité de Paris avec les Etats-Unis qui proclamait la perte définitive des dernières colonies de l'Espagne fut signé le 10 décembre 1898. Cette date était d'autant plus significative qu'elle marquait la fin d'un empire, la fin d'une longue histoire qui avait débuté en 1492 avec la grande découverte du nouveau continent par Cristophe Colomb.

Il était donc impossible de négliger ou de passer à côté de ces dates si importantes qui finissaient par s'imposer d'elles-mêmes. On pouvait comprendre les raisons pour lesquelles des faits d'une aussi grande portée avaient contribué au regroupement d'une poignée d'intellectuels, presque contraints de prendre position de façon urgente face aux événements vécus. Ce groupe, que Gabriel Maura a désigné pour la première fois comme étant « la generación del desastre », et qui a été baptisé, quelques années plus tard, par Azorín, « Generación del 98 », va s'avérer extrêmement dynamique et actif.

[14] José Luis Comellas, *Historia de España Moderna y contemporánea (1474-1965)*, Madrid, Rialp, 1969, p. 342.

Face à cette situation chaotique, les membres de la Génération allait tout tenter pour provoquer un examen de conscience nationale à travers la littérature, en particulier grâce aux figures mythiques de la littérature espagnole : don Quichotte, don Juan et la Célestine. Face à la perte des colonies, une évidence historique décisive pour l'Espagne, que cette génération d'intellectuels se devait de prendre position. Par le biais des mythes littéraires, l'essence même de leur pays était omniprésente dans leurs différents ouvrages et écrits ; elle avait, pour ainsi dire, constitué le centre de leur réflexion et l'élément majeur autour duquel s'articulait leur intérêt pour la « meseta ». Par ailleurs, les sentiments d'indignation et de désarroi avaient provoqué une réaction obsessionnelle chez cette poignée d'auteurs et déclenché un processus de révolte, lié au processus d'écriture :

> La preocupación por España y su esencia, la causa de sus males, las posibles soluciones, la crítica al tipo psicológico del español, el pasado y el destino histórico, etc, llenan las páginas de esos escritores, como puede comprobar cualquiera que eche una ojeada a la antología …[15].

I.2/ Écrire sur l'Espagne : reconstruire l'Espagne

Au-delà du « Désastre » qui a favorisé la naissance de cette génération d'intellectuels, il semble nécessaire de tenir compte également d'une série de changements et d'évolutions qui ont marqué la fin du XIX^{e} siècle. De tels changements sont visibles tant à un niveau politique, social, qu'intellectuel et institutionnel (le krausisme, l'Ateneo, l'Institution Libre d'Enseignement, les « tertulias » littéraires, toutes ces commémorations qui avaient une tendance subversive…).

Sans doute, ces changements sont-ils à l'origine de la naissance de ces esprits rebelles, très touchés par des réalités révoltantes. Tout ce passe comme si ce sont précisément ces préoccupations et ces nouvelles réalités qui ont éveillé en eux un profond désir de changement et d'amélioration de leur pays en mal de « régénérescence ». Les jeunes membres du groupe ont développé une nouvelle vision, plus réaliste de l'Espagne, manifestant un nouvel intérêt pour le paysage espagnol

[15] José Luis Abellán, *Sociología del noventa y ocho, un acercamiento a su significado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 26.

mais aussi pour ses traditions, ses coutumes et ses habitants. Face à la situation décadente de l'Espagne, la critique, tant sur le plan social que politique, était donc pour eux inévitable, et la littérature devenait un instrument fondamental dans la diffusion de leurs idées régénératrices. Donald Shaw confirme cette idée qu'il insère dans les caractéristiques mêmes de la Génération de 98 :

> […] Los miembros de la generación deben definirse a partir de tres consideraciones : participación en una indagación personal destinada a renovar ideales y creencias ; interpretación del problema de España en términos afines, esto es, como un problema de mentalidad, más que político, económico o social, y aceptación de que la literatura es un instrumento para el examen de esos problemas[16].

Il est important également de signaler que la Génération de 98 s'est étroitement inspirée des idées de certains intellectuels qui se sont entièrement investis dans la reconstruction de leur pays. La figure la plus emblématique est probablement celle de Joaquín Costa (1844-1911). Maeztu l'a même désigné comme le précurseur de leur génération. Cette personnalité marquante semble avoir influencé l'esprit des jeunes intellectuels. Costa est bien connu pour son esprit « régénérationniste » : « su famoso eslogan «escuela y depensa», y su deseo de un cirujano de hierro para llevar adelante su programa de reformas, parece eminentemente práctico y concreto »[17].

Dans son ouvrage intitulé *Medio siglo de cultura española*, Manuel Tuñón de Lara tente d'expliquer le rôle joué par Joaquín Costa et l'impact de ses idées révolutionnaires sur ces jeunes intellectuels. Il cite Costa et précise que :

> La revolución « ha de hacerse desde arriba » lo dice explícitamente Costa en su resonante conferencia : *Quiénes deben gobernar*...
> « Para mí – precisa – esa transformación del espíritu, del cuerpo y de la vida de la nación tiene que verificarse siempre *desde dentro* y *desde arriba*, por lo cual importa no confundirla con lo que llamamos revolución de abajo o revolución de la calle, que es, si acaso, un simple medio o instrumento para aquélla y que no tiene nada que ver con ella, que es cosa enteramente distinta, por más que la designemos con el mismo nombre »[18].

[16] Donald Shaw, *op. cit.*, p. 29.
[17] *Ibid.*, p. 24.
[18] Joaquín Costa, cité par Manuel Tuñón de Lara, *op. cit.*, p. 61.

Manuel Tuñón de Lara développe sa vision du régénérationnisme, un terme qu'il considère plutôt utilisé « con cierta carga tópica ». Il met en garde que : « el regeneracionismo, en su sentido restringido, no es popular ; pretende hacer el bien del pueblo sin contar con él »[19].

Costa a, en quelque sorte, exercé une influence directe et incontestable sur l'idéologie des membres de la Génération de 1898. Ces hommes étaient bien conscients de l'échec de l'Espagne et de la nécessité d'y faire face. Aussi, chacun d'entre eux a-t-il pris le mal national comme le motif essentiel de ses propres préoccupations. Ainsi, l'essence du problème espagnol était pour eux la « falta de fe » ; en effet, il s'agissait selon eux d'un problème spirituel avant tout, et c'est précisément pour cette raison qu'ils se sont d'abord investis non seulement dans la quête de leur propre identité, l'identité nationale, mais surtout dans la tentative de la récupération de leurs repères perdus, de leurs principes et valeurs oubliés qu'ils ont fondamentalement exposés dans leurs ouvrages.

En vérité, les problèmes de l'Espagne étaient bien plus profonds qu'une question d'ordre spirituel. Le pays avait besoin de réformes et de résolutions concrètes à tous les niveaux et les hommes de la génération ignoraient de nombreux points concrets sur le plan économique et politique de leur pays.

La majorité des membres du groupe littéraire de 1898 ont exprimé dans de nombreuses revues et plusieurs périodiques leur idéologie « reconstructrice » ; cependant leurs efforts n'ont pas été suffisants. Dans cette tentative de régénérer leur pays, la presse a joué un rôle fondamental pour Azorín, Unamuno mais surtout Ramiro de Maeztu ; c'était pour eux, sans aucun doute, « el principal instrumento de propagación de las ideas de la Generación »[20].

Est-ce également dans ce même objectif que les membres du groupe littéraire portaient un intérêt particulier pour Castille ? L'admiration vouée aux terres espagnoles sur le double plan historique et géographique est un autre aspect clairement associé à l'époque. En réalité, l'attirance pour les paysages castillans, bien qu'austères, se transforme en un point de mire pour cette génération littéraire qui contemplait l'Espagne d'une manière subjective, projetant son esprit dans les descriptions des terres, des traditions et des paysans du pays. Mais si ces derniers ont eu un tel engouement pour les terres, c'était surtout pour les mettre en valeur et pour tenter de

[19] *Ibid.*, p. 57.
[20] Donald Shaw, *op. cit*, p. 26.

reconstruire leur patrie, afin que l'Espagne puisse retrouver la beauté de ses paysages. José Carlos Carrillo[21] développe longuement cette idée, il souligne que :

> La decadencia de España […] motiva que los autores del 98 analicen la conciencia nacional, el *problema de España* : las causas de sus males, las posibles soluciones, el pasado, el futuro, etc. Estos escritores toman una actitud bastante peculiar ante el problema : buscan el conocimiento de España viajando por ella, describiendo los campos, las ciudades, los viejos monumentos, para intentar recrear literariamente la historia del país. Con esto, podemos decir que no se conforman con un acercamiento sin más al paisaje : es un acercamiento estético, bello, claro. Castilla será el eje del paisaje, como representante de la esencia española, de la decadencia. […] Desde aquí descubrirán los viejos pueblos castellanos, silenciosos y casi muertos, los paisajes, la historia de nuestro país, los monumentos, los recuerdos.

Castilla d'Azorín et *Viajes por tierras de Portugal y España* d'Unamuno sont des ouvrages concrets correspondant à cette tendance. C'est leur profond amour pour l'Espagne qui les a menés à réfléchir sur cette décadence. Carlos Moreno Hernández s'est lui aussi exprimé sur cette génération, mettant en relief l'importance de Castille pour ces auteurs qui ont fait du plateau géographique espagnol un véritable symbole de leur génération : « Apoyados en doctrinas deterministas todavía en boga, encuentran, esto es, inventan, una Castilla mesetaria cuya geografía es el espejo en el que miran el pasado y explican la presente decadencia de la nación entera »[22]. Cette terre castillane s'offre donc comme le point de mire, comme la préoccupation majeure de tous ces auteurs qui tentent d'expliquer les maux de l'Espagne à partir de la quête de cette région et de ses habitants. Inséparable de l'Espagne, la Castille est littéralement liée au débat de l'identité nationale de l'époque. C'est même de cette manière que le groupe qui symbolise et lutte pour la reconstruction de l'Espagne, peut forger une exceptionnelle énergie créatrice des images de la nation espagnole.

L'introspection personnelle et le souci pour le futur de leur patrie semblent constituer les sources principales de la dynamique créatrice des œuvres de la génération ; on comprend alors le rôle crucial joué par le contexte historique ainsi que par le libéralisme. La dénomination de « Génération » en est probablement la meilleure preuve: c'est en étant presque essentiellement préoccupé par tout ce qui se rapporte au « problème espagnol », que le groupe redécouvre la beauté des terres

[21] José Carlos Carrillo Martínez, *art. cit.*
[22] Carlos Moreno Hernández, « Castilla, lugar común del 98 », *Espéculo*, n°8, disponible sur: http://www.ucm.es/info/especulo/numero8/castilla.htm

castillanes. Ceci pourrait sans doute expliquer la prédominance des récurrences relatives aux paysages dans leurs œuvres. La majorité des auteurs provenant de la périphérie de la péninsule a tenté de redécouvrir le paysage castillan, symbole de toute l'Espagne. Ils ont tous accordé une place privilégiée à l'histoire comme reflet de l'essence espagnole commune à toutes les époques. L'âme de l'Espagne et le sens de la vie ont constitué les angoisses les plus profondes qui caractérisent ce groupe littéraire. En fait, la littérature, l'histoire et le paysage ont représenté pour cette génération les trois issues rendant possibles la régénération de l'Espagne.

I.3/ La « Génération de 98 » : véritable groupe ou étiquette commode ?

La dénommée « Génération de 98 » est en réalité un groupe d'intellectuels qui a donné forme à la crise espagnole de l'époque. Elle doit cette fameuse appellation à la figure de José Martínez Ruiz, Azorín, comme nous avons déja eu l'occasion de le mentionner. Cette terminologie possède surtout une acception socio-historique qui se répercute d'une manière déterminante sur un groupe d'auteurs, d'hommes de lettres et d'intellectuels en général, tous préoccupés par le destin de l'Espagne. C'est, en effet, Azorín qui suggère définitivement la dénomination de « Génération de 98 » dans quelques articles parus dans *ABC,* en 1913, et à travers lesquels il a tenté d'établir et de présenter ses caractéristiques[23]. Il inclut dans son groupe différents auteurs qui ont atteint un rang universel comme Unamuno – considéré comme le *guide* du groupe –, ou encore Baroja, Maeztu, Valle-Inclán et Benavente et Rubén Darío, mais il ne cite pas Ganivet et Antonio Machado. Il mentionne également Rubén Darío, le père du Modernisme, un mouvement littéraire qui se développe en Amérique Latine, mais qui est assez différent de ce qu'est la « Génération de 98 ». Ce choix n'est pas gratuit et Azorín veut sans doute mettre l'accent sur l'influence du Modernisme sur sa génération d'auteurs.

Cependant, cette notion de Génération de 98 a été fortement contestée par de nombreux spécialistes de la littérature espagnole de l'époque, et même par certains membres du groupe. Dans ce même ordre d'idées, Manuel Tuñón de Lara définit ainsi cette « génération littéraire » :

[23] Cette série d'articles intitulée « La Generación de 1898 » de José Martínez Ruiz, parus en 1913 dans *ABC,* feront partie, quelques années plus tard, de *Clásicos y Modernos,* dans *Obras Completas II,* p. 896-914.

> […] preferimos hablar de « grupo generacional del 98 ». Un grupo de jóvenes que se hacen cuestión de su país y de su tiempo en su totalidad, es decir, no desde la cañada de horizonte mínimo que es la especialidad, sino desde el alcor que contempla la vastedad de los hechos de cultura[24].

En fait, l'apparition du groupe littéraire de 98 semble plutôt liée au Modernisme, un mouvement qui s'est précisément étalé entre 1895 et 1922. Ainsi, les influences modernistes semblaient bien présentes dans les ouvrages des auteurs appartenant à la Génération ; la rénovation de l'art proposée par les modernistes n'a sûrement pas laissé les membres de la Génération indifférents. Cependant, ces derniers se différenciaient des modernistes par leur style, souvent simple et anti-rhétorique. Toutefois, alors que les modernistes ont montré leur mécontentement en fuyant la réalité et en octroyant une plus grande importance à la beauté esthétique, les membres de la Génération de 98 ont quant à eux, porté toute leur attention aux problèmes historiques de l'époque et tenté par tous les moyens de trouver les solutions aux problèmes concrets de l'Espagne: la décadence et la misère sociale. Et, c'est là une différence essentielle. D'un point de vue linguistique, ces auteurs ont préféré rénover et enrichir la langue en utilisant des néologismes. Ils reprennent ainsi un lexique traditionnel castillan qui n'est plus utilisé, mais ils y introduisent des mots exotiques, sonores et cosmopolites utilisés par les modernistes. Cette influence du modernisme sur le groupe littéraire reste tout de même limitée. Si ce courant littéraire trouve dans la poésie son genre littéraire le plus représentatif, la Génération de 98 a plutôt choisi de diversifier les genres et de cultiver la prose, la nouvelle, le roman et surtout l'essai. Ce dernier genre se présentait en effet comme le plus adéquat et le plus approprié pour exprimer les angoisses et les inquiétudes les plus profondes, le thème de l'Espagne et le sens de la vie humaine étant les thèmes de prédilection.

Selon de nombreux critiques, notamment Ricardo Gullón[25], il n'existe aucune distinction entre les modernistes et les hommes de la Génération de 98, il s'agit dans les deux cas d'auteurs de fin de siècle, appartenant tous à un même groupe, très hétérogène. En fait, le concept de Génération à cette époque là, était assez ambigu, les membres mêmes de ce groupe littéraire ignoraient exactement à quel groupe se

[24] Manuel Tuñón de Lara, *op. cit*, p. 105.
[25] Ricardo Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos,* Madrid, Gredos, 1969.

rattacher[26]. Ainsi, la Génération de 98 ne serait donc qu'une sorte de bifurcation, de déviation du Modernisme, et c'est d'ailleurs pour cette cause qu'elle possède des caractéristiques qui lui sont propres et qui la distinguent parfaitement du Modernisme. Il est donc légitime que d'autres critiques refusent complètement l'association du Modernisme et de la Génération de 98, de peur de mal formuler des caractéristiques fondamentales du groupe et de minimiser les différences importantes.

Certes les divergences sont innombrables entre le Modernisme et la Génération de 98 ; cependant, J. L. Abellán met en relief un point fort intéressant de convergence : l'anarchie artistique. Il convient de rappeler que les œuvres des modernistes révèlent l'attention portée à la dimension esthétique ; en effet, ceux-ci accordaient une importance accrue à l'art qui était, selon eux, un des principaux fondements de la littérature, et il est naturel qu'il y ait eu des influences explicites de ce courant littéraire. José Luis Abellán dans *Sociología del noventa y ocho, un acercamiento o su significado* souligne bien cet aspect : « Si alguna identidad hay entre modernistas y « 98 » no es más que la reivindicación que todos ellos hacen del abstracto principio de la anarquía, es decir, de una total libertad creadora para el artista »[27].

En tenant compte du désir de régénérer l'Espagne qui anime ce groupe d'intellectuels de la Génération de 98, il est difficile de séparer ses membres du reste des précurseurs du mouvement régénérationniste de l'Espagne, à savoir Joaquín Costa, qui est d'ailleurs considéré comme guide ou « leader » par cette génération comme nous l'avons mentionné. On pense aussi à Macías Picavea, Francisco Silvela, Lucas Mallada ou encore Damián Isern également considérés comme des membres importants ayant participé à la reconstruction de l'Espagne en raison de leurs nombreuses prises de position. En réalité, la Génération de 98 serait découronnée si on la séparait de ses grands précurseurs Costa, Ganivet, Unamuno. Ces derniers ont, en effet, joué un rôle fondamental dans les premières tentatives reconstructrices de l'Espagne.

Il serait donc bien plus judicieux de réfléchir à une nouvelle possibilité qui pourrait combiner ces deux interprétations, définissant ainsi la dite génération comme un groupe plus flexible de jeunes écrivains, qui tente d'innover en littérature tout en

[26] « Conviene mencionar que la distinción entre modernistas y noventayochistas estaba en esta época mucho menos clara de lo que iba a resultar posteriormente. Prueba de ello es la aparición de artículos de Unamuno, Baroja y Maeztu (quien contribuyó con fragmentos de *Hacia otra España*) en la revista de orientación modernista *La Vida Literaria* », souligne Donald Shaw, *op. cit*, p. 35.
[27] José Luis Abellán, *op. cit*, p. 23.

s'intéressant à la reconstruction de leur pays. Ainsi, pour Gonzalo Navajas : « …el 98 se reconfigura no como un movimiento estrictamente inserto en un pasado irrecuperable sino como una formación cultural que todavía tiene en la actualidad un poder de sugestión »[28]. Cette nouvelle alternative nous semble plus acceptable dans la mesure où la « Génération de 1898 » peut inclure tous les membres cités par José Martínez Ruiz sans pour autant incorporer les premiers précurseurs du « régénérationnisme » espagnol tels que Joaquín Costa.

Cependant, bien avant la dénomination du groupe par Azorín, la première source significative se référant à cette nouvelle génération qui se manifeste en Espagne suite aux événements de 1898 semble provenir de l'historien et politicien Gabriel Maura, lors d'une discussion avec le jeune écrivain et philosophe Ortega y Gasset[29]. C'est dans un article publié dans le journal *Faro,* daté du 23 février 1908, que Maura évoque en ces termes la nouvelle génération : « La generación que ahora llega ; generación nacida intelectualmente después del desastre ». D'ailleurs, quelques années plus tard, en 1912 plus particulièrement, Andrés González Blanco, a suggéré l'appellation de « Génération du désastre » dans son ouvrage intitulé *Historia de la novela en España*[30]. Mais, c'est bien Azorín qui a popularisé cette dénomination. C'est en 1910, dans une note de l'un de ses articles intitulé « Dos Generaciones »[31] qu'il présente sa génération, l'opposant à une deuxième, plus jeune. Malgré toutes ces considérations, l'instauration de cette appellation n'est définitivement acceptée par Azorín qu'en 1912 dans son article « Generaciones de escritores »[32], et ensuite, comme nous l'avons mentionné auparavant, en 1913, dans une série d'articles qu'il intitule « La Generación de 1898 ». Ainsi, Azorín ne semble donc pas être l'inventeur exclusif du terme ; il l'a seulement repris et popularisé. Les articles d'Azorín n'en possèdent pas moins une importance historique incontestable pour la reconnaissance de la Génération en tant qu'entité littéraire.

D'autres membres du groupe littéraire se sont également exprimés sur la «Génération de 1898», Ramiro de Maeztu par exemple s'est prononcé dans la revue

[28] Gonzalo Navajas, « La ética del 98 ante el siglo XXI : de Unamuno a Antonio Muñoz Molina », University of California, Irvine, *in La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo,* Amsterdam, Jesus Torrecilla (ed.), Portada Hispanica 9, Rodopi, 2000, p. 176.
[29] Rafael Marquina, « El bautista de la 98 », *La Gaceta literaria,* 15 de noviembre de 1931.
[30] Andrés González Blanco, *Historia de la novela en España, desde el romanticismo a nuestros días,* Madrid, H. Sevilla y cia, 1909.
[31] José Martínez Ruiz, *Azorín, Obras Completas,* IX, p. 1136-1140, Madrid, 1954.
[32] *Ibid.*, p. 1140-1143.

Nuevo mundo, en mars 1913. Et, bien que ses apports ne soient pas si importants, il y évoque deux questions d'une gravité accrue, selon Donald Shaw:

> Sus dos artículos, « El alma de 1898 » y « La obra de 1898 », […] plantean dos cuestiones muy importantes […]. La primera es : si la Generación de 1898 era tan agresivamente crítica frente a la sociedad como decía Azorín, ¿por qué no adoptó una postura revolucionaria activa ? Y la segunda : ¿por qué no hay un acuerdo sobre cuál de los problemas nacionales era el más serio ? [33].

Quelques années plus tard, Miguel de Unamuno a aussi apporté ses commentaires dans un article qu'il intitule « Nuestra egolatría de los del 98 », publié dans le journal *El Imparcial* du 31 janvier 1916[34]. Dans ce même article, Unamuno offre sa propre liste des membres de la génération ; il fait état, tout comme Maeztu, de l'insertion de Ganivet, en revanche il émet des réserves sur l'appartenance de Valle-Inclán au même groupe. De plus, il évoque l'esprit de protestation politique comme caractéristique commune des membres de son groupe, il insiste aussi sur les conséquences positives du contexte historique de 1898 sur chacun des membres de la génération, ce qui leur a surtout permis de se découvrir et de revendiquer leur identité nationale. Cette quête de soi semble avoir été fondamentale chez tous ces intellectuels ; il était important pour eux de comprendre les différents problèmes vécus par l'Espagne à l'époque et de tenter de les résoudre.

Cependant, vingt ans plus tard, Unamuno se prononce sur la génération dans l'un de ses articles, « La hermandad futura », publié dans la revue *Nuevo Mundo* en 1918 :

> Sólo nos unían el tiempo y el lugar, y acaso un común dolor : la angustia de no respirar en aquella España, que es la misma de hoy. El que partiéramos casi al mismo tiempo, a raíz del desastre colonial, no quiere decir que lo hiciéramos de acuerdo [35].

Quant à Pío Baroja, évoquant le concept d'une Génération littéraire lors de deux conférences « Divagaciones de autocrítica »[36] et « Tres Generaciones »[37], il s'est montré particulièrement hostile à l'idée de regrouper ces intellectuels au sein d'une même génération. Cependant, il souligne l'idéalisme de ses camarades ainsi que leur

[33] Donald Shaw, *op. cit.*, p. 17.
[34] Cet article sera inclu plus tard dans son volume d'essais *Libros y autores españoles contemporáneos* dans *Obras Completas V*, Madrid, 1958, p. 418-425.
[35] Miguel de Unamuno, cité par Manuel Tuñón de Lara, *op. cit.*, p. 104.
[36] Pío Baroja, *Divagaciones apasionadas*, Madrid, Caro Raggio, 1923.
[37] Pío Baroja, *Obras Completas, V*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, p. 568-584.

préoccupation commune pour la justice sociale et leur révolte face aux dirigeants de l'époque.

Tous ces points de vue divergent en quelque sorte ; en effet, les positions des membres mêmes de ladite « Génération de 98 » étaient bien disparates. Néanmoins, malgré ces divergences, tous sont d'accord sur les caractéristiques et les inquiétudes communes qui les associent grâce à un retour aux racines, aux terres et aux paysages castillans et surtout aux figures emblématiques de la littérature espagnole, précieux héritage du pays :

> Sus aportaciones sobre los paisajes castellanos, la elaboración del mito de Castilla o de la Madre, y las reelaboraciones sobre don Juan, don Quijote y la España ideal, constituyen quizá su aportación principal a nuestro acervo literario y cultural[38].

Bien qu'il soit difficile d'établir des particularités communes à un même groupe d'écrivains, on peut dire que ces auteurs possèdent sans aucun doute des traits semblables, tous sont effectivement nés à la même époque, avec seulement quelques années de différence : 1864 pour le plus âgé, Unamuno, et 1875 pour le plus jeune, Antonio Machado. De plus, ils se caractérisent tous – ou du moins une grande majorité – par un esprit de rebellion face à la situation de l'Espagne, et par leur profond amour de l'art. Ce sont donc les événements historiques qui ont marqué la fin du XIX^{e} siècle qui ont réuni tous ces auteurs, et c'est le Désastre de 1898 qui a constitué un axe thématique et idéologique fondamental, commun à tous les membres de la Génération.

Cependant, malgré les nombreuses contestations et les polémiques face à l'idée de se regrouper en une « génération littéraire », même par certains membres du groupe comme Baroja, le concept finit par s'appliquer. Trop de facteurs réunissaient les auteurs de cette même génération. La formation reçue était presque semblable pour tous et des relations personnelles les unissaient étroitement ; liés par un sentiment d'amitié solide, ils se regroupaient dans des réunions littéraires, participaient et célébraient les mêmes événements, comme par exemple le tricentenaire de la publication de la première partie du *Quichotte,* en 1905. Mais ce qui les unissait le plus, c'était l'image ternie de l'Espagne qu'il fallait absolument redorer. Aussi, un même esprit de révolte et de protestation animait-il ces jeunes intellectuels de la Génération de 98, qui ont tenté, avec un langage et un style propre à chacun d'entre

[38] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 49.

eux, mais surtout plus simple et plus accessible aux lecteurs d'éveiller les consciences. Tous avaient pour principal objectif celui de mettre à découvert les misères des Espagnols, les difficultés, l'ignorance et la pauvreté que connaissaient les campagnards.

Analysant le concept d'une *Génération,* au sens littéraire du mot, Julius Petersen[39], un critique littéraire allemand, a établi une série de traits communs nécessaires à la formation d'une Génération : les membres du groupe doivent être contemporains, or Miguel de Unamuno (1864-1936), José Martínez Ruiz « Azorín » (1873-1967) et Ramiro de Maeztu (1874-1936) répondent bien à ce critère.

Azorín formait avec Baroja et Maeztu, le groupe des « trois » : ils publiaient, en effet, des articles qu'ils signaient avec le pseudonyme « Los Tres ». Le *Manifiesto,* connu plutôt sous le titre de *Manifiesto de los Tres,* et élaboré par ces trois auteurs avec l'aide précieuse de Miguel de Unamuno, leur a permis de dénoncer toujours avec des désirs « régénérationnistes » –, la désorientation de la population espagnole, et spécialement celle des jeunes, dans le but de réveiller en eux l'amour de leur Patrie.

En réalité, en étudiant ces données de plus près, on peut se rendre compte que la Génération de 1898 ne peut pas se définir comme un groupe homogène. Les deux tendances qui y figurent sont bien distinctes, quant à l'attitude et à la qualité littéraire de ses intellectuels. D'une part, émerge le groupe principal, celui qui forme la Génération de 98 et qui est constitué du noyau dur formé par « Los Tres » qu'intègrent Azorín, Baroja et Maeztu, mais aussi Unamuno ; ces auteurs partagent les même inquiétudes. Font partie également de ce groupe, mais à un degré moindre, Valle-Inclán et Antonio Machado. D'autre part, apparaît le deuxième groupe, formé par Benavente, Arniches, Alvarez Quintero, Marquina, Blasco Ibáñez, Pérez de Ayala et G. Miró ; ces derniers n'abordent pas le problème de l'Espagne à la manière des précédents ; ses membres revivent l'histoire dans le souvenir de leurs lectures des grands classiques de l'écriture espagnole.

On le voit, et comme nous avons eu l'occasion de le signaler plus haut, la dénomination de « Génération de 98 » a été fortement contestée. S'il est vrai que plusieurs affinités regroupaient la majorité des membres du groupe, surtout en ce qui concerne Azorín, Maeztu, Baroja et Unamuno, qui partageaient les mêmes points de

[39] Cité par José Carlos Carrillo Martínez, *art. cit.*

vue, cette appellation reste très discutée en ce qui concerne les autres membres de la génération, comme Machado ou encore Valle-Inclán.

Malgré toute cette polémique, les écrits des hommes de cette génération ont beaucoup influencé leurs lecteurs. Pedro Laín dans son ouvrage sur *La Generación del 98* met en relief ce rôle incontestable :

> Debemos a los hombres del 98 la aptitud para percibir muchas notas delicadas de la vida y de las figuraciones literarias. ¿Sería lo que es nuestra sensibilidad frente a la tierra de España, frente al continuo pasar de nuestra vida, frente al *Quijote* o a Fray Luis – por no citar sino tres ejemplos irrecusables – sin la obra literaria y estética de esos hombres ?[40].

Les membres du groupe littéraire de 98 pensaient que le concept même de Génération leur permettait de former un corps social, un groupe de personnes toutes destinées à atteindre les mêmes objectifs. Ainsi, deux périodes sont bien visibles dans les ouvrages des auteurs, la première qui prédomine entre les années 1895 et 1905 et qui se caractérise par la préoccupation des membres de travailler à la régénération de l'Espagne, mais aussi par l'européisation et la critique ; la seconde phase qui commence à partir de 1905, révèle une autre dimension, celle du rêve, du retour et de la recherche de l'identité espagnole dans l'histoire et dans le passé. Cette quête permanente de soi et de leur propre identité s'est traduite par de nombreuses crises de conscience dans le cas d'Azorín, d'Unamuno et de Maeztu. Cependant, c'est aussi la quête de l'identité nationale qui les a poussés à s'investir activement dans leurs écrits.

En réalité, ils étaient tous à la recherche « d'idées mères », ils cherchaient à changer les mentalités des Espagnols qui étaient, selon eux, le principal obstacle au développement de leur pays. C'est aussi « la falta de fe » qui représente, toujours selon les membres de la Génération de 98, l'essence du problème de l'Espagne, problème principalement spirituel, comme nous allons le voir, dans le développement qui suit.

I.4/ Influences marquantes sur le groupe littéraire

> La acción de los escritores del 98 estaba influida por un espíritu radical, tanto en el orden político como en el religioso y literario. Un sentimiento de integral disconformismo, de disgusto enciclopédico, impulsaba a aquellos jóvenes literatos a una demolición despiadada, después de operar con infatigable furia en

[40] Pedro Laín Entralgo, *La Generación del 98*, Madrid, [1945], Espasa Calpe, Colección Austral, 1997, p. 18.

> la crítica de todos los valores reconocidos. Abajo la academia ; abajo los prestigios históricos ; abajo las categorías consagradas ; abajo el patriotismo oficial ; abajo la política habitual ; abajo el Parlamento. Abajo todo[41].

Les membres de la « Génération de 98 » affichent une affiliation aux courants irrationalistes européens ; ainsi l'influence de Nietzsche, de Schopenhauer (de « l'éternel retour », comme loi de répétition) et du néoromantisme est bien visible dans la mentalité des auteurs du groupe à l'égard de l'histoire. Toutes ces idées existentielles, l'ère du soupçon, la mort de Dieu, ont profondément influencé les membres de la génération : ainsi, selon José Luis Abellán et José Miguel Fernández Urbina, Unamuno, Maeztu, Azorín et Baroja apparaissent comme les principaux adeptes du philosophe Nietzsche :

> Nietzsche es, entre todas las influencias que recibieron los del 98, la más importante y decisiva. De él heredaron algunos de sus temas más constantes y obsesivos : el del eterno retorno ; su actitud religiosa, sobre todo ante el cristianismo ; la valoración de la Vida y la Voluntad frente a la Razón ; sus criterios estéticos y sociales, la predilección por el superhombre, ya sea bajo la figura ganivetiana de « Pío Cid », el Cristo-Quijote de Unamuno, el « Caballero de la Hispanidad » de Maeztu, o el César Moncada de Baroja[42].

Les membres de la Génération de 1898 n'ont pas seulement hérité les thèmes nietzschéens, ils se sont également beaucoup inspiré de ses théories, soit en les adoptant, soit en les refutant, comme l'explique J. M. Fernández Urbina:

> La influencia de Nietzsche entre los noventayochistas se manifestaría tanto en la aceptación de sus teorías (caso de Maeztu, y con menos estridencias, de Baroja y Azorín) como en el rechazo de las mismas (constante en Unamuno y en el Machado maduro), aunque no hay que olvidar que el conocimiento que tuvieron de Nietzsche, en uno y otro caso, fue más de « oídas » que de lectura[43].

C'est tout d'abord face au pessimisme de Schopenhauer que nombre d'entre eux ont été confrontés ; cette angoisse s'est d'ailleurs reflétée dans les essais, les ouvrages et même dans la vie d'Azorín, d'Unamuno et de Maeztu : « Schopenhauer y Nietzsche eran, en gran medida, sus mentores espirituales »[44]. Nietzsche, considéré comme le

[41] José María Salaverría, *Nuevos retratos*, Madrid, Renacimiento, 1930, p. 79.
[42] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 38-39.
[43] José Miguel Fernández Urbina, *Los vascos del 98 : Unamuno, Baroja y Maeztu, Juicios, actitudes e ideas ante la modernidad*, San Sebastián, Bermingham edit., 1998, p. 20.
[44] Alberto Sánchez, *Don Quijote, ciudadano del mundo y otros ensayos cervantinos*, Valencia, Debats 7, 1999, p. 63.

guide spirituel de la génération, a également joué un rôle déterminant dans l'idéologie de ces auteurs, surtout dans le cas d'Azorín et de Maeztu, une idéologie « constructrice » et « régénératrice » :

> Nietzsche, et c'est en cela d'abord que sa philosophie se différencie de tous les nihilismes[45]- ne détruit que pour faire place à des constructions nouvelles, il ne détruit qu'emporté par son mouvement, essentiellement constructif, de composition du « prélude d'une philosophie de l'avenir »[46].

Maeztu avait, lui aussi une admiration particulière pour Nietzsche, il l'a même appelé « mi ídolo »[47]. Concernant l'influence de Nietzsche chez Maeztu, Emilio Palacios précise : « El espíritu nietzscheano, como voluntad de poder, le dominó toda la vida, de variada forma… »[48]. Nous retrouvons encore cette même influence dans le choix de l'auteur d'un homme surpuissant, inspiré du surhomme de Nietzsche capable d'œuvrer activement pour sauver sa patrie :

> « La volonté de puissance » révèle sa plus large dimension : elle est au fond volonté de remplacer par une civilisation nouvelle – surhumaine – celle qui s'est effondrée avec la mort de Dieu. […] La définition du surhomme, comme représentant du « type de la vie montante », par opposition au représentant du type « du déclin, de la faiblesse »[49].

L'empreinte de Nietzsche est omniprésente dans l'idéologie de Maeztu :

> Gonzalo Sobejano, al señalar la presencia constante de Nietzsche en la obra de Maeztu, enfrentándose con aquellos que se limitan a señalar tal influencia en los años juveniles: « La influencia – dice Sobejano – siguió revelándose hasta el final de su vida »[50].

---

[45] Concernant le nihilisme, Pierre Héber-Suffrin le définit comme tel : Nihilisme, « nihilisme européen » : du latin « Nihil » : « Rien » philospohie moderne, pour laquelle « Dieu est mort », qui refuse de croire au monde supérieur et qui en même temps, déniant toute valeur au monde subsistant, réduit tout à néant. La philosophie de Nietzsche – nihilisme extrême, extatique, accompli – qui appelle à la création de nouvelles valeurs et affirme le monde, sa pleine réalité comme monde de l'éternel retour et l'innocence de ce devenir. Pierre Héber-Suffrin, *Nietzsche ou la probité*, Paris, Ellipses, collection Philo-philosophes » dirigée par Jean-Pierre Zarader, 1997, p. 58.

[46] Pierre Héber-Suffrin, *op. cit.*, p. 8.

[47] Emilio Palacios Fernández, *Ramiro de Maeztu- La labor literaria de un periodista (1897-1910)*, Diputación Foral de Alava- Vitoria-Gasteiz, 1982, p. 23: « Nietzsche y Maquiavelo », Vida Nueva, n° 62, 13 agosto 1899.

[48] *Ibid.*, p. 23.

[49] Pierre Héber-Suffrin, *op. cit.*, p. 29, 59.

[50] Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, p. 319, cité par José Luis Abellán, *op. cit.*, p.138.

Cette impression de vacuité ressentie très fortement par Maeztu a sans doute pour origine l'ébranlement de l'image nationale sur le plan politique : cesser d'être un empire glorieux pour devenir un pays en crise a causé un véritable choc chez l'écrivain. L'image officielle de l'Espagne commençait sérieusement à s'écorner mais, le plus difficile, c'était que les Espagnols l'admettaient de plus en plus. Si l'influence nietzschéenne est bien visible chez les membres du groupe de 98, celle des régénérationnistes l'est davantage. En effet, les membres du groupe littéraire de 98 héritent non seulement des thèmes, mais encore des préoccupations ainsi que des attitudes des « régénérationnistes ». Ces derniers, qui représentaient un mouvement idéologique, croyaient fermement en la nécessité de la reconstitution interne de l'Espagne ; ils proposaient même une ouverture du pays vers l'Europe qu'ils percevaient comme une alternative pour résoudre les problèmes vécus. C'est probablement l'une des raisons qui pourrait expliquer le recours à l'idéologie et la culture européenne qui ont beaucoup inspiré le groupe littéraire de la fin du XIX^{e} siècle. Afin de sortir de cette situation critique, les régénérationnistes étaient même partisans de l'*européisation* de l'Espagne ; ce thème sera largement traité par Costa dans son ouvrage qu'il intitule *Reconstitución y europeización de España* publié en 1910. D'ailleurs, les idées de Joaquín Costa (1844-1911), considéré comme le principal représentant de ce mouvement, ont beaucoup influencé les jeunes écrivains et donc Azorín, Unamuno et Maeztu. C'est en 1898 que Joaquín Costa, – tel que nous l'avons mentionné plus haut –, homme politique, juriste, économiste et historien espagnol, publie *Colectivismo agrario en España*, ouvrage dans lequel il analyse les réformes nécessaires pour rentabiliser la production du secteur agricole :

> Lo más esencial de Costa, así como su pasión y energía, ejercerán influencia momentánea – o si se quiere deslumbrarán – a los del 98 : Unamuno, Maeztu, Azorín… e incluso a algunos componentes del grupo generacional de 1914. Esa onda, empero, será emocional o de alcance limitado. Con todo y ello se seguirá hablando de Costa y del costismo en los cincuenta y ocho años que han transcurrido desde su muerte[51].

En 1899 et toujours dans le but de régénérer les richesses agricoles nationales, il a fondé la *Liga de Contribuyentes de Ribagorza* qui s'étend en Espagne comme un nouveau mouvement politique d'inspiration sociale. C'est de cette manière que Costa s'est converti en porte-parole et en chef de file de ceux qui proposent des réponses

[51] Manuel Tuñón de Lara, *op. cit.*, p. 75.

positives et actives aux graves problèmes de l'Espagne. Ainsi, l'influence de Costa sur tous les membres de la Génération de 98 ne peut pas être niée ou négligée : ils seront en effet, majoritairement partisans des nouvelles réformes, notamment celles proposées par Costa.

Ce désir de *régénérationnisme* s'est aussi étendu, à cette époque-là, à d'autres champs, particulièrement à celui de l'enseignement. En effet, il convient de signaler le rôle joué par Francisco Giner de los Ríos (1840-1915) et surtout par l'Institution Libre de l'Enseignement (Institución Libre de Enseñanza) que ce dernier a fondée en 1876, dans l'intention de renouveler l'enseignement en Espagne. En fait, il trouvait absurde de réformer le pays par l'intermédiaire de mesures publiques puisque la population était analphabète en sa grande majorité. Il fallait donc, selon Giner de los Ríos, tenter d'atteindre un niveau acceptable dans l'éducation et la pédagogie. Les membres de la Génération de 98 ne pouvaient sûrement pas être indifférents à ce genre de réflexion régénérationniste et c'est aussi ce désir de rénover l'Espagne et d'améliorer la situation culturelle critique de leur Patrie qui les a poussés à s'investir davantage dans leur engagement.

C'est sans doute l'expérience de l'écriture qui a été à l'origine de l'engagement des membres de la Génération de 98. L'impact des auteurs classiques sur l'idéologie de ces intellectuels a été déterminant. En effet, les auteurs de la Génération de 1898 ont accordé un intérêt particulier à des auteurs classiques comme Cervantès, Fray Luis de León et à bien d'autres tels que Rojas ; Azorín, Unamuno ou encore Maeztu ont d'ailleurs montré cet intérêt pour la littérature classique dans plusieurs de leurs essais et de leurs œuvres ; on peut penser respectivement à La *Ruta de Don Quijote*, à *Vida de Don Quijote y Sancho* et à *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. Ces préférences pour la littérature classique et pour les figures « mythiques » peuvent sans doute expliquer certaines tendances esthétiques, comme nous le découvrirons lors des chapitres suivants.

L'influence des auteurs classiques est sans doute aussi importante que celle du modernisme, comme le souligne Gonzalo Navajas : « El 98 se identifica todavía claramente con la alta cultura de la tradición occidental fundamentada en torno a un grupo de figuras incontestables : Cervantès, Calderón, Gracián rigen señeros e

indiscutidos »[52]. Il ajoute encore que « El 98 no sólo aprecia el archivo cultural – la tradición – sino que lo venera y lo convierte en guía para la actualidad »[53].

On peut signaler également que le rêve semblait attirer et inspirer particulièrement les membres de la Génération de 1898, ceci expliquerait très probablement leur attirance pour la figure du Quichotte, ce rêveur incomparable. Ainsi, « La realidad no importa ; lo que importa es nuestro ensueño » souligne Azorín, « De razones vive el hombre. Y de sueños sobrevive », affirme Unamuno. Quant à Maeztu, il explique : « El alma del hombre necesita de perspectivas infinitas, hasta para resignarse a las limitaciones cotidianas »[54]. Le rêve et l'illusion leur permettront-t-ils de répondre à leurs préoccupations existentielles, les questions de la vie, de la mort, de la fuite du temps et le sens de la vie ? Il n'en demeure pas moins que ces thèmes ont constitué une véritable mine pour les auteurs de cette génération littéraire.

L'évocation de l'aspect culturel n'est pas indissociable de l'appartenance sociale. En fait, le milieu social auquel appartiennent tous les membres de la génération doit être pris en compte dans l'étude des influences qui ont marqué ce groupe d'intellectuels ainsi que dans l'analyse des principaux maux de l'Espagne. Dans son ouvrage intitulé *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*, Angel Prieto de Paula développe longuement cette réflexion :

> El desastre específico del 98 carecía inicialmente de la capacidad de remoción que llegó a alcanzar ; sin embargo, en ese momento, estaban actuando de modo latente sobre el pensamiento nacional otras enfermedades enervadoras y de una amplitud mucho mayor : de este modo, los avatares sociopolíticos terminaron activando el verdadero mal, que se percibe como inherente a la condición humana. Ello hizo de España un campo de batalla donde se ensayaron las disputas pertinentes al nuevo estado filosófico que hubo de afectar a todo Occidente[55].

[52] Gonzalo Navajas, *art. cit.*, p. 190.
[53] *Ibid.*, p.185.
[54] Azorín dans la *Voluntad*, Unamuno dans *Sobre la filosofía española*, Maeztu dans *Defensa de la Hispanidad*, cités par Pedro Laín Entralgo, *op. cit.*, p. 25.
[55] Ángel L. Prieto de Paula, *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*, Alicante, Agua Clara, 2006, p. 13.

Nourri par les mêmes inquiétudes, ce groupe d'intellectuels est issu d'un même milieu social modeste. En effet, ils appartenaient tous à la classe moyenne espagnole. Donald Shaw, dans *La Generación del 98* décrit cette classe sociale comme étant fermée et isolée :

> […] era pequeña y encerrada en sí sin perspectivas de crecimiento. Mantenía una relación de clientela respecto a la oligarquía dominante y, pese a sus privilegios, tenía muy escaso poder de decisión política. Como parte de una « intelligentsia » burguesa económicamente deprimida, fuera de las alianzas tradicionales, la Generación estaba bien situada estratégicamente para reexaminar las ideas políticas aceptadas, y para formular nuevas metas sociales. Sociológicamente hablando, el papel de sus miembros, como « regeneradores », debería haber consistido en liberar al público de la creencia en el mito nacionalista tradicional en nombre del cual gobernaban los dos partidos principales, por turnos, y sustituirlo por uno nuevo basado en la idea de europeización. Sin embargo, en su camino había enormes obstáculos[56].

Les ouvrages et les écrits littéraires des hommes de la Génération de 1898 reflétaient principalement le monde de ce milieu social d'où provenaient majoritairement leur public et leurs lecteurs.

Sans doute, face à toutes ces difficultés, les membres de la génération se sont-ils trouvés impuissants. Ce ne sont sûrement pas les idées régénérationnistes qui leur manquaient ; mais probablement leurs idéologies ne pouvaient faire face à la situation réelle de l'Espagne et aux problèmes concrets qui paralysaient le pays. Et, ne pouvant apporter des solutions concrètes et immédiates au pays, les membres du groupe n'ont eu que leurs essais et leurs écrits pour réfléchir à la situation et proposer leurs solutions. Ceci pourrait expliquer que la presse se soit transformée en leur unique possibilité de propagation de leurs idées reconstructrices, bien que la presse, à cette époque là, soit principalement détenue par les conservateurs. Mais, malgré tous les efforts fournis par les intellectuels, il semble qu'ils n'aient pas été suffisants pour apporter des solutions concrètes à l'Espagne.

Littérature et contexte historique sont deux dimensions inextricablement liées. En effet, l'Histoire mais surtout le concept de « l'intrahistoire » – que nous aurons l'occasion d'analyser –, constituent des thèmes clés autour desquels s'articulent les principales pensées d'Azorín et d'Unamuno : « Azorín expresa que la Historia « les

[56] Donald Shaw, *op. cit.*, p. 25.

tenía captados » ; que todos ellos tenían afición a la Historia ; que todos han escrito de Historia »[57].

Enfin, le pouvoir de la religion représente encore un autre facteur à prendre en considération. Cette croyance commune pouvant unir les gens n'existait pas pour les auteurs de la génération. Pour certains d'entre eux, la religion n'est qu'une simple illusion offrant une « fausse » paix – tel est la vision d'Unamuno dans certains de ses écrits. Cependant, la posture des membres de la Génération de 98 face à la religion ne peut sûrement pas être considérée comme homogène : alors qu'Azorín et Maeztu se montraient comme de fervents catholiques, Unamuno était connu pour son scepticisme. En réalité, sa position par rapport à la religion était plus complexe ; son agnosticisme a fait l'objet de nombreux commentaires.

Nombreux sont donc les facteurs qui ont pu avoir une influence directe ou indirecte sur l'idéologie du groupe de 98 : « Sobre la generación de 1898 han obrado diversas influencias. Ha influido Nietzsche ; han influido los pensadores anarquistas ; han influido el paisaje de Castilla y las viejas ciudades »[58].

C'est bien l'ensemble de tous ces facteurs qui ont fait que la Génération de 1898 est ce qu'elle est.

I.5/ Le patriotisme de la « Génération » du désastre

La « Génération de 1898 » est supposée être un groupe littéraire, mais ceci n'a pas empêché les auteurs d'avoir des prédispositions patriotiques très explicites dans leurs écrits et dans leurs critiques. L'union même des différents intellectuels de l'époque est l'expression évidente de leur attachement indiscutable à leur patrie. Et c'est avec beaucoup de créativité, qu'ils ont représenté une image éclatante de Castille comme symbole de l'Espagne. Ainsi, les différentes publications des auteurs tel qu'Azorín, Unamuno ou encore Maeztu sont très profondément marquées par leurs préoccupations de « régénérescence » de l'Espagne à tous les niveaux y compris politique. Conscients du rôle fondamental qu'ils jouent, Azorín déclare qu'Unamuno est « el incitador de conciencias », alors qu'Unamuno précise qu'Azorín « es el notario

[57] Pedro Laín Entralgo, *op. cit.*, p. 289.
[58] Ángel Cruz Rueda (introducción de), *Azorín : La Generación del 98*, Salamanca, Biblioteca Anaya, 1969, p. 46.

de España »[59]. Ils revendiquent de cette manière leurs responsabilités mutuelles. Un même esprit de rébellion, de protestation les unit, comme le souligne Alberto Sánchez dans son ouvrage sur don Quichotte :

> Un espíritu de protesta y rebeldía les aunaba, pese a tantas discrepancias en su quehacer estilístico. Paseaban juntos por un Madrid familiar y colaboran en las mismas publicaciones : las revistas *Juventud*, *Germinal*, *Electra*, o diarios como *El País* y *El Globo*[60].

Il n'est pas inutile de rappeler que les membres du groupe assistaient aux mêmes réunions et aux mêmes cérémonies, preuve d'une idéologie commune et partagée. Ensemble, ils ont visité la tombe de Mariano José de Larra (1809-1837), considéré par certains comme le *prédécesseur* de leur Génération. Les hommes de la Génération de 98, comme le souligne J.L. Abellán, partagent la conviction que le processus de la construction de l'Espagne reste inachevé : « El punto común de partida en esta aspiración a una España ideal parece ser la convicción compartida de que España está sin terminar, y que hay que terminarla para dar un remate bello y honoroso a nuestra historia (la española) y a nuestra tradición »[61]. Aussi, ont-ils une mission à remplir.

Déjà dans leur jeunesse, ces intellectuels ont été en grande partie influencés par les idéologies de l'époque. Unamuno appartenait au PSOE (Parti Socialiste des Ouvriers Espagnols), Azorín, quant à lui, penchait vers l'anarchisme, alors que Ramiro de Maeztu était connu pour ses idées révolutionnaires et ses aspirations socialistes. Par leurs engagements, les intellectuels de l'époque semblent avoir vécu, chacun à sa manière, leur propre crise de conscience. Puisque les premières orientations idéologiques des trois auteurs mentionnés ont radicalement changé avec l'âge, ceci laisse supposer que le passage par une crise spirituelle, certes différente et personnelle pour chacun d'entre eux, était décisif quant à leurs changements de position.

C'est l'un des points clés que nous tenterons de développer : les rapports des intellectuels avec la vie politique sont, en effet, déterminants pour mieux comprendre les visées de leurs écrits. Nombreux sont donc les membres de la Génération littéraire qui se sont attachés à l'idéologie anarchiste qui ne les a menés finalement nulle part : « Varios miembros de la Generación se sintieron sentimentalmente atraídos por el

[59] José Payá Bernabé (prólogo), *Azorín-Unamuno, Cartas y escritos complementarios*, introducción, edición y notas de Laureano Robles, 1990, Valencia, Generalitat Valenciana, Consellería de cultura, Educació i ciencia, Col.lecció Homenatges, p. 13.
[60] Alberto Sánchez, *op. cit.*, p. 63.
[61] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 54.

anarquismo, con su vago idealismo humanitario, con el que congeniaban, pero eso no les llevó a ninguna parte »[62]. Cependant, entre les contradictions et les paradoxes d'Unamuno, le dogmatisme religieux et politique de Maeztu durant la deuxième République et la froideur politique d'Azorín, il semble clair qu'il y ait un point commun qui les unit, c'est la filiation radicale de ces jeunes intellectuels, une filiation souvent révolutionnaire. La primauté était surtout donnée au côté social.

Aussi, leurs articles et leurs essais se font-ils plus critiques, sur le plan politique mais surtout sur le plan social : les membres du groupe pensaient en effet que « la science sociale » était un moyen efficace capable de canaliser les forces pour résoudre la situation critique de l'Espagne à travers une littérature non moins esthétique, comme nous le verrons avec plus de détails dans la partie qui suit. Ainsi, les idées réformistes et de régénération se sont étendues à tous les intellectuels de la génération, sans pour autant peser sur la politique nationale. José Luis Abellán a tenté d'expliquer la portée de leur engagement politique régénérateur :

> El 98 hereda del regeneracionismo la preocupación ideológica por la regeneración nacional y del modernismo el tratamiento estetizante de dicha preocupación. Si los regeneracionistas llenan sus libros de estadísticas, datos sociológicos y análisis políticos, como método de acercamiento a los problemas nacionales, la generación del 98 busca una aproximación a los mismos por vía estetizante y literaria[63].

L'échec de la campagne politique du groupe de « Los Tres » a d'ailleurs causé une profonde déception chez Azorín, Maeztu et Baroja. Quant à Unamuno, qui avait connu cette déception bien avant les membres du groupe « Los Tres » et qui avait refusé de les appuyer à cause de leur manque d'intérêt pour les problèmes d'ordre économique et social, il avait tenté de modifier les mentalités des Espagnols rien qu'en leur faisant prendre conscience des évolutions de la société par le biais de ses publications et de ses écrits bien souvent accusés à tort de stagnation : « ...Para un lector actual, que parte de un concepto más movedizo y zigzagueante del tiempo, las lecturas del 98 – con la excepción ocasional de Baroja – se sitúan en la inmovilidad y el estatismo »[64].

[62] Donald Shaw, *op. cit.*, p. 26.
[63] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 27.
[64] Gonzalo Navajas, *art. cit.*,p. 184.

En 1905, « Los Tres », ont fini par abandonner le chemin de l'action politique pour une attitude plus idéaliste. Certes, la préoccupation pour l'Espagne est omniprésente pour Azorín, Maeztu et Baroja, mais aussi pour Unamuno et les autres membres de la Génération de 98, comme le reflètent leurs différents écrits. Cependant, cette inquiétude et cette angoisse se voient marquées par un scepticisme désespéré et souvent par une attitude contemplative qui s'est d'ailleurs manifestée dans plusieurs de leurs ouvrages. On ne peut que s'interroger sur les raisons de leur déception dans l'action politique. L'intérêt porté aux paysages castillans est d'ailleurs très révélateur de leur intérêt pour l'Espagne. Cependant, tous n'ont pas réagi de la même façon, comme le montre J. Luis Abellán pour qui le processus de régénération de l'Espagne est bien différent selon les membres du groupe de 98. Chacun d'entre eux – Angel Ganivet, Azorín, Baroja, Maeztu, Unamuno – adopte une attitude spécifique :

> Las recetas para « coronar » la obra de España son, sin embargo, muy distintas en cada uno de los representantes del grupo. [...] Azorín pasa de una etapa en que todos sus esfuerzos se encaminan a la palingenesia nacional a una etapa de ensueños que alcanza una de sus culminaciones en *Una hora de España* (1934). [...] Maeztu pasa de un deseo de cambio profundo y radical en *Hacia otra España* (1899) a la aspiración de reentroncar con la misión católica e interrumpida de nuestro Siglo de Oro, continuándola con una tradición en la que involucra a todos los pueblos de habla española, según un programa que expone en su testamento espiritual, *La defensa de la hispanidad* (1934).
> El caso de Unamuno es, como siempre, aparte. De una etapa marxista en que destaca como propagador de las ideas revolucionarias en «La lucha de clases» y en «El Socialista» el insobornable vizcaíno pasa a un ideal personal de quijotización, en que confunde sus aspiraciones personales con los ideales patrios. Y así el quijotismo de su figura pasa a encarnar el anhelo de quijotización de España, tal como lo expone en *Don Quijote en la tragicomedia europea contemporánea*[65].

A partir de 1910, le groupe de 1898 devient plus responsable dans ses idées, ses attitudes et ses thèmes. Azorín déclare que chacun des membres de la génération s'est forgé une forte personnalité, ce qui a provoqué un changement de perspective et aussi de l'esthétique. Toutefois, tous les auteurs sont restés fidèles à leur combat et leur aspiration idéaliste pour une Espagne meilleure. Tous ces aspects seront développés ultérieurement.

[65] Epilogue à *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 55.

L'idéalisme du groupe littéraire s'explique par des angoisses généralisées, des préoccupations, d'une part existentielles et religieuses sur le sens de la vie et le destin de l'humanité, mais aussi et surtout, à l'origine, comme nous avons eu l'occasion de le mentionner, par une constante obsession pour l'Espagne marquée par le subjectivisme des auteurs. Il est donc certain que le point commun entre les membres de la Génération de 98 est l'esthétisme chargé d'idéologie et, semble-t-il, peu scientifique. Cette idéologie tourne essentiellement autour du problème national. C'est à la recherche de leur Patrie, à travers une analyse profonde de la réalité et de ses problèmes qu'ils se sont tous lancés, une recherche de la réalité qui les a poussés à effectuer de nombreux voyages en Espagne, et hors d'Espagne.

Toutes ces perspectives n'ont pu naître que grâce au monde extérieur : en effet, les voyages pour tous les membres du groupe ont constitué une grande ouverture pour tous ces intellectuels. Ainsi, l'Europe et notamment la France les ont beaucoup attirés. Manuel Tuñón de Lara évoque l'importance de la civilisation française pour les membres de la génération :

> No es menos importante el hecho de que casi todos ellos realizaron viajes a París, y París influye no sólo porque la lengua francesa suele ser el vehículo para asimilar lo producido en otras lenguas y no traducido al castellano, sino también por su clima cultural y político[66].

Certains, comme Azorín, se préoccupent plutôt de l'aspect esthétique du pays, par la description des villages espagnols, des traditions… D'autres, au contraire – et c'est le cas de Maeztu –, tentent plutôt de donner une vision plus sceptique, plus perplexe d'une Espagne moribonde, qui fut en d'autres temps exemplaire. Cependant, et comme le précise José Payá, quelle que soit la relation entre Azorín et Unamuno : «…estos dos hombres – separados por ideologías políticas –, tienen mucho en común ; tienen una meta marcada : mejorar España, sacarla de su ignorancia »[67], c'est justement ce désir irrépressible de sauver leur pays qui les a très probablement poussés à s'unir et à agir :

> […] tanto Azorín como Unamuno realizan – cada uno con su estilo – campañas en común : cooperación en la lucha contra el juego y la prostitución en Málaga ; el mitin del teatro de la Zarzuela que organizó Azorín con objeto de

[66] Manuel Tuñón de Lara, *op. cit.*, p. 108.
[67] José Payá Bernabé (prólogo de), *Azorín, Unamuno, Cartas y escritos complementarios*, *op. cit.*, p. 13.

> que don Miguel pronunciara un famoso discurso contra la ley de jurisdicciones ; acciones políticas sobre la temática de la europeización ; la defensa de Azorín en el Congreso con motivo de la destitución de Unamuno de su puesto de Rector ; la denuncia por lo injusto del destierro de Unamuno por Primo de Rivera o el manifiesto firmado en 1935, por ambos junto a otros eminentes intelectuales contra la sentencia pronunciada en la causa del periodista Luis de Sirval, fusilado a raíz de los sucesos de Oviedo en 1934[68].

On le voit donc, si la majorité des membres du groupe littéraire était révolutionnaire à ses débuts, ils ont tous évolué vers une tendance, une idéologie plus conservatrice. Si certains se sentaient attirés par l'anarchisme, avec un idéalisme humanitaire assez vague, cela ne les a menés nulle part. Il semble alors que ce soit cette indécision idéologique qui a été à l'origine de leur désunion. Mais, si les membres de cette génération n'ont pas réussi à former une véritable force révolutionnaire capable de surmonter tous les obstacles, de s'engager corps et âme et de changer la situation critique de l'Espagne, ils ont, très certainement, favorisé l'éveil des consciences.

En insistant plutôt sur leurs idéaux, les hommes de la Génération de 98 sont demeurés dans une perspective plutôt utopiste : ils ont particulièrement insisté sur leurs idéaux, leurs idéologies, leurs forces spirituelles, plus que sur les besoins de restructuration sociale concrète. Mais ce ne sont pas les tentatives qui ont manqué. Ainsi, on peut notamment citer le cas de Ganivet, qui fait partie de la même génération littéraire qu'Azorín, Unamuno et Maeztu. Donald Shaw précise même que « Ganivet comenzó la búsqueda, con la demanda característica de que debía desarrollarse una filosofía con « tendencias prácticas », para que contribuyera directamente a « la obra común de reconstrucción » (*Obras Completas*, II, p.657)[69]. Dans ce même sens, leurs critiques envers l'incompétence de la classe politique dirigeante étaient implacables.

La volonté d'une résolution, même à long terme, des différents problèmes de l'Espagne existait de la part des membres de la Génération de 98, puisque tout comme Ganivet, Unamuno a également commencé son ouvrage *Del sentimiento trágico de la vida* par la quête d'une philosophie pratique et applicable d'une manière immédiate à l'homme et à la vie[70].

[68] *Ibid.*, p. 14.
[69] Donald Shaw, *op. cit.*, p. 27.
[70] Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, [1913], Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, 2002, p. 47.

Dans cette même perspective, on retrouve encore Baroja qui déclare dans son essai intitulé *Palabras Nuevas* : « La filosofía como cuestión de escuela no me interesa nada […] lo que me importa son las direcciones que puede dar a la vida »[71]. En fin de compte, tous les membres de la Génération de 1898 recherchaient le même objectif : de nouveaux fondements basés sur une certaine philosophie qui leur permettraient de reconstruire avec le temps leur nation moribonde et en mal de régénération :

> Según Fox (1997) es el nuevo estado liberal, desde mediados del siglo XIX, el que articula el espíritu nacionalista en torno al problema de España, acentuado a finales de siglo por diversos factores : el fracaso de la Restauración, el desastre del 98 y las ideas deterministas y evolucionistas, entre ellas, la *Völkerpsychologie* alemana, o la idea de decadencia de las razas latinas. La « originalidad histórica de Castilla » que une a los del 98 es una cierta idea de Castilla conformada por esos factores[72].

En quête de nouvelles bases pour la société espagnole, ces auteurs considéraient que la reconstruction de l'Espagne devait s'effectuer d'abord par un changement radical de mentalité ; les membres de la génération ont même établi des priorités : « [...] les importa primeramente la regeneración del hombre : del europeo, del español sobre todo »[73]. Ils tentaient de retrouver « les idées mères », comme l'a si bien expliqué Donald Shaw[74], afin de reconstruire en même temps leur propre foi en l'existence, ainsi que celle de l'Espagne dans le futur. En fait, ce qui a favorisé ce partage d'idéologies, ce sont précisément les différents échanges des membres du groupe ; en effet, ils partageaient de nombreuses activités culturelles sans oublier tous les contacts qu'ils ont établis entre eux ; de nombreuses correspondances l'attestent d'ailleurs. Dans cet ordre d'idées, nous pensons au groupe de « Los Tres », soit Azorín, Baroja et Maeztu ; d'autres collaborations[75] ont existé entre Unamuno et Ganivet, puis entre Azorín et Unamuno. Certains d'entre eux étaient même liés par une

[71] Pío Baroja, *Obras Completas, V, op. cit.,* p. 1117-1121.
[72] Carlos Moreno Hernández, *art. cit.*
[73] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 23.
[74] Donald Shaw, *op. cit.*, p. 27.
[75] En ce qui concerne les collaborations entre les membres du groupe de 98, toujours d'après Donald Sahw, *op. cit.*, p. 36 : Maeztu ejerció su influencia para introducir a Baroja en *El País,* donde publicó regularmente durante 1899 y 1900. Maeztu fue también el que se ocupó de la publicación de *La casa de Aizgorri* de Baroja, en 1900, por Fermín Herrán en Bilbao.

grande amitié, ce qui n'était pas le cas pour d'autres[76], qui entretenaient plutôt des relations houleuses et quelque peu conflictuelles.

Malgré toutes les rivalités, le sentiment de patriotisme des membres du groupe de 98 était bien présent : ce patriotisme s'est reflété à travers un grand nombre de leurs ouvrages. Parmi les thèmes communs, on retrouve d'une façon incontournable la figure de l'Espagne et son corollaire, l'amour pour la patrie, l'histoire et l'avenir du pays ont toujours constitué les axes majeurs autour desquels s'articulent les réflexions des auteurs de ce groupe. Manuel Tuñón de Lara le souligne :

> Por poco que penetremos en la obra de entonces de Unamuno, « Azorín », Baroja, Maeztu, en ciertos poemas de Machado, salta a la vista que el tema *España*, la necesidad de repensar España como objeto de conocimiento y necesidad de renovación, es el rasgo más acentuado. Amor, redescubrimiento y crítica de España. [...] Sin embargo, todos coinciden en algo que puede expresarse llanamente por la frase : « Así no se puede seguir ». Ramiro de Maeztu fue el primero, a nuestro conocimiento, en expresar el sentido problemático de aquella actitud : « Al cabo España se nos aparece no como una afirmación ni como una negación, sino como un problema »[77].

Toutefois, le patriotisme des intellectuels de la génération littéraire de 98 reste incontestable ; par contre, les attentes et les espoirs qu'ils ont tous placé dans la philosophie n'ont pas été concluants ; ce qu'ils ont cherché, ce sont plutôt des solutions abstraites à des problèmes urgents et concrets. S'ils ont été fortement critiqués, c'est précisément pour ne pas avoir agi activement, et c'est aussi pour cette même raison que leurs tentatives de régénération, semble-t-il, ont échoué dans un premier moment. Gonzalo Navajas nous donne plus de précisions sur les aspects problématiques de l'Espagne, mais aussi sur la force du nationalisme de certains membres de la Génération de 98 :

---

[76] Concernant les relations entre les membres de la Générartion de 98, Donald Shaw précise dans son ouvrage intitulé *La Generación del 98*, *op. cit.*, p. 33 : « Poco tiempo después se consolidó la amistad de « Los Tres », cimentada por su trabajo conjunto en *El País*, a partir de noviembre de 1896 y destinada, en el caso de Azorín y Baroja, a perdurar en el tiempo. En cambio, la de Azorín y Maeztu iba a tener tempestuosos intervalos. Ya en 1898, cuando Maeztu ayudaba a Dicenta a editar el por entonces « diario socialista republicano revolucionario » *El País*, fue atacado por Azorín y Unamuno desde el periódico rival, *El Progreso*. De este incidente proviene la futura hostilidad que ha hecho afirmar a Salaverría, en un amargo capítulo de sus *Nuevos retratos* titulado « Rivalidad y farsantería », que, a excepción de Azorín y Baroja, las figuras centrales de la Generación del 98 se detestaban mutuamente y que Azorín y Maeztu llegaron a las manos ».
Ceci nous prouve au contraire, que les relations entre les principaux membres de la Génération de 98 étaient bien tendues ; ce qui n'a sûrement pas favorisé l'épanouissement du groupe littéraire et surtout la bonne diffusion de leurs idéologies hétérogènes.

[77] Manuel Tuñón de Lara, *op. cit.*, p. 109.

> Se entiende que los integrantes del grupo del 98 conviertan el tema de España en obsesivamente fundamental y, en algunos casos, como Unamuno, Azorín y Machado, determinante y, a veces, exclusivo. Es este un grupo nacionalista pero su nacionalismo no es tradicional, previsible y patriotero, sino revitalizado porque es capaz de renovar los parámetros de la discusión en torno al tema. En contraste con el nacionalismo exaltado y retórico de Menéndez Pelayo, el 98 offrece una reflexión más reservada y sutil aunque no menos intensa. Ese nacionalismo es, además, castellano sobre todo ya que sitúa a Castilla como la clave de la conciencia nacional española. La sublimación del concepto de Castilla como núcleo semántico y explicativo del país lleva a figuras como Laín Entralgo a hacer lecturas de la Castilla del 98 que, contempladas desde la perspectiva acual, son altamente sorprendentes[78].

I.6/ L'esthétique littéraire des membres du groupe de 1898

Le style des membres du groupe littéraire est propre à chacun des auteurs. On ne peut donc pas parler d'un style uniforme propre à tout le groupe littéraire. Cependant, malgré ces différences, on note des traits communs chez tous ces intellectuels. En fait, le langage utilisé par la majorité de ces auteurs est différent du langage et de la littérature connus jusqu'alors. Curieusement, ils ont tous réagi contre la rhétorique antérieure. De cette manière, ils se sont convertis en d'authentiques rénovateurs du panorama littéraire espagnol du début du XX^{e} siècle. Ils réagissent contre certains mouvements littéraires tels que le Réalisme. Sur ce point en particulier, Gonzalo Navajas a constaté que : « el 98 se rebela en contra de la certeza factual del realismo que se materializa en los escritores « paternales » del momento, desde Galdós a Pardo Bazán y Valera »[79].

Désireux de redonner au passé une place prioritaire dans leur époque, les auteurs de la Génération de 98 se sont tous intéressés à l'histoire de l'Espagne, ou plutôt à l'*intrahistoire*. On comprend par conséquent l'intérêt pour les paysages de Castille, comme symbole de leur Patrie, ainsi que pour les coutumes et les traditions de leurs habitants. Ainsi, d'un point de vue purement rhétorique, les textes des auteurs de la Génération de 98 traitent le cas de l'Espagne, et de sa décadence, à partir d'un lieu symbolique et représentatif de leur pays, la région de Castille. C'est très probablement ce qui explique le recours constant au mode descriptif :

[78] Gonzalo Navajas, *art. cit.*, p. 187.
[79] *Ibid.*, p. 182.

> Castilla es, pues, tanto un espacio geográfico según las coordenadas deterministas como un lugar común retórico, una reserva de fragmentos y estereotipos transferibles de un discurso, o género, a otro, y de un autor a otro, sobre todo en lo que afecta a la descripción o *ekfrasis* [80].

L'individualisme, le subjectivisme, les sentiments et les émotions sont bien évidemment considérés comme les concepts clés sur lesquels se fondent les écrits des membres du groupe littéraire de 98. Ces derniers, comme les romantiques – rappelons encore l'importance de Bécquer pour ces auteurs –, associent les paysages à l'état d'âme. C'est probablement pour cette raison que les terres stériles de Castille ont représenté la décadence de l'Espagne dans certains ouvrages des écrivains de cette même époque.

Outre leur préoccupation pour les problèmes de leur Patrie, les écrits des intellectuels de la Génération semblent souvent chargés de sentiments d'agonie, de frustration, de douleur et d'une angoisse permanente. Les réflexions abondantes sur la vie, la mort, la fuite du temps, la religion constituaient de même un axe thématique commun à bon nombre de ces auteurs.

Le style utilisé par Azorín semble assez caractéristique dans ses ouvrages. En réalité, l'auteur a souvent recours à une forme simple, claire et précise. Cependant, sa contemplation des paysages castillans le pousse à employer un langage riche, où les adjectifs et les métaphores abondent et interpellent le lecteur. La grande variété et la précision de son lexique lui ont permis d'offrir à ses lecteurs des descriptions de paysages détaillés et de les inviter à participer, en quelque sorte, à ses découvertes.

Concernant le style littéraire de la Génération de 98, comme nous l'avons précisé plus haut, les membres de ce groupe ont hérité des modernistes la préoccupation pour l'esthétique. Leurs ouvrages et leurs écrits ne présentent donc pas de carences en ce domaine, bien qu'il leur soit souvent reproché de mettre en avant leurs inquiétudes régénérationnistes beaucoup plus que leurs préoccupations sur le plan formel. J.L. Abellán rappelle que :

> La nota común al espíritu del 98 es, pues, un esteticismo cargado de ideología y, por ello, poco científico. Esa ideología gira en torno al problema nacional y sus juicios sobre España y lo español se inspiran en una inicial rebeldía. Un inconformismo de base, que busca la palingenesia de la patria mediante un conocimiento de su realidad y de sus problemas[81].

[80] Carlos Moreno Hernández, *art. cit.*
[81] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 27.

Les ouvrages littéraires des membres de la Génération de 98 ne manquent pas d'esthétisme, et c'est précisément cet aspect que nous allons tenter d'étudier et d'analyser dans les chapitres suivants, afin de montrer que la majorité de ces auteurs ont mis leur littérature et toute leur âme au service de leur Patrie :

> Es un caso paradigmático de cómo este grupo del 98 se sintió plenamente identificado con el destino de su país y de cómo en esa identificación elaboraron la conciencia de España como nuevo mito por el que y para el que vivir, dando savia – nos guste o no, estemos de acuerdo o no con el sentido de su obra – y fuerza nueva a las entecas energías de la patria. Y todo ello con una gracia literaria, con una fuerza expresiva y con un nivel estético que ya quisiéramos ver perpetuados en nuestros días[82].

Certes, leur lutte peut paraître teintée d'idéalisme et d'abstraction; cependant, elle est une manière pragmatique de lutter autrement, l'écriture et la littérature se révélant être leurs uniques armes dans la quête de leur identité, la quête de l'Espagne. Ces moyens semblent être la meilleure tentative régénératrice et salvatrice de leur patrie « décadente » comme l'a si bien expliqué Maeztu. Ils ont ainsi repensé l'histoire de leur pays; ils sont même allés encore plus loin, en essayant de décortiquer les moindres détails d'un passé glorieux qui leur échappe, ce que Unamuno a appelé « intrahistoire » et qui a joué un rôle fondamental pour les trois auteurs qui nous intéressent : Azorín, Unamuno et Maeztu. Les différentes solutions que ces derniers proposent pour la reconstruction de leur pays sont le résultat d'une profonde méditation, elles font aussi l'objet de nombreuses réflexions et analyses de la part de ses penseurs qui se sont non seulement retournés vers le passé, mais surtout vers les grands classiques de la littérature espagnole à savoir Miguel de Cervantes, le père authentique du chevalier de la triste figure, Fernando Rojas – auteur de la Célestine –, et les différentes variantes de don Juan. En effet, ils ont consacré bien des pages à ces figures emblématiques des grands mythes de la littérature espagnole afin de rappeler la grandeur de ces personnages d'une part, mais aussi de conserver et de repenser leur passé ou plutôt celui de leur Patrie.

[82] *Ibid.*, p. 55.

Ils leur ont même dédié de nombreux essais et ouvrages valorisant d'un côté leurs gloires, et mettant en exergue leurs multiples défaites, sans jamais s'éloigner de leur rêve collectif, la régénérescence de l'Espagne :

> Entre la acción reformadora y la creación literaria, la generación del 98, según el estudio de Laín, opta por ésta, en que inventan «otra España», la intrahistórica. «Todos los hombres del 98 – escribe Laín – han hecho del ensueño la actividad cardinal de su vida»; la generación del 98 es, en el fondo, entonces una generación de soñadores. Los mitos que dominan el ensueño de esta generación son : 1) el mito de Castilla, 2) la tercera salida de Don Quijote y 3) una histórica e intrahistórica y las exigencias de la actualidad universal[83].

Le cadre spatio-temporel a, quant à lui, joué un rôle incontestable dans la mesure où ces auteurs de la Génération de 98 l'ont de nouveau évoqué dans le but de mettre en valeur la beauté des paysages espagnols. Mais nous pouvons tout de même nous interroger: dans quelle mesure ces figures peuvent-elles être considérées comme des « mythes reconstructeurs » et des « mythes fondateurs » de l'Espagne?

II/ Réécriture et fonction des mythes de don Quichotte, don Juan et La Célestine

II.1/ Les mythes dépassent le temps et l'espace

Les trois figures célèbres, celles de don Quichotte, de don Juan et de la Célestine, ont inspiré bien des créateurs au cours des siècles, acquérant ainsi une dimension mythique qui leur donne un caractère universel. Ces mythes ont été à la base des écrits des trois membres du groupe de 1898 : Azorín, Unamuno et Maeztu. Aussi, est-il important de cerner ce concept de mythe et de vérifier si ces figures littéraires sont bien mythiques. Pour mieux comprendre toutes ces considérations qui constituent l'esthétique littéraire des écrivains, nous nous proposons tout d'abord de rappeler quelques définitions du mythe. Puis nous tenterons de nous assurer que les trois figures littéraires emblématiques, celles de don Quichotte, de don Juan et de la Célestine, correspondent bien à cette définition du mythe. Enfin, et c'est là l'un des

[83] Pedro Laín Entralgo, cité par John P. Gabriele (edición a cargo de), *Divergencias y unidad : Perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*, Madrid, editorial Orígenes, colección Tratados de crítica Literaria, Discursorígenes, 1990, p. 35.

objectifs essentiels de notre projet d'analyse, nous démontrerons comment les trois écrivains, membres du groupe de 1898, et héritiers d'une riche culture littéraire classique, vont s'approprier ces figures mythiques en leur donnant une dimension moderne, mais surtout humaine.

Selon le dictionnaire le Robert, le mythe « est un récit fabuleux souvent d'origine populaire qui met en scène des êtres incarnant sous la forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine et se donne comme explication de l'univers ».

La définition d'Olivier Got dans son ouvrage intitulé *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle*, reprend également l'aspect symbolique du myhte : « Le mythe vient de *muthos,* qui veut dire parole, discours, récit ; à partir de là, il se spécialise dans le sens de fable, légende, c'est-à-dire d'un récit imaginaire, appartenant à un groupe social donné, transmis de génération en génération, mis en forme par les poètes, qui enferme un sens symbolique »[84].

Pour Honoré de Balzac, « les mythes nous pressent de toutes parts, ils servent à tout, ils expliquent tout »[85].

Quant à Mircea Eliade, il pense que « la fonction maîtresse du mythe est de révéler des modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives… »[86].

En réalité, ces diverses interprétations du mythe dévoilent surtout son importance comme un réservoir où puisent les écrivains leur imaginaire littéraire. Cet héritage culturel jugé comme la mémoire de la littérature est pourtant menacé de disparition devant la naissance d'autres genres tels que les romans ou le théâtre. Afin de maintenir sa présence comme une forme indépendante, de nombreux artistes et auteurs ont affirmé la nécessité de l'innovation dans les mythes, et c'est pour obéir à cette nécessité que Michel Tournier déclare solennellement : « Les mythes ont besoin d'être renouvelés sous peine de disparaître». Adoptant ce principe, Maeztu, Unamuno et Azorín, ont relevé ce défi avec succès dans plusieurs de leurs œuvres. Ces auteurs n'ont été ni les premiers ni les seuls à reprendre ces figures littéraires puisque les interprétations indépendantes et originales sont abondantes ; toutes ces interprétations permettent la quête de soi, voire même une quête identitaire très constructive à échelle

[84] Olivier Got, *Le mythe antique dans le théâtre du XXe siècle,* Paris, Ellipses, 1998, p. 3.
[85] Honoré de Balzac, « La vieille fille », *Mythes et mythologies dans la littérature française,* A. Colin, 1969.
[86] Mircea Eliade cité par Suzanne Saïd, *Approches de la mythologie grecque,* Paris, Nathan, 1993, p. 9.

nationale. Carlos Serrano souligne dans son ouvrage *El nacimiento de Carmen, símbolos, mitos, Nación*:

> Signos, emblemas, mitos, símbolos son, pues, elementos constitutivos de un discurso social mediante el cual se busca afirmar una identidad, crear la opinión, movilizar unas masas cuyo papel se acrecienta en la historia ; son las unidades semánticas básicas del proceso de la construcción nacional. Dicho en otros términos, son los resortes afectivos imprescindibles que definen una causa y mueven a luchar, como el lema o la divisa[87].

Un mythe n'est réellement considéré comme tel que parce qu'il persiste dans le temps et l'espace. Certains personnages, précisément parce qu'ils défient le temps et l'espace, sont considérés comme des mythes universels, d'autant plus qu'ils représentent généralement le genre humain. L'une des composantes principales du mythe apparaît donc dans ce double caractère universel et édifiant. D'après toutes ces définitions du mythe, on peut considérer en effet que don Quichotte, don Juan et la Célestine méritent l'appellation de personnages mythiques, dans le sens où il s'agit de personnages légendaires et symboliques de la littérature espagnole. Ces personnages sont même devenus des références grâce à leur renommée universelle :

> El espíritu de Don Quijote surge donde menos se le espera. No es patrimonio especial de ningún pueblo, lo creó España, pero es ya del mundo entero. Allí donde exista una noción exacta de la justicia y del derecho, allí donde se odie la opresión y la violencia, allí está su patria[88] .

Par ce caractère universel et humain, les figures mythiques incarnent nos aspirations et nos frustrations les plus profondes, comme l'exprime Pilar del Castillo: « Atribuimos a determinados personajes o fenómenos la categoría de mitos cuando unánimente nos reflejamos en ellos, o al menos reconocemos que algo de cada uno de nosotros se identifica con ellos »[89].

---

[87] Carlos Serrano, *El nacimiento de Carmen, símbolos, mitos, Nación*, Madrid, Taurus Pensamiento, 1999, p. 17.
[88] Blasco Ibáñez, conférences à propos de Cervantes, dans Alberto Sánchez, *Don Quijote, ciudadano del mundo y otros ensayos cervantinos, op. cit.*, p. 50-51.
[89] Pilar del Castillo, Ministre d'éducation, de la culture et des sports dans la préface de *Tres mitos españoles, La Celestina, Don Quijote, Don Juan*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, Exposition de 21 février au 14 avril 2004. Sociedad Estatal de Conmemoraciones culturales, Junta de Castilla-La Mancha. Dirección científica : José Luis Díez.

Dans bien des êtres humains existe un Quichotte rêveur et idéaliste ou un don Juan, séducteur infatigable. Il arrive même que l'on s'identifie à ces personnages dans certains de nos actes, tantôt nous les admirons et tantôt nous les repoussons : « Una vieja alcahueta, un caballero soñador y un seductor incansable contienen parte de cada uno, sea por admiración o por rechazo, por su vigorosa fascinación siempre »[90].

En réalité, le mythe n'est pas forcément associé aux aspects nobles de l'homme. Par conséquent, si certaines figures mythiques défendent les sentiments les plus nobles comme pour don Quichotte : « Don Quijote está en todas partes. Representa las mayores virtudes humanas, el desinterés, la defensa del débil, la supresión de los sentimientos egoístas, la abnegación por los semejantes… »[91], d'autres, au contraire, incarnent des sentiments beaucoup moins louables : « El amor desinteresado, la pasión, el poder, el altruismo, el mal, la entrega, el egoísmo, la generosidad, en suma, lo sublime y lo ruin, componen la mixtura atractiva de la que están hechos los mitos que esperan al público en Tres mitos españoles : La Celestina, don Quijote y don Juan» [92].

Dans ce sens, ces trois figures exceptionnelles de la littérature espagnole ont connu un succès sans précédent. Elles ont conservé une jeunesse éternelle, une jeunesse rare, étrange et inexplicable. Malgré les quatre ou cinq siècles qui ont passé, ces figures n'ont pris aucune ride. Annie Foucheux précise en ce qui concerne ce caractère éternel des mythes que « par l'anachronisme, le mythe entre dans la modernité, mais en même temps montre son intemporalité »[93]. Pilar del Castillo ajoute sur ce point : « El mito certifica su condición de tal cuando trasciende al tiempo, cuando supera las épocas y se consolida como un nexo que vincula el pasado con el presente, al reeditarse con letra propia en cada momento » [94].

C'est précisément ce caractère d'immortalité, d'atemporalité à échelle universelle qui nous permet de considérer ces figures littéraires comme étant mythiques. Dans son ouvrage intitulé *El buen Sancho,* Azorín affirme dans son essai « El doctor Recio de Agüero », en situant l'action dans le palais ducal, qu'il ignore s'il

[90] José Luis Díez (dirección científica), *Tres mitos españoles La Celestina, Don Quijote, Don Juan, op. cit.*
[91] Blasco Ibáñez, *art. cit.*, p. 50-51.
[92] *Ibid.*, p. 50-51.
[93] Annie Foucheux, *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle,* Paris, Ellipses, 1999, p. 14.
[94] Pilar del Castillo, *art. cit.*

est « en el siglo XII, o en el XVII, o en el XX »[95]. Cette ambigüité des repères temporels est spécifique des mythes et souligne leur caractère atemporel.

> Cervantes es eterno porque encontró para su obra, en un momento de exaltación, el verdadero tipo representativo de la humanidad. […] Por ser, pues, humana y no ficticia la obra de Cervantes, conserva aún y conservará siempre la misma frescura y el mismo interés, sin que el tiempo pueda ejercer sobre ella su acción demoledora[96].

Ces trois personnages ont traversé la frontière espagnole et se sont fait connaître à échelle mondiale ; ils ont surgi depuis des siècles et pourtant ils sont toujours aussi vivants et suscitent toujours autant d'attention. Don Quichotte, don Juan et la Célestine ont survolé les barrières géographiques et se sont incrustés dans d'autres cultures. Ces personnages sont d'autant plus actuels qu'ils possèdent une grande capacité à susciter la réflexion et l'émotion tragique, nécessaires aux lecteurs passifs. Cette vertu de proximité avec divers imaginaires collectifs, sans limites temporelles ni spatiales, n'est réservée qu'au mythe :

> Los « noventayochistas » Unamuno y Azorín, también Cajal, […] ven en Don Quijote un símbolo cuya actualidad no se circunscribe a la situación, ya lejana en que tal encarnación literaria fue creada por Cervantes, pues es, nos dirán, dentro del vivir hispánico, intemporal ; actual, por tanto, en aquel presente, tan acosado por irresueltos e inquietantes problemas, de los primeros años de nuestra centuria, y su actualidad, añaden, seguirá siendo efectiva en tanto exista vida colectiva dentro de ese marco geográfico y espiritual que llamamos España[97].

Par leur présence et leur caractère dynamique, ces personnages ont intéressé de nombreux auteurs, voire même des artistes tels que des musiciens, on pense à don Giovanni et à la version de Da Ponte pour l'opéra de Mozart (1787), personnage qui préserve encore l'image du pouvoir autoritaire de don Juan, représentatif des privilèges de l'autorité, des cinéastes ou encore des peintres.

Sur le mythe de don Juan, Jean Rousset a longuement écrit, il voit même en ce personnage une capacité à résoudre différents problèmes, un mythe qui doit sa survie

[95] Azorín, *El buen Sancho*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, p. 47.
[96] Blasco Ibáñez, *art. cit.*, p. 46.
[97] Luis S. Granjel, *Baroja y otras figuras del 98*, Madrid, Colección Guadarrama de crítica y Ensayo, 1960, p. 348.

« à des transformations et des renversements sans lesquels ce prestige se serait depuis longtemps éteint »[98] :

> On parle de don Juan, on écrit sur don Juan comme s'il nous concernait encore, comme si notre temps espérait, à travers lui, interroger et comprendre ses propres énigmes. Et on rejoue les grands textes du passé, en les réactualisant[99].

Dans une conférence prononcée au Centre Culturel Bancaixa (16 – X – 92) et qui évoque le personnage mythique de don Juan, G. T. Ballester précise: « Los protestantes [...] recogieron el personaje, pero han hecho de él un perseguidor de la mujer ideal o del amor perfecto. [...] Cuando se dejó de creer en el pecado, pues se dejó de creer en la salvación y ya desapareció la necesidad del mito de don Juan »[100].

Jean Rousset ajoute également dans *Le mythe de Don Juan* : « Nous assistons, depuis un siècle et demi, à une ouverture de l'éventail des genres, à une dispersion du thème donjuanesque dans les formes les plus diverses, en même temps qu'à une rencontre et à une collaboration de ces formes les unes avec les autres »[101]. Il est donc vrai que ces mythes littéraires représentent des sources inépuisables d'inspiration pour les poètes, les auteurs et les artistes, devenant ainsi protéiformes.

Tout comme leurs prédécesseurs, Azorín, Unamuno et Maeztu ont eux aussi revisité, chacun à sa manière, les mythes littéraires, les désacralisant, montrant que tout homme peut vivre à son tour jusqu'au bout sa folie, et son idéal de justice. Les mythes plus que tout autre sujet permettent ainsi aux lecteurs et à l'homme en général de réfléchir sur son engagement politique, philosophique et ontologique. Sources d'inspiration universelles, ces mythes sont repris partout dans le monde :

> Don Quijote, don Juan y la Celestina son los tres grandes mitos que nuestra literatura ha dado al mundo. […] Estos tres mitos han calado tan hondamente en las conciencias que han generado, a su vez, un gran número de obras en otros lugares. El Romanticismo inglés y alemán no se entiende sin el *Quijote*, y la novela moderna inglesa reconoce su deuda eterna con la obra cervantina[102].

---

[98] Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan,* Paris, Armand Colin, 1978, p. 170.
[99] *Ibid.*, p. 169.
[100] Gonzalo Torrente Ballester, *Mito y personaje de Don Juan,* Bancaixa – obra social i cultural – 1993, Conferencia pronunciada en el Centro Cultural Bancaixa, 16-X-92.
[101] Jean Rousset, *op. cit.*, p. 168.
[102] Luis Alberto de Cuenca (Secretario de Estado de Cultura), *Tres mitos españoles La Calestina, Don Quijote, Don Juan, op. cit.*

Très tôt, l'œuvre de Cervantès *L'ingénieux don Quichotte de la Manche* a, comme l'a signalé Hainsworth, joui d'un accueil favorable en France, qui n'était d'ailleurs pas le seul pays à avoir admiré le Quichotte puisque l'Angleterre l'a adopté au moins autant et aussi vite que la France. Jean Canavaggio a longuement étudié l'évolution du grand héros cervantin à travers les rééditions et les réécritures qui lui ont été consacrées[103]. Les lecteurs semblent y avoir surtout apprécié l'aspect satirique et comique, ou même, mais moins fréquemment, le côté romanesque. De plus, personne, ou presque, n'a entrevu, avant 1815, les intentions symboliques, voire philosophiques de l'auteur[104]. Jean Louis Picoche dans son ouvrage sur le personnage de don Juan, ajoute que le protagoniste, portait en germe, lui aussi, tout ce qui pouvait favoriser l'éclosion d'un mythe ; il explique ainsi les raisons de la permanence du mythe:

> Un mythe d'une telle importance ne se maintient en vie que parce qu'il est assez protéiforme pour coller aux préoccupations, religieuses avant tout, mais aussi politiques et sociales du moment. L'étude des textes canoniques qui ont précédé les différentes œuvres, l'étude du contexte historique de l'Espagne à l'époque où elles furent conçues, semble indispensable pour apprécier à leur juste valeur les avatars du personnage, de ses aventures, de ses bravades et de ses conquêtes[105].

---

[103] Jean Canavaggio, « De l'irruption du best-seller à la consécration du héros », *Le magazine littéraire, Les grands héros de la littérature,* Hors-série n°1 consacré à Don Quichotte, juillet/août 2010, p. 39-40 : L'édition princeps, mise en vente en janvier 1605, a été rapidement épuisée, puisqu'au mois de mars l'imprimeur en mettait en chantier une deuxième. En avril, Cervantès accorde à son éditeur l'exclusivité de l'impression et de la vente du livre sur l'ensemble de la péninsule. Sans plus attendre, le best-seller franchit les mers. Dès février, un premier lot d'exemplaires est expédié au Pérou. Deux mois plus tard, une deuxième cargaison est envoyée outre-Atlantique. Quant à l'accueil immédiat réservé à la « Seconde Partie », il n'a pas été moins favorable : trois éditions paraissent de 1615 à 1617, que va relayer ensuite la publication conjointe de deux parties, rééditées à plusieurs reprises au cours du XVII^{e} siècle. Dans le même temps où le roman achève de couvrir toute l'étendue des possessions espagnoles, sa réputation gagne les pays voisins à travers les traductions qui en sont données. Dès 1612, l'Angleterre fait le premier pas : Thomas Shelton publie cette année-là *The History of the Valorous and Witty Knight-Errant Don Quixote Of the Mancha*, autrement dit la traduction intégrale de la « Première Partie », menée « en l'espace de quarante journées ». Elle sera suivie, huit ans plus tard, de celle de la « Seconde ». La France n'est pas en reste : en 1614, César Oudin, auteur d'un précieux *Trésor des deux langues françaises et espagnole*, paru en 1607, publie à Paris sa traduction de la « Première Partie ». Entre 1614 et 1664, elle sera rééditée quatorze fois. En 1618, François de Rosset achève l'entreprise en donnant aux lecteurs français la suite des avantures : une traduction qui bénéficiera de huit rééditions. Quant aux autres pays, ils semblent avoir un peu tardé à suivre ce double exemple : c'est en 1622 et 1625 que Franciosini traduit en italien les deux parties du roman, en 1648 qu'une traduction allemande partielle voit le jour, et en 1657, seulement, une version néérlandaise. A travers rééditions et traductions, la renommée de don Quichotte va se répandre rapidement, tant en Espagne qu'au-delà des Pyrénées. Mais ce sont d'abord les entrées, les ballets, les mascarades qui ont popularisé la figure du héros auprès d'un public qui comptait bon nombre d'illettrés. Dès le 10 juin 1605, alors que la deuxième édition est sur le point de paraître, un premier défilé est signalé à Valladolid, où Cervantès réside encore.

[104] Losada Goya J. Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle*, (Travaux du grand siècle, n° 9 : Présence et influence), Genève, Librairie Droz S.A., 1999, p. 160.

[105] Jean Louis Picoche, *Don Juan en Espagne*, Paris, Ellipses, 1999, p. 6.

Axel Preiss, dans *Le mythe de Don Juan*, précise que *Don Juan* est un mythe « dans la mesure où il semble avoir une origine historique précise, où il a « un auteur » moderne, don Juan n'est pas un héros mythique au même titre que Prométhée, Œdipe ou Orphée. Il est cependant l'acteur principal d'un récit dont les mille variantes (littéraires ou non) prouvent l'existence sociale. En ce sens, ce mythe ne raconte pas seulement l'histoire de don Juan, il nous parle aussi de notre monde, de notre imaginaire : il est le lieu que chaque époque choisit pour s'interroger sur l'amour et la mort, le destin et la révolte, il s'agit bien d'un récit dont la cohérence est symbolique »[106].

Cependant, le « satanisme » de don Juan ainsi que son mistérieux pouvoir de séduction sur les femmes sont d'autres facteurs qui font de lui un mythe. Pérez de Ayala le souligne dans « Las máscaras » :

> El satanismo de Don Juan es para muchos autores algo inherente a su personalidad, a su inmensa capacidad de conquista, de seducción: «La verdadera esencia del donjuanismo – dice Pérez de Ayala – está en su misterioso poder de fascinación, de embrujamiento por amor...». Don Juan enamora a las mujeres con su sola presencia; sus rápidas conquistas no tienen una explicación lógica: Don Juan posee el inexplicable poder de seducción del mismo demonio; «en don Juan se encierra un agente diabólico, un hechizo de amor».
> En este satanismo o seducción misteriosa el que separa a Don Juan como mito del resto de seductores literarios: «Don Juan no es Don Juan por haber ganado favores de infinitas mujeres con mentiras y promesas – explica Pérez de Ayala[107]–, sino por haber arrebatado aunque sólo sea a una mujer por seducción misteriosa». Don Juan no es un simple mujeriego a lo casanova, el mujeriego se conforma con poseer a una mujer ; Don Juan es mucho más codicioso: necesita para satisfacerse que la mujer se enamore perdidamente de él. Ahí estriba la diferencia entre el vulgar libertino y Don Juan el mito[108].

Le mythe de don Juan a donc, comme celui de don Quichotte, inspiré de nombreux auteurs connaissant, lui aussi, une évolution incontestable. Martin Solares dans *Carlos Fuentes en la Biblioteca Nacional de Francia*, évoque justement les variantes de don Juan[109].

---

[106] Axel Preiss, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Bordas, 1985, p. 15.
[107] Pérez de Ayala, R., «Las máscaras» en *Obras Completas* III, Aguilar, Madrid, 1966.
[108] Catalina Villagrá Saura, « El mito de Don Juan y el Romanticismo », Conferencia pronunciada el 12/12/2001, Ateneo de Valladolid, 2003, p. 7.
[109] « Fuentes expuso un inventario de las principales «metamorfosis» que ha sufrido el personaje de Don Juan, a través de sus distintas versiones. Desde el Don Juan casi medieval de Tirso de Molina al Tenorio decimonónico

Quant à la *Célestine*, cette comédie humaniste au dénouement tragique, on y trouve en effet, un ensemble de traits d'un grand intérêt pour les couches populaires de la société, une peinture des mœurs parfois assez crue, une conception très fluide de l'espace et du temps surtout[110]. De surcroît, plusieurs œuvres portent la marque de la Célestine, dont l'influence a été prodigieuse. Certaines, d'ailleurs, se présentent comme des suites de la fameuse tragi-comédie. Ainsi, Feliciano de Silva publie en 1534 *La segunda comedia de Celestina*. Encouragé par le succès de la seconde Célestine, Gaspar Gómez de Toledo publie à son tour la suite en 1536: sa *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*; quant à Sancho de Muñón, il publie en 1542, *Tragicomedia de Lisandro et Roselia, llamada Elicia, y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina.* A mentionner encore la *Tragedia policiana* (1547), anonyme, *La comedia Florinea* (1554), de Juan Rodríguez Florián, et *La comedia selvagia* (1554) d'Alonso de Villegas[111].

Outre les nombreuses adaptations et créations inspirées par ces figures mythiques, un autre facteur a joué un rôle fondamental dans la propagation de ces héros de la littérature espagnole, c'est le nombre d'éditions parues et qui continuent à paraître depuis déjà des siècles. Ce sont précisément ces rééditions et ces réécritures qui permettent la survie des mythe leur laissant ainsi l'opportunité d'évoluer et de garder leur caractère légendaire au fil du temps, comme c'est le cas de *Don Quijote*

---

de José Zorrilla, Fuentes fue delineando las variaciones que ha experimentado este ser hedonista que oscila entre la búsqueda del placer y la búsqueda de Dios. En su revisión Fuentes calificó al Don Juan de Tirso de Molina como un «Maquiavelo erótico», un eterno adolescente «que inauguró la marcha sexual europea», incapaz de respetar la intimidad, lo sagrado o el amor: «acostumbrado a violar el silencio de la confianza, aficionado a provocar escándalos, pues sabe que son la mejor arma para su próxima conquista, no puede amar sin engañar». Al transplantarlo a Francia, Moliere hizo de Don Juan una creatura hija de su tiempo: un ser cínico, ateo y racionl, que descree del cielo y del infierno e incluso lanza un discurso filosófico para justificar sus aventuras. Otro tanto ocurre con las versiones de Goldoni – que lo veía como un comparsa del diablo y lo caricaturizó con los recursos de la Comedia del Arte – y en el Don Giovanni de Mozart. Al esbozar este monumental árbol genealógico Fuentes sólo volvió a detenerse para retratar al Don Juan romántico e idealista de Hoffmann, que transformó al personaje en una suerte de revolucionario obsesionado por encontrar el ideal femenino, en lucha perpetua contra Dios y contra los hombres que se oponían a su búsqueda personal. A juicio de Fuentes, «ni más ni menos que Lord Byron» se reflejaba en su versión del personaje, pues proponía un Don Juan seducido por las mujeres, incapaces de resistir la celebridad del conquistador [...].
Byron, dijo Fuentes, «además trasladó la acción a Inglaterra, como si el clima inglés fuera mejor». En la variación de Teofilo Gautier, dijo el autor de Aura, Don Juan es Adán sin Eva, el hombre expulsado del paraíso; mientras que para Musset es un hombre corrompido y elegante, precursor de Dorian Gray. Fue así como Fuentes llegó al Don Juan Tenorio de José Zorrilla, que enamorado de doña Inés se vuelve «el primer conquistador en ruta hacia el cielo». «Don Juan», concluyó el narrador, «es un espejo donde el lector se mira y se reconoce» ». disponible sur: http://perso.wanadoo.fr/mexiqueculture/nouvelles1-carlosf.htm

[110] Jacques Beyrie, Robert Jammes, *Histoire de la littérature Espagnole*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 68.

[111] *Ibid.*, p. 97.

de la Mancha, de *La Celestina* et de *Don Juan* qui continuent à susciter toujours autant d'intérêt.

En fait, jusqu'à nos jours, on voit encore paraître de nouvelles interprétations de ces mythes, surtout à l'occasion des commémorations de centenaires. Tel a été le cas lors de la célébration en 2005 du quadricentenaire de la parution du premier *Don Quijote* de Cervantès.

A l'occasion du tricentenaire de la parution du premier volume du *Quichotte*, en 1905, plusieurs auteurs ont repris ce personnage, et l'on a donc assisté à un développement fécond et très riche de la littérature : « Si en una computadora copiamos, en el papel virtual, todos los libros sobresalientes posteriores al de Cervantes, y si utilizamos el buscador para identificar ciertas palabras, contestaremos que la literatura universal gira en torno al mito de don Quijote »[112].

Cette résurgence, en pleine modernité, des trois grands personnages de la littérature espagnole, si anciens, peut surprendre. Cependant, ce retour en force peut trouver diverses explications. Jean Paul Sermain, dans son ouvrage sur *Qon Quichotte, Cervantès*, précise que cette œuvre : « fait partie de ces œuvres qui vous sont familières depuis toujours, sans même que vous les ayez lues (on reconnaît la silhouette – de don Quichotte –, on le voit cheminer, grand, maigre, bardé de fer comme un chevalier médiéval, à côté d'un Sancho Pança gros comme une boule sur son âne) »[113].

Ces personnages mythiques deviennent en quelque sorte familiers, connus. Yen-Mai Tran-Gervat dans *Cervantès, Don Quichotte* souligne le caractère vivant des personnages cervantins :

> Don Quichotte, Sancho, Dulcinée, sont à ce point entrés dans l'imaginaire collectif qu'on pense presque à eux aujourd'hui comme à des personnages historiques, dont on pourrait suivre les traces sur les chemins de Castille, comme le proposaient certains organisateurs de voyages l'année du quadri-centenaire[114].

Sans doute, cette résonance humaine est-elle à l'origine de ce sentiment étrange ? Mais, ces personnages jouent également d'autres rôles, aussi importants.

[112] Edgar Alberto Marroquín Morales, *Don Quijote libertario*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
[113] Jean-Paul Sermain, *Don Quichotte, Cervantès*, Paris, Ellipses, collection dirigée par Patrice Villani et Béatrice Bonhomme, 1998, p. 6.
[114] Yen-Mai Tran-Gervat, *Miguel de Cervantes, Don Quichotte*, Paris, Bréal, Connaissance d'une œuvre, 2006, p. 3.

Tant don Quichotte, don Juan que la Célestine nourrissent la littérature et lui servent de source d'inspiration. Ces figures permettent, par conséquent d'éclairer le sens de la condition humaine et de réfléchir sur le monde qui nous entoure. Cette reprise de certains personnages et de certains thèmes qui ont marqué la littérature espagnole ne suppose en aucun cas un manque d'inspiration des auteurs, c'est aussi une preuve de l'attrait exercé par l'œuvre première ; chaque reprise représente une nouvelle richesse d'interprétation et l'acquisition d'une nouvelle dimension bien différente d'un écrivain à un autre. En effet, c'est parce que ces œuvres et leurs héros ont suscité l'intérêt d'un large public durant des siècles que des créateurs divers se les sont également appropriés, perpétuant et renouvelant ainsi leur existence.

Maeztu, dans ses essais regroupés dans un ouvrage intitulé *Don Quijote, Don Juan y La Celestina, Ensayos en simpatía,* consacre toute une partie aux créateurs d'œuvres inspirées du *Quichotte.* Dans son chapitre « Los críticos del Quijote » [115], il évoque les critiques qui ont réfléchi à ces grands mythes de la littérature espagnole : Tourgueniev, Byron, Barbey d'Aurevilly, Heine, Molière, Menéndez y Pelayo ou encore Zorrilla, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Torrente Ballester, les frères Machado...qui ont tous, parmi tant d'autres, contribué à l'édification de ces mythes[116].

Les auteurs de la Génération de 98 se servent donc de la plasticité de ces figures symboliques pour éclairer l'existence humaine et tenter de résoudre de nombreux problèmes. De plus, don Quichotte, don Juan et la Célestine peuvent être considérés comme des « mythes fondateurs » qui, curieusement racontent un échec, cette idée est développée par Annie Foucheux dans *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e^ siècle*[117]. Dans le cas de don Quichotte, sa folie l'entraîne vers les aventures les plus farfelues qui aboutissent à de nombreuses défaites, puis à la mort du héros ; quant à la Célestine, on retient l'amour impossible entre Calisto et Melibea et la fin tragique des protagonistes, il en est de même pour don Juan. C'est particulièrement de ces

[115] Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina, Ensayos en simpatía,* chapitre: « Los críticos del Quijote », Madrid, Austral, 1926, p. 57.

[116] Tous ces écrivains, hommes de lettres étaient perplexes devant l'œuvre de *Don Quijote,* ils se sont contredits sur la véracité de ses sens, et ont tous cherché à comprendre dans quelle mesure l'œuvre pouvait contribuer à la décadence de l'Espagne, ou au contraire représentait un ouvrage national des Espagnols. Turgueneff, par exemple a pensé à deux types de caractères idéalistes ; l'un est présenté par don Quichotte et correspond aux hommes dont les idéaux les poussent au sacrifice, le deuxième caractère est, quant à lui, associé à Hamlet et correspond aux hommes dont les idéaux se résolvent par le doute. Heine s'est totalement identifié à don Quichotte et à sa folie, nous explique Maeztu, mais à sa manière. Barbey d'Aurevilly, quant à lui, a jugé que l'œuvre de Cervantès a joué un rôle important contre le sacrifice, l'enthousiasme de la guerre, la charité chrétienne, la défense de toutes les faiblesses… Byron, à son tour, a dit que don Quichotte était « un grand livre qui a tué un grand peuple », (Ramiro de Maeztu, *Ibid.,* p. 57).

[117] Cette idée est développée par Annie Foucheux, *op. cit.,* p. 7.

échecs que partent Azorín, Unamuno et Maeztu afin de mieux cerner les difficultés auxquelles ils sont confrontés et surtout afin d'éveiller les consciences d'une manière implicite ou explicite. Ce retour en arrière ne les condamnent donc pas à une répétition. Il ne s'agit pas d'un ressassement, bien au contraire, les mythes se prêtent à diverses interprétations. Lévi-Strauss appuie ce point de vue, lorsqu'il déclare qu'« un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes »[118]. Ces interprétations et déformations ne sont pas gratuites. Elles répondent à une intention bien ciblée de l'auteur. Les récits remaniés autorisent diverses interprétations et, du reste, de nombreux auteurs ne se sont pas privés de les manipuler, de les déformer et de les enrichir. C'est même grâce à toutes ces variantes que ces figures sont toujours présentes, malgré les siècles qui nous séparent de leur apparition.

Plusieurs auteurs ont repris ces figures héroïques pour en faire les protagonistes ou personnages principaux de leurs propres œuvres. En fait, ces figures continuent à toucher les sensibilités et les consciences parce qu'elles représentent des idéaux, des principes et des fondements communs à tous les âges de l'humanité.

En réalité, le mythe est un détour qui révèle la vérité cachée des choses. Dévoiler cette vérité cachée, c'est ce qu'ont tenté de faire Maeztu, Unamuno et Azorín. D'ailleurs, dans certaines de leurs œuvres, tout en abandonnant le langage de la raison, ils laissent libre cours à l'imagination, inventant à leur tour de nouvelles figures, surtout en ce qui concerne Azorín et Unamuno. Ainsi, ces figures mythiques réveillent le « subconscient des peuples qui y peindraient tout ce que la morale consciente refoule »[119]. Jean-Paul Sermain souligne le rôle essentiel du personnage mythique dans l'éveil des consciences :

> Cervantès voulait peindre « la vie » et « les mœurs », découvrir les situations humaines les plus intenses et les plus variées, en prenant le parti du rire et du comique, c'était cela qui était neuf, et qui allait être déterminant dans l'évolution du roman.
> Don Quichotte a pu immédiatement séduire parce qu'il faisait du neuf avec de l'ancien[120].

[118] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 240-242. Cité par Annie Faucheux, *ibid.*, p. 7.
[119] Annie Foucheux, *op. cit.*, p. 11.
[120] Jean-Paul Sermain, *op. cit.*, p. 7.

II.2/ Les mythes et le contexte historique

Les mythes et l'histoire semblent deux concepts complètement différents, voire incompatibles. Les mythes sont, en effet, des récits qui racontent l'histoire de héros. L'Histoire est, au contraire, constituée de faits réels, datés, ancrés dans un référent bien précis. On peut se demander alors dans quelle mesure les mythes entretiennent-ils un lien étroit avec le contexte historique ?

En réalité, le mythe est l'écho de l'actualité particulièrement en situations de crises, moments critiques où les repères, les bouleversements et les malaises s'enchaînent. A une époque très critique de l'histoire espagnole, dans une Espagne qui venait de perdre ses colonies d'Outre-mer, les mythes réapparaissent pour exprimer les craintes et les angoisses nées de l'actualité. En effet, le mythe est une tentative pour expliquer la condition humaine ; une manière de dire l'indicible, trait caractéristique de l'humanité ; partagé entre conscience et inconscience, entre l'apparence et la réalité, l'homme ne parvient jamais à dire ce qu'il ressent. Aussi, par le biais des mythes, l'auteur peut-il procéder à une lecture de l'histoire et le lecteur à réfléchir sur sa condition d'homme et sur son histoire.

La motivation des auteurs de la Génération de 1898 n'était pas qu'un simple désir d'évoquer les figures les plus célèbres de la littérature espagnole. Leur rôle était loin d'être ornemental ; leur objectif était beaucoup plus concerté, organisé et réfléchi. Ce qui intéressait tout particulièrement ces auteurs dans les figures mythiques, c'était certes l'intemporalité des personnages et des événements évoqués mais surtout, les valeurs qu'ils véhiculaient et que les écrivains de la Génération de 1898 voulaient à tout prix défendre et revaloriser :

> El mito de Don Quijote es una de las más significadas creaciones de los nombres del Noventa y Ocho ; como ha escrito Pedro Laín, « entre los tantos que constituyen el haber histórico de la generación del 98 está el haber convertido en mito español, en el más central de los mitos históricos españoles, la literaria figura de « Don Quijote ». […] En esta sobrevaloración cervantina que apadrinan los hombres del Noventa y Ocho, se resume una postura bien definida ante los problemas más actuales de la vida nacional, frente a su pasado y su porvenir. […] nunca podremos negarles su acendrado, insobornable patriotismo[121].

[121] Luis S. Granjel, *op. cit.*, p. 348.

Aussi, ce recours au mythe apparaît-il étroitement lié aux circonstances vécues à l'époque d'une part, et l'idée de régénérationnisme du pays, d'autre part. Cette résurgence des mythes en périodes de crises et l'engouement de nombreux intellectuels pour ces figures emblématiques peuvent alors s'expliquer. Le contexte historique chaotique de l'Espagne suscitait bien des interrogations, des inquiétudes voire des angoisses qui ne pouvaient se matérialiser que par le biais des mythes et l'on devait trouver des solutions de toute urgence pour pallier à ces failles.

Le mythe concentre en quelque sorte, toutes ces préoccupations. Il semble généralement figé, mais sa reprise, sa réappropriation va permettre l'ouverture de nouvelles brèches, de nouvelles perspectives. Le mythe apparaît ainsi comme une alternative dynamique, vivante, offrant la possibilité de participer à la reconstruction de l'Espagne. Il peut aider l'écrivain à exprimer ses pensées, son engagement idéologique. Il peut également engendrer une prise de conscience chez le lecteur, confronté d'une manière plus subtile aux événements marquants de sa patrie. Ainsi, comme nous l'explique H.J. Rose (1970) : « los mitos no sólo pertenecen a la cultura de la Antigüedad, sino que el hombre, en cualquier época, los elabora »[122] .

C'est dans le sens d'une meilleure appréhension de l'histoire qu'on peut comprendre la reprise des mythes de don Quichotte, de don Juan et de la Célestine par les intellectuels de 1898. Si ces auteurs espagnols s'intéressent tant à de telles figures emblématiques, c'est bien pour méditer et réfléchir à des situations d'une importance universelle. C'est également et surtout pour déplorer la perte des repères nationaux ainsi que celle des terres espagnoles. Les essayistes n'hésitent pas à fustiger l'attitude indigne de certains politiques, incapables de gérer les richesses du pays. Aussi les mythes représentent-ils un moyen de lutte symbolique mais aussi réél, permettant aux hommes de la Génération de 1898 de sortir d'une impasse.

[122] Ayuso de Vicente M. Victoria, *Diccionario de términos literarios* [19], Madrid, Akal, 1990, art. *mito*.

II.3/ Le choix des mythes par Azorín, Unamuno et Maeztu

La singularité des trois personnages du Quichotte, de don Juan et de la Célestine, réside dans leur caractère unique : ce sont des protagonistes qui conservent la fraîcheur de l'intemporel, sans jamais perdre la saveur des époques passées.

Dans leurs essais et leurs créations littéraires, Azorín, Unamuno et Maeztu, par le recours aux mythes mettent l'accent tout d'abord sur la portée héroïque de ces protagonistes, valorisant ainsi leur parcours « épique », leurs exploits, et surtout les valeurs qu'ils défendent, comme l'amour, le savoir, la foi en Dieu et la générosité.

En effet, si don Quichotte, archétype universel, suscite un tel intérêt, c'est sans doute à cause de l'idéalisme qu'il génère. Il représente en effet, malgré sa folie, la liberté du rêve, de l'action ; dans ce sens, ce personnage apparaît comme une mine de sagesse, l'essence même de tout être humain. Dans le *Quichotte*, on y découvre les sentiments les plus nobles, l'amour, la liberté, l'honneur mais aussi les moins valorisants comme l'humiliation, la honte, la peur. L'ouvrage développe ainsi les problèmes vitaux des hommes, ses aspirations, ses rêves, ses hésitations et ses doutes.

> Don Quijote es creación literaria cerrada que adquiere – una vez muerto cristianamente en su cama y confesado – categoría de símbolo de bondad y sacrificio para con sus semejantes. Imaginativa y literariamente es imposible su resurrección.
> Don Juan es arquetipo universal y españolísimo a la vez y por ello renacerá aquí y allá, sin limitación temporal o espacial, eterno seductor, incorregible descreído o violento allanador de hogares.
> Celestina, como don Juan, es también creación humana, tipo sempiterno e inextinguible, en cuyo ser va implícito un hálito de vida. Su figura, por estar basada en la propia realidad social de donde es axtraída posee toda la categoría real que otras figuras literarias no tienen. De así su popularidad, equiparable únicamente a la de un don Juan. Como él puede resucitar en «La Segunda» y «Tercera Celestina», continuaciones de Feliciano de Silva y Gómez de Toledo, respectivamente, o en las bellas recreaciones de Azorín.
> Y así Celestina, como sus hermanos literarios, ha pasado, convertido el nombre propio en apelativo, a designar ese quehacer de la vieja diestra en tercerías, de la alcahueta, «oficio de discretos y necesarísimo en la república bien ordenada, y que no lo debía ejercer sino gente bien nacida», si hemos de creer en la ironía de Cervantes[123].

[123] Juan Estremera Gómez, «Celestina o la seducción y persuasión por la palabra», *Estudios literarios dedicados al prof. M. Baquero Goyanes*, Universidad de Murcia, 1974, p. 99-100.

Héritiers d'une culture littéraire classique, tant Azorín, Unamuno que Maeztu vont tenter de renouveler, d'analyser et de critiquer ces archétypes quasi universels à travers leurs essais et leurs créations littéraires. La valeur de ces mythes, leur enracinement dans toutes les mémoires, mais aussi la violence et la profondeur de leurs intrigues et aventures garantissent, en effet, leur capacité à émouvoir et à inciter les lecteurs à la réflexion. Grâce à ce fond ancestral commun, ces auteurs peuvent communiquer plus aisément avec le lecteur. Derrière les notations réalistes, les allusions ironiques lourdes de sous-entendus ne peuvent passer inaperçues, comme par exemple lorsqu'Unamuno fait de don Juan la parfaite victime dans sa nouvelle intitulée *Dos madres* [124], ou bien lorsqu'il se permet d'accuser Cervantès d'avoir mal interprété le personnage de don Quichotte[125], ou même lorsque Maeztu signale les similitudes entre la vie de Cervantès et celle de son protagoniste, tout en sachant qu'il ne s'agit en réalité que d'une parodie burlesque.

Le mythe est donc une parole qui fait parler. Et comme l'explique Manuel Alvar: « Si el mito nos condiciona, es porque nos identificamos con él o porque se nos adentra configurando nuestra visión de las cosas, o con otras palabras, en el mito hay una lógica que trata de entender el mundo…»[126]. Cet auteur critique semble partager l'opinion d'Unamuno, d'Azorín et de Maeztu; ces derniers dépassent largement cette simple identification stérile qui nous limite à la fascination pour pousser leurs lecteurs à la réflexion. L'une des fonctions les plus fondamentales de leurs essais est le fait de favoriser la conscience critique des lecteurs et de solliciter leur adhésion : « el distintivo simbólico y teórico del género « ensayo » puede quedar asociado a un ejercicio de concienciación »[127]. C'est à eux que les essayistes adressent leurs répliques moralisatrices ; ainsi Maeztu leur conseille, par exemple, de ne pas renoncer aux rêves, puisque c'est l'idée de les réaliser qui nous fait vivre[128]. Unamuno, quant à lui, interpelle directement son lecteur d'une manière complice, l'appelant son « buen amigo »[129].

---

[124] Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Barcelona, Espasa-Calpe, S.A., Colección Contemporánea, 2006, p. 35-101.
[125] Ce point será développé dans le chapitre consacré à Unamuno.
[126] Álvar Manuel, *Símbolos y mitos*, Madrid, Biblioteca de Filología hispánica, C.S.I.C., 1990, art. *mito*.
[127] Facultad de Letras, *El Ensayo contemporáneo*, Scriptura, Facultad de Letras, sección de Literatura Española, Lleida, 1998, p. 7.
[128] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, chapitre: « Hamlet y Don Quijote », p. 43.
[129] Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, [1905], Edición de Alberto Navarro, Cátedra-Letras Hispánicas, 2005, p. 139.

Poursuivre son idéal semble pour ces auteurs être la source première porteuse d'énergie pour tout être humain. Remonter aux sources permet donc d'avoir un regard de distance, de donner du recul aux événements et ainsi de mieux analyser les différentes situations. Ce retour aux origines provoque des émotions au lecteur mais sollicite surtout sa raison et son sens critique. Il permet d'éveiller les consciences et de rendre le lecteur plus attentif.

Le mérite d'Azorín, d'Unamuno, de Maeztu ou encore d'autres essayistes de leur « génération », qui évoquent ces mêmes figures littéraires mythiques, réside ainsi, bien que de manière différente pour chacun d'eux, dans leur faculté d'analyser, de critiquer et de dépasser les mythes tout en maintenant intacte l'ancienne inspiration. En effet, leurs essais constituent une gageure, un défi, car dans le mythe tout est connu et l'auteur se doit d'inventer, d'innover, de réécrire. Reste alors la mise en œuvre de l'écriture des essais. Comment vont-t-ils utiliser ces mythes? Comment vont-t-ils déjouer l'attente du lecteur, le surprendre et même le choquer, par exemple dans les divers passages où ils condamnent la passivité des Espagnols? Autant d'interrogations qui ne trouvent de réponses que par la confrontation du passé glorieux au présent décevant et, surtout, par les déplacements du motif initial et des écarts dans la transgression des modèles reçus.

Maeztu nous explique, par exemple, comment l'accent mis sur tel ou tel personnage peut se modifier. Ainsi, don Quichotte, figure essentielle de courage, de bravoure n'est autre qu'un personnage qui a perdu la raison ; don Juan, symbole de pouvoir, d'amour et de plaisir est l'incarnation même du mal ; quant à la Célestine, figure emblématique du savoir, elle n'est en réalité qu'une vulgaire entremetteuse. Ces aspects seront analysés plus en détails ultérieurement.

Quant à leur rhétorique, elle incite à l'action et ne se prive pas d'user de formes persuasives. Au premier rang, on peut citer les procédés d'insistance et l'invocation des mythes qui libèrent des réminiscences mi-historiques, mi-légendaires, ainsi que les répétitions de certaines de leurs réflexions obsessionnelles comme par exemple l'idée de l' « immortalité » ou de la « folie » chez Unamuno, l'obsession d'Azorín pour les paysages, ou encore l'idée de Maeztu sur « la décadence » de l'Espagne repérable à plusieurs reprises dans « Fiestas y decadencias »[130] ou encore « La España de Cervantes »[131] et « España y *El*

[130] Ramiro de Maeztu, *op. cit*, p. 35.
[131] *Ibid.*, p. 58.

Quijote »[132]. Cependant, il est à préciser que chaque auteur s'y prend d'une manière personnelle et surtout assez subjective, bien qu'ils se retrouvent avec de nombreux dénominateurs communs. En fait, ces essayistes sont tous animés de la même volonté de moderniser ces figures mythiques en les désacralisant.

C'est surtout l'art du paradoxe, le morcellement des idées ou des paysages que cultive Azorín, ainsi que la rhétorique du renversement ou de fragmentation, qui fonctionnent d'une manière remarquable dans bons nombres de textes de *Ruta de Don Quijote* d'Azorín, *Vida de Don Quijote y Sancho* d'Unamuno et *Don Quijote, Don Juan y la Celestina* de Maeztu. Il est intéressant, donc, d'étudier ces aspects qui résident surtout dans le décalage entre une vision idéaliste très marquée des personnages littéraires et une capacité d'action bien limitée, toujours vouée à l'échec. La Célestine, don Juan ou encore don Quichotte sont en même temps des héros et des anti-héros : la Célestine, par exemple, est celle qui a favorisé la rencontre de Calisto et de Melibea, mais c'est elle aussi qui a été la cause de leur tragédie. Don Juan, quant à lui, est le mythe de l'énergie infinie et inépuisable comme nous le précise Maeztu dans « La hora de don Juan »[133], mais en même temps il représente un personnage égocentrique, sans principes, sans foi ni loi «…el lema del « yo y mis sentidos », frente a todas las leyes humanas y divinas »[134], et qui a pourtant inspiré Unamuno dans *El hermano Juan*[135] et ce, afin d'évoquer le sujet de la religiosité. De même, don Quichotte qui représente le courage, les valeurs perdues, se révèle en même temps être l'incarnation même de la folie, cette folie qui a intrigué tant d'auteurs.

Alors qu'Azorín, dans *La ruta de Don Quijote*, a choisi de revivre à sa manière l'itinéraire quichottesque, Unamuno, dans *Vida de Don Quijote y Sancho* a préféré réinterpréter le Quichotte, tout en gardant la structure initiale de Cervantès, et ce, afin de susciter davantage l'intérêt des lecteurs. Ce goût du paradoxe, on le retrouve également dans l'écriture de Maeztu. En effet, de la formule neutre et

[132] *Ibid.*, p. 82.
[133] *Ibid.*, p. 120.
[134] *Ibid.*, p. 120.
[135] Concernant l'importance des mythes de Don Quichotte et de Don Juan, J.L. Abellán donne son point de vue, il précise en effet, que c'est à travers le thème de la maternité en général, celui de la femme et, plus particulièrement, de la mère, qu'est apparu l'intérêt pour le mythe de don Juan, un intérêt partagé par tous les membres de la Génération de 98. Il évoque de même les différents points qui ont intéressé Unamuno, Azorín et Maeztu dans ce personnage: « Esta atención al tema de la madre, y de la mujer en general, les lleva a preocuparse por el mito de don Juan, ante el que toman una actitud iconoclasta y renovadora », José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 51-52.

attendue, il passe à l'esthétique de choc afin de réveiller les consciences des lecteurs. On peut citer, comme exemple, les titres évocateurs et souvent provocateurs de certains de ses essais qui déjouent l'attente du lecteur grâce au contraste qu'ils évoquent. Ceci peut être vérifié dès le premier essai qui s'intitule « Fiestas y decadencias »[136] du chapitre « Don Quijote o el amor », ou encore dans les essais qui portent des titres interrogateurs comme « El españolismo de don Juan »[137] où l'origine espagnole de don Juan est mise en doute par de nombreux critiques tels qu'Arturo Farinelli ou Víctor Said Armesto dans son œuvre *La leyenda de Don Juan*[138].

Aussi, chacun de ces trois auteurs définit-il comme il l'entend les éléments qui permettent d'intégrer don Juan en Espagne. Ces intellectuels ont été influencés par un grand nombre d'ouvrages littéraires : la figure du « burlador » était déjà présente dans des légendes et des œuvres antérieures à celles de Tirso ; « el convite al muerto » existait déjà dans le romance popular ; « la estatua de piedra » était inspiré des statues qu'on apercevait dans les églises ; « los cubiertos del banquete funebre » des coutumes familiales espagnoles, et l'habitude de présenter don Juan dans les théâtres le jour des morts provient de la « costumbre multisecular de los banquetes en las iglesias en honor de los muertos ». Pour tenter de cerner la figure de don Juan, Maeztu avoue s'être inspiré de l'œuvre de Saíd Armesto.

En réalité, ce phénomène de l'intertextualité amplifie le plaisir de la lecture des écrivains de la Génération de 98, plaisir sans doute partagé par le lecteur, ravi de reconnaître ces sources littéraires. Toutes ces références à la lecture d'œuvres anciennes ne font qu'interpeller davantage le lecteur qui, pour saisir la philosophie des écrivains doit comprendre celle des écrivains anciens. C'est la raison pour laquelle ils ont aussi recours à la compétence et aux connaissances du lecteur, à son jugement. Les auteurs sollicitent la mémoire de leurs lecteurs à travers le mythe, ils leur donnent à examiner un état de faits, à analyser ceux-ci et à en tirer des conséquences grâce à leurs multiples stratégies provocatrices pour apprendre à mieux canaliser leur énergie et à réfléchir.

En fait, le recours aux mythes ne doit pas être interprété seulement comme une entreprise littéraire; il doit aussi être conçu comme une tentative dynamique et

[136] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, p. 35.
[137] *Ibid.*, p. 98.
[138] *Ibid.*, p. 98.

pragmatique pour exprimer une vision renouvelée de l'homme et inciter le lecteur à agir. Le recours aux mythes n'est plus alors un objet de croyance mais, au contraire, un moyen d'interroger les croyances. Au prix d'un renversement radical de son sens initial, le mythe éclaire des problématiques totalement nouvelles. Il fournit aux essayistes un réservoir de situations qui leur permettent non seulement de concrétiser leurs réflexions mais encore de proposer des solutions. Ainsi, le mythe donne à penser en donnant à voir. En nous exposant les différents caractères de chacun des personnages de don Quichotte, don Juan et de Célestine, dans différentes œuvres, ces auteurs et essayistes nous permettent de penser et d'ouvrir les yeux sur d'autres perspectives, notamment sur les problèmes de l'Espagne.

La plasticité des mythes est telle que les écrivains y trouvent une source inépuisable de questionnements, un moyen de présenter une divergence d'opinions, celle des premiers créateurs et la leur, marquée par leurs propres sentiments et par leur sensibilité ; ceci expliquerait probablement le recours – surtout dans le cas de Maeztu – à différents auteurs et à leurs diverses réflexions pour enrichir ses textes. Azorín et Unamuno, quant à eux, ont choisi d'exposer leurs réflexions par l'intermédiaire de personnages, fruits de leurs imaginations littéraires ; ils ne se sont donc pas limités à l'essai. En revanche, les figures mythiques de la littérature espagnole, à savoir don Quichotte, don Juan et La Célestine, ont marqué une grande partie de leurs ouvrages. Cet usage du mythe leur permet ainsi d'exprimer des ressentiments – bien que différents chez chacun des auteurs – qui débouchent sur une mise en cause radicale du système idéologique, politique et économique, puisqu'ils dénoncent totalement la situation de l'Espagne en la comparant aux époques passées. Selon eux, si sa situation demeure décevante, c'est bien à cause de l'absence même d'idéaux. Ce n'est pas un hasard si, l'intérêt pour le mythe quichottesque est aussi commun à tous les membres de la génération littéraire, J.L. Abellán explique l'origine de l'intérêt pour cette figure emblématique :

> Otro de los grandes mitos a cuya elaboración e interpretación dedicaron parte de sus esfuerzos los del 98 es el don Quijote, al que se ha aludido bajo el nombre de «la tercera salida de don Quijote», que es como si dijéramos: el nuevo papel de España y el replantamiento de su misión y actuación en el mundo.
> Esta común preocupación por «la tercera salida de don Quijote» recibe su interpretación en la reivindicación que Ganivet hace de su figura en el *Idearium español* como arquetipo de la regeneración nacional. Don Quijote,

> el Ulises español, es un ser que idealiza cuanto toca y en quien el genial granadino ve personificado un individualismo muy nuestro, que si hoy se nos aparece como indisciplinado, mañana puede ser un «individualismo interno y creador», capaz de conducirnos a un gran triunfo ideal[139].

Ces mêmes figures emblématiques, des classiques de la littérature espagnole, représentaient pour les membres de la Génération de 98, un moyen efficace de lutte contre la décadence de l'Espagne:

> Una solución para la regeneración de España estaría, según Azorín, en buscar nuestro espiritual a través de los clásicos. En obras como *Castilla*, *Los pueblos* o *La ruta de don Quijote* es donde Azorín trata de buscar, a través de la historia, la esencia de España, sus problemas y males. O mejor dicho en la «INTRAHISTORIA»[140].

Ces essayistes procèdent à de véritables analyses socio-politiques. Ils dénoncent les agissements des héros de la littérature espagnole, tout en les reliant aux événements de leur époque, au caractère espagnol. En effet, Maeztu par exemple, tente d'expliquer que l'une des causes principales de la perte des colonies d'outre-mer tient au fait que les Espagnols n'aient pas su communiquer les sentiments d'amour et d'admiration de leur Patrie aux habitants des colonies. Conscients de la perte et de la décadence espagnole, ces trois auteurs déplorent cette absence de dialogue, source de tous les échecs. Par de nombreuses accusations explicites, ils apparaissent comme des hommes engagés qui placent leur Patrie en priorité. On peut déceler à travers l'usage des mythes une certaine conscience politique naissante, puisque le mythe suppose un arrière plan historique, politique, social et culturel : « Si el mito es capaz de encarnar en un momento histórico dado toda una serie de pulsiones sociológicas, es porque procede precisamente de ese entorno histórico concreto y lo asume como ejemplo moral » [141].

C'est effectivement ce qui permettra aux essayistes de s'investir dans une comparaison entre un passé glorieux et un présent chaotique, afin de procéder à la réflexion sur des solutions aux différents problèmes politiques, économiques et sociaux. Les allusions mythiques ont servi, grâce au contraste avec la réalité, à la dénonciation de la « figure indigne » du pays.

---

[139] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 52.
[140] http://apuntes.rincondelvago.com/castilla_jose-martinez-ruiz-azorin_1.html
[141] Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, Madrid, [1630], Cátedra, Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, 2000, p. 57.

> La voluntad de exaltación patriótica y nacional del texto de Maeztu, conjugada a través de los distintos « ensayos en simpatía » que dedica a estas creaciones de las letras españolas, y que trascienden absolutamente su dimensión literaria a la catagoría de verdaderos mitos, como estandartes de los más grandes valores del hombre – y también de sus más bajas flaquezas –, vino a subrayar además el inagotable mosaico de perfiles que cada uno de ellos – junto al coro de personajes que tejen su entorno existencial – era capaz de proyectar como reflejo de las diferentes caras del alma humana, tanto en el modo de sentir, interpretar o manipular la realidad que les rodea, como de erigirse en modelos y protagonistas de las más distintas manifestaciones artísticas que han inspirado a lo largo de los siglos, a partir de su aparición discreta íntima en las páginas de un libro[142].

Tout ceci les a particulièrement poussés à réfléchir à d'éventuelles solutions pour en finir avec les différents maux de l'Espagne. Dans son ouvrage *Sociología del noventa y ocho, un acercamiento a su significado*, José-Luis Abellán développe ce point de vue :

> Estrechamente ligado con « la tercera salida de don Quijote » está la última y más importante de las creaciones mitológicas del 98 : el tema de la España ideal, constante en ellos desde el principio al fin, si bien va cambiando el modo de acercarse a él en unos y otros, y aun en cada uno a lo largo de su evolución[143].

Dans tous les cas, il est important de considérer que les diverses visions que nous offrent Azorín, Unamuno et Maeztu des trois mythes sont celles de leur époque et de l'importance que cette dernière octroie à don Quichotte, à don Juan et à la Célestine. Il reste donc essentiel de mettre en relief l'impact de ces figures sur les trois auteurs – Azorín, Unamuno et Maeztu – afin de pouvoir interpréter et comprendre d'une manière plus lucide leurs différentes idéologies. D'ailleurs, à ce sujet, Vicente Marrero[144] précise à propos de Maeztu que : « En él se plantean, de forma originalísima y profunda, problemas morales que todavía esperan su solución los españoles : la ausencia de ideales del hombre hispánico, su desengaño elevado a la categoría de tres mitos que son de los màs vivos y firmes en la literatura universal.

[142] José Luis Díez, (Director científico de la exposición), *op. cit.*, p. 6.
[143] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 53-54.
[144] Vicente Marrero, *Maeztu*, Madrid, Rialp, 1955, p.136.

Tres mitos que simbolizan tanto la plenitud como la decadencia de la cultura y del alma de un pueblo »[145].

Concernant le choix du mythe du Quichotte par Unamuno, J. L. Abellán souligne que : « Unamuno confunde el mito con el carácter de proyección histórica e imaginativa que tiene la personalidad humana, sin darse cuenta de que nosotros como individuos no podemos dar vida a los mitos; son los mitos quienes nos hacen vivir a nosotros, pues en ellos vivimos o estamos, en el sentido orteguiano en que *se está* en una creencia. Cuando se tiene una creencia o un mito es que han dejado de ser tales para convertirse en ideas u objetos de posesión intelectual. En el mito se vive o se participa colectivamente; de quí que un individuo solo no pueda forjar un mito, aunque ayude a hacerlo, puesto que los mitos forman parte del profundo arsenal inconsciente de las sociedades humanas »[146].

Les figures mythiques permettent de réactiver la création littéraire. Les différentes variantes des mythes ne peuvent représenter un danger pour les mythes originaux ; aucun risque de les écarter et de les oublier. Les mythes fondateurs sont si incrustés dans la mémoire des peuples qu'il est imposible de les en déloger ou extirper. Bien au contraire, ils constituent une source de richesse incontestable et les auteurs de la Génération de 1898 l'ont bien compris.

II.4/ Aspect universel des figures emblématiques

Comme nous l'avons noté précédemment, Azorín, Unamuno et Maeztu opèrent le choix de trois figures emblématiques, universelles et connues dans toutes les littératures. Ce choix n'est pas le fruit du hasard. Ces personnages mythiques, légendaires, dotés d'une vie exceptionnelle, puisque c'est ainsi que les voient la majorité des essayistes de la « Génération de 98 » dans leurs ouvrages, ont dépassé les frontières de la littérature espagnole pour s'étendre en Europe et conquérir les littératures universelles. Ces figures littéraires ont bien évidemment constitué un héritage culturel unique pour la littérature espagnole. Alvaro Custodio souligne la richesse de ces figures :

[145] *Ibid.*, p. 429-430.
[146] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 222.

> Las dos grandes figuras del ámbito universal creadas por la literatura española son Don Quijote y Don Juan. Otro personaje de iguales dimensiones, aunque no tan popular en los países que no hablan nuestro idioma, es la Celestina, estudiada y venerada por el conjunto internacional de hispanistas…[147].

Don Quichotte est un personnage qui plaît et qui attire, représentant le prototype adéquat de l'idéaliste, de ce rêveur qui se risque malgré ses échecs. Mais don Quichotte n'est pas seul ; il est toujours accompagné par son écuyer Sancho, autre personnage qui joue un rôle fondamental. Aussi, avons-nous deux personnalités totalement opposées ; alors que le premier est un homme imprégné d'art et de culture, le second est analphabète. Le choix de ce double n'est pas gratuit. Pour Marcelino Menéndez y Pelayo : « […] Don Quijote se educa a sí propio, educa a Sancho, y el libro entero es una pedagogía en acción, la más sorprendente y original de las pedagogías, la conquista del ideal por un loco y por un rústico, la locura aleccionando y corrigiendo a la prudencia mundana, el sentido común ennoblecido por su contacto con el ascua viva y sagrada de lo ideal »[148].

De son côté, Jean-Paul Sermain souligne les vertus littéraires et morales du *Quichotte :* « *Don Quichotte* pour autant a une haute ambition littéraire, et par son style, par sa clarté, par son souci de vraisemblance, peut satisfaire les lettrés ; enfin son propos est moral dans le sens où il aide à une meilleure connaissance de l'homme »[149].

El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha de Miguel de Cervantes, s'offre ainsi comme une œuvre qui a conquis l'esprit de ses lecteurs à l'échelle internationale. L'importance de cette création littéraire a fait que plusieurs auteurs se sont inspirés de son personnage, d'autres ont repris la même œuvre mais l'ont interprétée à leur façon. C'est précisément ce qu'ont fait Azorín, Unamuno et Maeztu. C'est pour cette raison que le Quichotte présente autant d'importance pour les membres de la génération. Leur « quichottisme » représente en grande partie leur patriotisme.

---

[147] Álvaro Custodio, « Eva y Don Juan », San Lorenzo de El Escorial, con motivo de las VIII jornadas de Almagro, disponible sur : http://www.Um.es/campusdigital/TalComoEra/djuan/alvarocustodio.htm

[148] Marcelino Menéndez y Pelayo, *San Isidro, Cervantes y otros estudios*, Madrid, colección Austral, 1959, p. 126.

[149] Jean-Paul Sermain, *op. cit.*, p. 8.

Si l'œuvre littéraire de Miguel de Cervantes et de son protagoniste est aussi importante, c'est parce qu'ils sont considérés bien souvent comme patrimoine spirituel de l'Espagne. La foi quichottesque est la foi espagnole. Ces trois auteurs insistent particulièrement sur ce point dans leurs œuvres : Maeztu dans son essai intitulé « Fiestas y decadencias »[150], Azorín dans sa reprise de l'itinéraire quichottesque et Unamuno dans sa réinterprétation du mythe.

Tout comme pour le personnage de don Quichotte, don Juan a lui aussi fait couler beaucoup d'encre. Objet de polémiques, la notoriété du personnage ne cesse de s'accroître. Alors qu'en France le personnage de don Juan est souvent attribué à Molière[151], en Espagne, tous les écrits attestent son appartenance au pays contrairement à ce que pensent les Italiens. En fait, le don Juan de référence est bien celui de Tirso de Molina, connu sous le titre de *El burlador de Sevilla* :

> …Tenemos que fijarnos en toda la tradición del don Juan en España ; por eso no se puede hablar sólo de *un* don Juan como antecedente. El don Juan de Tirso de Molina puede servir como la base, pero si únicamente pensamos en las obras de Tirso y de Zorrilla ya encontramos una multitud de diferencias entre los dos personajes. La ausencia de un don Juan prototipo [...] dificulta el análisis al no haber una figura estable de referencia[152].

Nombreux sont ceux qui ont repris le personnage de don Juan comme Mozart, Zorrilla, Valle-Inclán et tant d'autres. En effet, plusieurs auteurs se sont intéressés au personnage, mais tous ne l'ont pas traité de la même manière. Comme l'explique Ana Sofía Bustamente :

> A pesar de las diferencias existentes entre las distintas visiones del mito, ya sean europeas o españolas, la mayoría de los críticos, sin negar tales diferencias, adopta una posición similar a la de Casalduero : de Tirso a Zamora, pasando por Italia, Francia y Molière, que tan poderosamente desplaza y transforma el mito, todas las obras forman un bloque y tienen un mismo centro[153].

[150] Ramiro de Maeztu, *op.cit.*, chapitre: «Fiestas y decadencias», p. 20.
[151] Jean Louis Picoche, *op. cit.*, p. 5.
[152] Eileen Doll, « Tres versiones del Don Juan noventayochista : Los Machado, Valle-Inclán y Unamuno », Loyola University, *in Divergencias y unidad : Perspectivas sobre la generación del 98 y Antonio Machado*, Madrid, edición a cargo de John P. Gabriele, colección Tratados de Crítica literaria, DiscursOrígenes, editorial Origenes, 1990, p. 182.
[153] Ana Sofía Bustamente, *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX*, Madrid, Almagro, Biblioteca Nueva, 1967, p. 349.

Quant à la Célestine, demeurée presque inconnue en France pendant près de deux siècles, elle a vite été adoptée par le reste des pays européens comme le précise José Manuel Losada Goya : « … La Célestine de Fernando de Rojas a acquis une renommée européenne »[154].

Les œuvres de Miguel de Cervantes, Tirso de Molina et celle attribuée à Fernando de Rojas ne peuvent pas laisser leurs lecteurs indifférents. C'est précisément pour cette raison que les auteurs de la Génération de 98 exposent dans leurs ouvrages les causes éventuelles qui ont attiré ce large public. En effet, la création de tels personnages pourrait être le fruit d'un simple désir de divertir le lecteur, ou encore d'une certaine volonté de l'instruire grâce aux valeurs qu'ils exposent. Ces personnages, bien que fictifs et imaginaires, appartiennent à des mythes vivants que nul ne peut ignorer ou oublier. Ils dépassent en réalité la littérature pour s'incruster dans notre vie et celle des lecteurs. Don Quichotte est bien évidemment un exemple concret, l'incarnation même de l'idéal de la générosité, de la justice. La majeure partie de ses aventures est destinée à faire le bien et à instaurer la loyauté. Don Quichotte de la Manche a même été considéré comme le livre de la philosophie nationale des Espagnols[155].

La symbolique du Quichotte a atteint un tel degré de notoriété qu'une revue satirique, parue en Argentine et intitulée précisément *Don Quijote* (1884-1905) , a vu le jour plusieurs siècles après la parution du *Quichotte* de Cervantès.

De telles figures littéraires ne se limitent pas à être le fruit d'une simple invention de leurs auteurs puisqu'il s'agit de « vrais » héros immortels. En effet, il convient de rappeler que ce sont des œuvres complètes où rêve et réalité se croisent. Il est donc bien évident que les personnages de don Quichotte, de don Juan ou celui de la Célestine naissent de la réalité et, de ce fait, les problèmes qu'ils évoquent touchent les lecteurs de très près. Toutefois, leur caractère de divertissement et d'évasion reste fondamental. C'est probablement ce qui fait l'originalité de ces trois figures littéraires, et c'est effectivement ce genre d'œuvres mythiques qui nous permet de construire un idéal et qui favorise une meilleure orientation dans la vie.

[154] José Manuel Losada Goya, « Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIème siècle », *Travaux du grand siècle*, n° 9 : Présence et influence, Genève, Librairie Droz, S. A., 1999, p. 396.
[155] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, chapitre: «Los críticos del Quijote», p. 58.

III/ L'esthétique de la forme brève, l'essai : de l'écriture journalistique à la création littéraire

III.1/ L'essai et le contexte historique

La crise vécue par une Espagne moribonde et la *décadence* d'un Empire inspirent aux intellectuels réflexions et pensées. La relation entre ces événements circonstanciels et l'essai, genre littéraire privilégié à l'époque, est incontestable comme l'expliquent si bien Jacques Beyrie et Robert Jammes dans *Histoire de La littérature Espagnole* :

> Déjà très perceptible au cours de la dernière décennie du XIX^{e} siècle, en effet, la crise vécue par l'Espagne prend un relief plus accusé à l'issue du « désastre » de la guerre de Cuba (1898). Le genre de l'essai, voué par nature au questionnement et à la mise à l'épreuve de soi, permet de répondre à l'attente de cette société traumatisée. Il devient ainsi une forme d'expression majeure, susceptible d'accueillir la réflexion littéraire, historique ou philosophique, aussi bien que la vision lyrique du paysage ou l'épanchement intime : il débouche volontiers aussi sur la critique littéraire[156].

L'essai, ce genre de prédilection des auteurs espagnols de l'époque, n'est pas seulement privilégié pour la prise de conscience qu'il engendre mais également pour l'action qu'il implique. En effet, il suppose une certaine action sur cette réalité et c'est pourquoi la présence de lecteurs est cruciale dans la configuration de l'essai. A travers cette forme d'écrit, les écrivains de la période d'entre-deux guerres et les événements traumatiques ne sont pas peu nombreux, la guerre avec les Américains et la perte des colonies en 1898, et plus tard la guerre civile de 1936-1939, ont pu exposer leurs points de vue à un public qui les lisait assidûment et ce, afin de le pousser à méditer, à réfléchir et surtout à agir en lui représentant la réalité vécue et un idéal à atteindre.

En transmettant leurs messages aux lecteurs et en tentant de les convaincre, ces écrivains sont supposés réagir à leur tour face à la situation vécue. Aussi l'essayiste s'investit-il corps et âme dans ses écrits pour en faire des essais « engagés »[157]. Cet engagement n'est cependant pas dépourvu d'esthétisme : la qualité d'un essai réside

[156] Jacques Beyrie et Robert Jammes, *op. cit.*, p. 358.
[157] « Il pourrait donc exister, sur le plan énonciatif, deux formes d'essais : l'une « engagée «, l'autre non ». Michel Baar et Michel Liemans, *Lire l'essai,* Bruxelles, De Boeck Duculot, 1999, p. 22.

dans sa capacité à toucher et à réveiller les lecteurs, sans pour autant négliger l'aspect formel. José Luis Gómez-Martínez se prononce sur ce point et cite González Serrano : « … En el ensayo, más que en ningún otro género literario, se da «el misterioso consorcio de lo sublime del fondo con lo sublime de la forma » »[158].

Etant aussi diversifiés que pouvaient l'être les personnalités de leurs auteurs, la thématique et le style des essais différaient beaucoup d'un auteur à un autre. J. L. Gómez-Martínez insiste sur cet aspect dans son article intitulé « Krausismo, Modernismo y ensayo » :

> Ningún ejemplo mejor que el del ensayo hispánico modernista, donde Martí, Unamuno, Rodó, Azorín, Ortega y Gasset, Alfonso Reyes, poseen en común sólo el reaccionar ante unas circunstancias semejantes. Sus personalidades son distintas, de ahí que los temas que en cada caso eligen, así como la manera de tratarlos, sea tan diferente en cada uno de ellos. En la ensayística, con más exclusivismo que en la novela y en el teatro, la personalidad del autor ocupa un lugar de prominencia[159].

L'essayiste ressentait le besoin de s'exprimer sur un sujet donné. Son souci était de libérer son esprit et son interprétation, souvent subjective, devait être prise en considération par ses lecteurs. Comme cette interprétation est généralement une réévaluation de ce qui a été établi dans le passé, elle n'est pas dépourvue de subjectivité. Le recours aux figures emblématiques de la littérature espagnole – don Quichotte, don Juan et la Célestine –, réinterprétées avec les valeurs du moment, prouve bien que ces essais n'étaient pas qu'informatifs. Certes, ils exposaient des faits réels et des événements d'actualité, mais le but était bien souvent critique. La prolifération de l'essai en Espagne a atteint des proportions considérables particulièrement avec la Génération de 1898. En fait, à cette époque, il est même devenu la forme d'expression littéraire par excellence. Une fois de plus, les auteurs espagnols acquièrent alors une renommée internationale, et leurs préoccupations représentent une véritable résurrection, une renaissance intellectuelle et artistique. Ainsi, Miguel de Unamuno, Azorín et Ramiro de Maeztu marquent le commencement

[158] González Serrano, Urbano, « Consideraciones sobre el arte y la poesía », *Krausismo : estética y literatura*, (ed. Juan López Morillas), Barcelona, Editorial Labor, 1973, p. 210, cité par José Luis Gómez-Martínez : « Krausismo, Modernismo y ensayo ». Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (1977, Universidad de Florida). Publicado en *Nuevos asedios al modernismo*, (ed. Ivan A. Schulman), Madrid, Taurus, 1987, p. 210-226. Disponible sur : http://www.ensayistas.org/jlgomez/estudios/modernismo.htm

[159] José Luis Gómez-Martínez, « Krausismo, Modernismo y ensayo », *op.cit.*, p. 14-22.

de cette nouvelle tradition, celle de l'essai, à laquelle appartiennent de nombreux auteurs, parmi les plus renommés des lettres espagnoles, tels que Angel Ganivet ou encore Ramón Menéndez Pidal, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala… Ces derniers et ceux cités auparavant ne sont que quelques uns des prestigieux auteurs de l'époque qui adhèrent à cette forme d'écrit, l'essai espagnol contemporain.

Cependant, dans l'histoire de l'essai, nous ne pouvons pas parler d'écoles. Les auteurs de la Génération de 98, Unamuno, Maeztu, Azorín, Ortega y Gasset, pour ne mentionner que les plus remarquables, n'ont en commun que le fait de réagir face aux mêmes circonstances. Ce sont les événements historiques de la société de leur époque qui les réunissent et qui constituent leurs principales préoccupations.

La forme de l'essai présente néanmoins des exigences : tout ce qui est écrit doit nécessairement être justifié, démontré et nuancé. Or, l'inquiétude que l'on peut ressentir face à la situation vécue a généralement une composante irrationnelle, parfois difficile à expliquer ; aussi, peut-on expliquer la présence d'éléments fictionnels ou affectifs qui trouveraient difficilement place dans un essai caractérisé par son objectivité. Dans ses essais, Maeztu analyse la situation décadente de son pays, Azorín et Unamuno quant à eux, expriment la contestation et leur refus face à cet état chaotique de l'Espagne. La subjectivité et la force de l'engagement et enfin celle de l'imaginaire qui envahissent l'acte d'écriture transforment les essais en une création littéraire. Loin de n'être simplement que des essayistes, ces auteurs s'avèrent être des écrivains à part entière. A l'origine, ils se limitent à informer, puis on assiste à une évolution spectaculaire. Ils fustigent le lecteur, ils le choquent, dénoncent sa passivité, son indifférence ; ils l'incitent enfin à la réflexion et surtout à l'action.

III.2/ La prédominance de l'essai : émergence et évolution d'un genre littéraire

L'essai apparaît ainsi comme la forme littéraire caractéristique des orientations de l'époque. Sans doute, l'évolution de la notion littéraire, l'influence grandissante de la science, la place centrale, surtout, dévolue à l'esprit critique, ont-elles favorisé l'émergence de ce genre de texte particulier, en marge des genres traditionnels.

Par définition, l'essai est un texte généralement bref ; c'est une réflexion, un point de vue sur un sujet donné. A l'origine, il se caractérise par un style simple, direct

et concis. En réalité, le terme est difficilement définissable[160], et la difficulté réside précisément dans le fait de donner une définition pertinente et satisfaisante ; l'essai est en effet, bien souvent considéré à tort comme un genre « fourre-tout » :

> En todas las lenguas la palabra ensayo ha tenido dos significados principales : el de esbozo o bosquejo y el de intento o exploración. Este segundo ensayo es el que ha provocado que la palabra haya pasado a significar formas muy diferentes, incluso designando en inglés a cualquier cosa que no es ficción, y más concretamente a cualquier texto del género argumentativo[161].

La définition que donne M. Ayuso de Vicente de l'essai le révèle, bien au contraire, comme une composition en prose sur un thème historique, politique, philosophique, littéraire, scientifique, artistique, religieux ou autre, exposée d'une manière claire et originale[162].

En fait, pour mieux cerner les spécificités de ce genre littéraire, il est important de remonter aux origines de l'essai, à l'œuvre de Montaigne, inventeur du nouveau genre littéraire. C'est, en effet, lui qui a utilisé le mot *essai* au sens « moderne » du mot, il a non seulement « inventé » le terme, mais il était bien conscient des particularités de son œuvre qui était singulière et originale dans son fond et sa forme. Cette nouvelle forme d'écriture a donc été mise en œuvre pour la première fois en 1580. Certes, au XVIII^{e} siècle, certains écrivains des Siècles des Lumières, notamment Voltaire ou Rousseau en France[163], écrivent également de nombreux essais, mais ce n'est que vers la moitié du XIX^{e} siècle que ce genre littéraire s'est généralisé en Europe, avec bien évidemment une nette évolution subie au fil des siècles. La prolifération des essais traduit alors un intérêt marqué pour la critique et la réflexion :

---

[160] *Ibid.*, il conviendrait de signaler que dans les traités de théorie littéraire, selon José Luis Gómez Martínez, le genre de l'essai est ignoré et les références sur ce thème sont vagues et générales. Tel est le cas, entre autres de : Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Madrid, Gredos, 1968) ; René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria* (Madrid, Gredos, 1966) ; Victor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura* (Madrid, Gredos, 1972).

[161] Ángel Romera, *Introducción a la Historia del ensayo hispánico*, chapitre: «Características del género ensaístico», disponible sur: solotxt.brinkster.net/web/ensayo1.htm, p. 6-34.

[162] Ayuso de Vicente M. Victoria, *op. cit.*, art. *ensayo*.

[163] Concernant l'émergence de l'essai au XVIII^{e} siècle en Espagne, se référer à l'article « El Ensayo » de P. Álvarez de Miranda publié dans l'ouvrage dirigé par F. Aguilar Piñal, intitulé *Historia literaria de España en el siglo 18*, Madrid, Trotta, 1996.

> Cabe señalar una vez más el extraordinario auge que el ensayo ha tenido en el siglo XX. Ha servido y sirve para analizar aquellos aspectos y problemas que la sociedad de un momento determinado tiene, y de una manera inmediata ofrece una propuesta o reflexión para la misma[164] .

En Espagne, l'essai est passé par plusieurs phases lors de son évolution. La tradition de l'essai en Espagne, selon J. L. Gómez, a vu le jour grâce à Fray Antonio de Guevara qui, avec un style très personnel, a pu insérer ses propres préoccupations dans ses écrits, ce qui lui a permis d'établir un dialogue intime avec ses lecteurs. Une suite d'essais portant sur des thèmes très variés, alliant réflexions sur « la envidia », « la libertad », ou encore sur la politique, mais aussi des conseils sur l'amour, composaient son œuvre représentative intitulée *Epístolas familiares* (1542)[165]. Cependant, Jacques Beyrie et Robert Jammes précisent que c'est en 1729 qu'est apparu l'essai, pour la première fois en Espagne avec l'œuvre critique intitulée *Ilustración Apológica* du professeur de théologie à l'Université d'Oviedo, Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764). Dans sa création littéraire, son propos est fondamentalement critique. Par opposition à la pensée traditionnelle, B. Jerónimo Feijoo exalte l'esprit d'analyse, le recours à l'expérience et le sens de la tolérance. Il apparaît ainsi comme le créateur, en Espagne, d'un nouveau style d'exposé[166]. C'est donc grâce à Fray Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), considéré comme l'introducteur de l'essai philosophique écrit en langue espagnole, que le véritable essai a pris forme et s'est développé à travers le temps pour se faire une place privilégiée vers la fin du XIX^{e} siècle dans les journaux. De plus, à partir de ce moment, le terme essai est utilisé dans le titre de certaines œuvres qui prétendent ainsi appartenir à un nouveau genre littéraire. Michel Baar et Michel Liemans dans *Lire l'essai* soulignent l'émergence et les caractéristiques de ce nouveau genre littéraire :

> L'essai n'est souvent reconnu qu'en creux : de ce genre relève ce qui n'est pas fiction narrative, poésie ou théâtre.
> D. Combe note que l'observation des paramètres paratextuels fonde une typologie naturelle, immédiate, telle que le lecteur moyen place instinctivement sous la rubrique « essais » le discours philosophique ou théorique, l'autobiographie, les mémoires, le journal intime, les carnets, la correspondance, le compte rendu, le récit de voyage, etc[167].

[164] Jové Jordi, « El ensayo contemporáneo », *Scriptura*, n° 14, Lleida, Facultad de letras, Sección de Literatura española, 1998 , p. 9.
[165] José Luis Gómez Martínez, *op.cit.*, chapitre: Orígenes y desarrollo del Ensayo, p. 7-12.
[166] Jacques Beyrie et Robert Jammes, *op. cit.*, p. 286.
[167] D. Combe, *Les genres littéraires*, cité par Michel Baar et Michel Liemans, *op. cit.*, p. 12.

Certes, s'adresser à un lecteur est aussi un procédé de chronique ou de roman mais, l'essayiste tentait d'établir un véritable dialogue avec ses lecteurs à travers ses textes qui, dans la majorité des cas, sont parus dans des revues ou des journaux, à l'exemple de la presse anglaise. De nombreux essayistes espagnols se sont en effet inspirés de certaines revues anglaises, telles que *The Tatler* (1709) et *The Spectator* (1711) et du prestige de leurs éditeurs Richard Steele et Joseph Addison. De pareilles publications ont vu le jour en Espagne, suivant ce modèle anglais, c'est ainsi qu'est paru le *Diario de los literatos de España* en 1737[168], qui est inspiré du *Journal des savants* français. Cependant, il faudra attendre la deuxième moitié du XVIII[e] siècle pour que ces publications périodiques prolifèrent en Espagne[169].

L'essai, cet écrit généralement bref, avait de même un objectif didactique ou interprétatif, à travers lequel l'auteur donne à son lecteur une vision personnelle et souvent bien subjective sur des thèmes fort variés :

> L'essai est indéfinissable par son contenu : il peut concerner tous les domaines du savoir, et à côté des essais philosophiques, on en trouve qui ressortissent à la vulgarisation scientifique, à l'histoire, à la biographie, à la psychologie, à la politique, à la critique d'art, à la sociologie, à la pédagogie, etc[170].

Précisons tout d'abord qu'au XVII[e] siècle, cette forme d'écrit a connu un succès considérable. Au siècle suivant, le terme était toujours accompagné d'un adjectif pour expliquer de quel type d'essai il s'agissait (historique, économique...), et c'est à cette époque là qu'il a été considéré, comme un genre « fourre-tout ». Le terme ne définissait pas exclusivement un genre littéraire. L'essai n'a possédé cette acception noble qu'au XIX[e] siècle ; ce n'est qu'en 1869 qu'il est défini dans le *Diccionario académico*[171] comme un genre littéraire au sens plein du terme. En Espagne, c'est grâce aux *Ensayos y revistas* de Clarín, parus en 1892, que l'essai trouve une nouvelle forme et coincide avec un intérêt particulier accordé à l'essayiste même. Ce nouveau terme commence à se propager vers la fin du XIX[e] siècle et surtout avec les auteurs de

[168] José Luis Gómez-Martínez, *ibid.*, p. 7-12.
[169] On peut citer *El Caxón de Sastre* (1760), *Correo de Madrid* (1786), *El Censor* (1781), qui sont considérés comme des publications importantes de l'époque, selon José Luis Gómez Martínez.
[170] *Ibid*, p. 17.
[171] Par contre, cette acception littéraire du mot « essai » n'existait pas dans le *Diccionario académico* de 1884, à cause d'une omission commise par Manuel Álvar. Cité dans *Introducción a la Hisoria del ensayo hispánico*, chapitre : « Características generales del género ensayístico », disponible sur : http://solotxt.brinkster.net/web/ensayo1.htm, p. 12-34.

la Génération de 98 ; avec cette génération d'intellectuels, le terme s'universalise. L'essai atteint même un tel prestige que le terme est également utilisé pour désigner des études scientifiques, ou des monographies de critique littéraire ou encore de sociologie. Mais là encore, et de façon tout à fait paradoxale, l'essai sombre de nouveau dans l'imprécision. Ainsi, la signification de l'essai, à cause de ses multiples acceptions, est souvent ambigüe comme l'explique José Luis Gómez Martínez dans *Teoría del ensayo* : « Confusión que se aprovecha para dar cabida bajo su protección a todo aquello difícil de clasificar en los tradicionales géneros literarios»[172].

C'est au XX^e^ siècle[173] que les auteurs et éditeurs avaient une tendance à appeler « essai » tous les textes difficiles à regrouper à l'intérieur des genres littéraires traditionnels. S'il est vrai que le XIX^e^ siècle est connu pour être le siècle de la nouvelle, au XX^e^ siècle au contraire, c'est l'essai qui émerge ; à cette époque, il est devenu « monnaie courante », surtout en Espagne où il a été adopté. Bien que le terme « essai » soit accepté au XIX^e^ siècle pour désigner une création ou une composition littéraire, il a été considéré comme un terme « péjoratif » dans quelques secteurs de la critique littéraire[174]. Cependant, l'essai a été vu comme un phénomène du XX^e^ siècle ; son acceptation par un large public de lecteurs demeure indiscutable ; c'est à ce moment là que la lecture des essais a commencé à influencer la société comme le prouvent les témoignages de différentes études sur la question.

L'une des innovations de la Génération de 98, c'est précisément celle de l'essai, non seulement comme genre littéraire, mais surtout comme arme littéraire. En effet, avec des auteurs comme Unamuno, Maeztu et Azorín, l'essai moderne a repris forme. Grâce à cette nouvelle forme d'écriture, mais surtout grâce à sa plasticité, les auteurs peuvent aborder une thématique variée. Aussi, l'essai devenait-il un miroir dans lequel se projetaient les auteurs de ces écrits, l'essai reflétant les personnalités et les préoccupations des essayistes. De nombreuses nouveautés s'observent aussi dans la nouvelle. Cette rénovation esthétique est considérable. Ceci dit, l'essai ne peut être considéré comme la nouvelle. La fiction et l'imagination ne conditionnent pas l'essai, ce sont plutôt les idées exposées qui sont le principal ingrédient des essayistes. Mais l'imagination, quand elle est présente, joue un rôle fondamental dans la valeur

[172] José Luis Gómez- Martínez, *op. cit.*, chapitre: «La palabra »ensayo» y su uso en España », p.13-16.
[173] En 1992, l'essai est défini dans le *Diccionario de la Real Academia* comme : « Escrito generalmente breve, constituido por pensamientos del autor sobre un tema, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado completo sobre la misma materia ».
[174] J. Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo, op. cit.*, chapitre: « Hacia una definición de Ensayo », p. 1-6.

esthétique de l'essai. En fait, l'essayiste, en plus d'être un penseur incontestable qui s'inspire de la tradition pour la dépasser, écrit avec un style personnel, non dépourvu de valeur esthétique, ce qui fait de l'essai une œuvre littéraire.

> El ensayo es un escrito en prosa lindante con la didáctica y la poesía, por lo que el ensayista de naturaleza ha de poseer las raras cualidades del intelectual y del poeta. El ensayo se dirige a « la generalidad de los cultos », lo que justifica la omisión de los términos técnicos y del aparato crítico que maneja el especialista[175].

Le style de l'essai apparaît donc comme un ensemble harmonieux, qui présente souvent un langage métaphorique, des juxtapositions d'idées ; des descriptions détaillées et bien d'autres figures littéraires. Mais les éléments stylistiques les plus importants sont, bien évidemment, la brièveté et la profondeur des réflexions. J.L. Gómez-Martínez s'exprime sur ce sujet et précise dans son livre *Teoría del ensayo* : « En el ensayo, más que en ningún otro género literario, el estilo es el hombre, y será tanto más meritorio cuanto con más exactitud represente al hombre de carne y hueso que palpita en sus páginas »[176].

L'essai n'est donc pas un genre figé et codé ; il a évolué en Espagne aussi d'une manière vertigineuse. A l'époque de la Génération de 98, il représentait le genre littéraire le plus approprié aux circonstances historiques du moment, puisqu'il permettait d'établir des réflexions sur les différentes situations vécues : « une constante de l'essai est le privilège accordé à la réflexion, aux idées, à la pensée discursive »[177].

La presse a également joué un rôle fondamental dans le succès qu'a connu l'essai ; c'est même grâce à la presse que les essais sont d'actualité, comme l'explique Emilio Palacios Fernández dans son ouvrage sur Maeztu : « Con excesiva frecuencia, historiadores y críticos literarios han olvidado la importancia de la prensa como repertorio de noticias y opiniones, de gran valor para los análisis de la sociedad y la cultura »[178]. L'essai, principal témoin des changements de l'époque espagnole, s'adressait à tout le monde, comme l'a signalé Juan Marichal (1984) dans son *Diccionario de términos literarios*:

[175] J. Luis Gómez-Martínez, *op. cit.*, chapitre: «Krausismo, Modernismo y Ensayo», p. 13-22.
[176] *Ibid.*, chapitre: «La voluntad de estilo en el ensayo», p. 98-101.
[177] Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 16.
[178] Emilio Palacios Fernández, *op. cit.*, p. 9.

> El dramatismo permanente de la historia española hace, por el contrario, que en el ensayismo hispánico se dan constantes altibajos en el porte expresivo de los escritores y en sus formas de individuación humana: coexisten, y a veces alternan rítmicamente en nuestro ensayismo, el bufón y el « hombre de bien », el desahogo y la plática sermonaria, la confesión desgarrada y la reserva aristocrática[179].

Aussi, peut-on comprendre l'engouement des écrivains de la fin du XIX^e^ siècle pour l'essai, intérêt qu'ils attribuent en partie, au courant littéraire du « Modernisme » : « …El Modernismo [dio] comienzo a un período propicio para el ensayo, que en las letras hispánicas es ahora cuando alcanza su auténtica « Edad de Oro » »[180]. J. L. Gómez-Martínez analyse l'étroite relation entre les caractéristiques du Modernisme et celles de l'essai :

> Un somero análisis de las características principales del modernismo en su relación con la ensayística bastará para poner de relieve su íntima correspondencia : Individualidad […], Reacción contra lo establecido y sincretismo […], Personalismo- autenticidad- subjetivismo […][181].

Or, une analyse détaillée de certains essais des auteurs de la Génération de 1898 – Azorín, Unamuno et Maeztu –, prouve que ces mêmes caractéristiques définissent leurs écrits. Ainsi, *Los Ensayos en simpatía* de Maeztu sur don Quichotte, don Juan et la Célestine reflètent une vision bien subjective et individuelle de leur auteur, qui tente à travers ces essais de réagir contre la passivité des Espagnols face à la situation désastreuse de leur pays. L'essai constituait alors une nouvelle tendance, et la maîtrise de cette innovation contribuait à accentuer la capacité critique de l'auteur en général et même quelquefois sa capacité créatrice. De plus, l'évolution du journalisme contribuait aussi d'une manière indiscutable au développement et à l'extension de ce genre en Europe.

En fait, l'essai a non seulement été un excellent moyen de réflexion, mais il était aussi la forme critique par excellence ; il est, comme le précise Theodor Adorno, la critique de l'idéologie : « El ensayo es la forma crítica *par excellence*, y precisamente como crítica inmanente de las formaciones espirituales, como

[179] M. Victoria Ayuso de Vicente, *op. cit.*, art. : *ensayo*.
[180] J. Luis Gómez- Martínez, *op. cit.*, chapitre: «Krausismo, Modernismo y Ensayo», p. 14-22.
[181] *Ibid.*, p. 14-22.

confrontación de lo que son con su concepto, el ensayo es crítica de la ideología »[182].

Comme n'importe quel genre d'opinion, l'essai est imprégné de subjectivité, puisqu'il est inséparable de son auteur. Ce dernier, bien conscient de cette subjectivité qui caractérise ses écrits, ne délaisse pas son rôle fondamental d'artiste et de « transmetteur » d'idées en tant qu'auteur. En réalité, le véritable essai est celui qui donne l'impression à ses lecteurs d'avoir connu ce nouveau personnage, « l'essayiste », d'avoir tissé avec cet être humain des relations de confiance, et de partager avec lui ses réflexions et ses préoccupations. Il est sans doute significatif que, dans les essais, c'est le « Moi » des auteurs qui est mis en relief, c'est autour de lui que se centrent toutes les idées de l'essai. Cependant, ce « Moi » semble être notre égal, puisque l'essayiste ne prend pas une position de supériorité ; bien au contraire, il donne l'impression de partager les soucis et les opinions des lecteurs. Tout se passe comme si l'essayiste était un ami à la recherche de confidents ; il réfléchit à voix haute et c'est ainsi qu'il va gagnant l'adhésion de nombreux lecteurs qui participent à ses réflexions et deviennent de cette manière de véritables complices. Pour mieux comprendre cette complicité, il est utile d'évoquer les propos de M. Angenot qui distingue pour sa part, sous le mot « essai », deux types discursifs :

> Tout d'abord, l'essai cognitif (ou essai-diagnostic) […], puis l'essai-médiation qui, au contraire, donne à voir une pensée en train de se faire, une conceptualisation en projet, à tel point que le discours paraît hésitant, discontinu, voire digressif et désordonné, procédant de manière affective plutôt que rationnelle, et que le « Je » de l'énonciateur y est omniprésent. […] Il s'agit en tout cas moins de dévoiler un « contenu » extérieur à la pensée que de montrer les mécanismes intimes par lesquels la pensée se donne ses objets[183].

Le type d'essai le plus répandu parmi les membres de la Génération de 98, semble être l'essai-médiation : dans ce genre d'essais, précisent Michel Baar et Michel Liemans dans *Lire l'essai* : « Le recours au « Je » ne semble être attaché ni à une époque particulière ni à un type de sujet, mais bien plutôt à la personnalité ou

[182] Theodor W. Adorno, *Notas sobre literatura*, Madrid, Taurus, 1962. Disponible sur: http://solotxt.brinkster.net/web/ensayo1.htm

[183] M. Angenot, « Remarques sur l'essai littéraire », *La parole pamphlétique (Typologie des discours modernes)*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », 1982, p. 56-57 cité par Michel Baar et Michel Liemans, *op. cit.*, p. 23.

à une stratégie de persuasion d'un auteur, qui choisit de s'exposer aux regards ou de se retrancher derrière une objectivité de façade »[184].

Le caractère bref de l'essai atteint directement le lecteur puisqu'il l'interpelle continuellement. Ces pages généralement limitées sur un sujet donné ne sont certainement pas dépourvues d'une écriture stylistique ; bien au contraire, un essai mal écrit n'est pas un essai. Le processus d'écriture d'un essai se réalise en trois étapes clairement distinctes : tout d'abord, une première étape de méditation sur le thème à développer ou à interpréter, étape semble-t-il indispensable ; la seconde étape et probablement la plus importante, est celle de l'écriture de l'essai ; la dernière étape permet à l'essayiste de corriger et de perfectionner ce qui a été écrit. D'ailleurs, un essayiste, comme Unamuno par exemple, paraît très souvent comme un « spécialiste de l'interprétation », selon l'explication de José Luis Gómez Martínez : « El especialista investiga y el ensayista interpreta. Tal afirmación es sin duda exagerada y, por tanto, inexacta : el ensayista es también un especialista, especialista de la interpretación »[185]. Dans notre analyse sur les auteurs nous tenterons de cerner comment Azorín, Unamuno et Maeztu maîtrisent bien ce genre d'écriture, et même s'ils ne sont pas « spécialistes » des sujets qu'ils traitent, leurs interprétations constituent de véritables preuves d'un grand savoir. L'essayiste ne se met jamais à réfléchir sur un thème dans le simple objectif d'écrire un essai. C'est même tout à fait le contraire qui se produit : si l'essayiste écrit, c'est bien parce que sa méditation le pousse à le faire.

Les intellectuels de la période d'entre-deux siècles sont également connus pour la qualité esthétique de leurs écrits, bien qu'ils tendent très souvent à utiliser dans leurs propos un ton familier. Dans leurs essais, les auteurs exposent leurs différentes réflexions, ils écrivent sur leur relation au monde qui les entoure et décrivent leurs réactions face aux multiples situations de ce monde. Cependant, en ce qui concerne Unamuno et Azorín tout particulièrement, en dehors des essais, on assiste aussi à un passage à la création littéraire, au recours à la fiction, comme pour mieux sensibiliser le lecteur, la fiction déployant une dimension allégorique encore plus riche. En ce qui concerne la création littéraire, le choix du théâtre et de la nouvelle révèlent le souci chez les penseurs d'agir sur le lecteur, ils cherchent tout particulièrement à lui faire prendre conscience de sa situation ; mais ces auteurs étaient, à leur début et avant tout

[184] Michel Baar et Michel Liemans, *op. cit.*, p. 23.
[185] J. Luis Gómez- Martínez, *Teoría del* ensayo, *op. cit.*, chapitre: El ensayo y el especialista, p. 33-38.

des journalistes ; on ne peut le nier, et il paraît important de rappeler cet aspect, à l'origine sans doute de leur créativité littéraire.

III.3/ Rôle de la presse dans la diffusion des chroniques de voyages et des essais de Maeztu, Unamuno et Azorín

La presse a toujours représenté un instrument fondamental dans la propagation de certaines idéologies. Tel a été le cas pour les membres de la Génération de 98 qui dépendaient presque totalement de la presse, une presse principalement détenue par les conservateurs lorsque les jeunes auteurs tentaient de se faire un renom. C'était d'ailleurs leur principale source de financement, ce qui les motivait à multiplier leurs articles. Cependant, ce côté matériel n'était pas le plus important. Ce qui intéressait surtout les auteurs de la génération, c'était d'exposer des idées, des points de vue et des réflexions face aux sujets d'actualité qui les préoccupaient le plus, et même face à la vie en général. L'essai va alors se révéler dans son étonnante capacité d'éveil, comme l'expliquent Michel Baar et Michel Liemans dans *Lire l'essai* :

> L'essai ne se caractérise ni par son sujet, ni par sa longueur. C'est un écrit factuel par lequel un auteur tente de persuader son lecteur du bien-fondé de sa thèse, et où sa subjectivité apparaît de manière plus ou moins explicite. C'est encore une œuvre qui ne met pas un terme à la question traitée, mais laisse la porte ouverte à la controverse et à la discussion[186].

En réalité, la plupart des auteurs de la Génération de 98 ont écrit pour des journaux, non seulement pour communiquer des informations mais surtout pour favoriser une éducation culturelle des Espagnols. Ils étaient, en quelque sorte, des formateurs éveillant la sensibilité nationale des lecteurs et les préparant à la modernité européenne. Il s'agissait plus exactement de susciter en eux un idéal à atteindre : Azorín, Unamuno et Maeztu appartenaient à ce groupe de journalistes qui prenaient leur mission à cœur, mais il leur fallait toujours plus. Tout trois cherchaient un épanouissement à travers l'écriture qu'ils ne trouvaient pas forcément dans la presse.

Contraints aux déplacements de par leur métier, ces journalistes effectuaient également des voyages. La relation de la presse avec l'essai se double d'une autre relation, celle de la presse avec les chroniques de voyages. J.L. Gómez rappelle dans

[186] Michel Baar et Michel Liemans, *op. cit*, p. 24.

sa *Teoría del ensayo* que, selon Díez-Canedo, poète, journaliste et essayiste, la presse a permis de diffuser cette nouvelle forme d'écrit, il dit précisément :

> El ensayo viene a dar denominación literaria al escrito, difundido hoy preferentemente gracias a la prensa periodística, en que se discurre, a la ligera o a fondo, pues no son la inconsistencia y la brevedad condiciones esenciales suyas, sobre un tema de cualquier naturaleza que sea[187].

En fait, à l'origine les distinctions n'étaient pas particulièrement établies entre ces deux formes d'écrits : l'essai et les chroniques de voyages. Les chroniques de voyages ressemblent étroitement à l'essai, du point de vue esthétique mais aussi sur le plan du contenu. Comme l'essai, elles sont très souvent publiées dans la presse, mais, la chronique, comme son nom l'indique, est un genre voué à la description des temps et des lieux, des mœurs d'une société et des phénomènes sociaux. Tous deux cultivent la forme brève, ressentie comme un besoin pour répondre à une nécessité : transmettre d'abord des informations. Puis cette forme a évolué et les talents des écrivains ont percé, ce qui est le cas d'Azorín, d'Unamuno et de Maeztu.

En effet, les comptes rendus de ces voyages se transforment en articles qui paraissaient dans des journaux, soit par la propre initiative des auteurs, dans le cadre des collaborations avec le journal, soit par engagement de l'éditeur ou du responsable du journal comme cela a été le cas pour Azorín. Ce dernier a été engagé par Ortega Munilla pour entreprendre un voyage sur les pas du Quichotte.

Don Quijote, Don Juan y La Celestina ; Ensayos en simpatía de Ramiro de Maeztu est en réalité un ensemble d'essais parus antérieurement dans la presse espagnole.

Parmi les caractéristiques communes aux membres de la Génération de 98, signalons leur goût pour les voyages qui figure comme l'un des éléments majeurs : Azorín évoque cet intérêt pour les voyages dans un essai qu'il intitule *Clásicos y Modernos*. Si cette particularité n'est pas souvent très évidente chez Maeztu, chez Azorín et Unamuno elle l'est davantage. Ces derniers exaltent leur passion de l'Espagne dans une littérature de voyage très abondante, les articles de voyages où Azorín s'aventure dans les terres espagnoles sont nombreux : il visite la Manche et l'Andalousie en 1905, décrit leurs paysages et évoque leurs petits villages. Unamuno, quant à lui, a publié *Por tierras de Portugal y de España,* un volume qui a vu le jour

[187] Díez-Canedo cité par J. Luis Gómez-Martínez, *op. cit.*, chapitre: « Hacia una definición de Ensayo », p. 1-6.

en 1911. Il s'agit d'articles journalistiques et plus particulièrement d'articles de voyages qu'il a regroupés dans cet ouvrage. Tous ces voyages semblent avoir influencé la personnalité de ces auteurs et révélé leur talent d'écriture aussi bien sur le plan formel que sur le plan des idées. Cependant, Maeztu se distingue de ses compagnons puisqu'on ne lui connaît pas particulièrement d'articles de voyages.

Bien qu'ils ne soient pas originaires de Castille, les trois auteurs appartenant à la Génération de 98 ont montré un intérêt particulier pour les terres castillanes, symbole même de l'Espagne toute entière, symbole surtout de l'amour qu'ils portent à leur Patrie.

> A la vez, Castilla es, desde una perspectiva retórica, como tópico, un término caracterizador de estos escritores, el *locus eremus,* por contraposición al *locus amoenus* de la periferia, el territorio diverso del que proceden todos sus miembros, excepto, sólo en parte, Ortega, ya sea el país vasco, levante o Andalucía. Con el tiempo, el *locus eremus* se convierte para casi todos, si no en *amoenus*, en *locus cordialis,* o *spiritualis*[188].

Les voyages ont fonctionné ainsi comme une sorte de révélateur ; ces déplacements étaient certes occasionnels mais leur portée et leur impact ont été déterminants.

III.3.1/ Azorín : chroniqueur et voyageur, contemplatif et critique

Les voyages entrepris par ces journalistes vont leur ouvrir en effet des perspectives infinies. *La ruta de Don Quijote* illustre bien cette ouverture et cette aventure exceptionnelle. L'ouvrage est constitué de quinze articles de voyage, réunis la même année (1905) pour célébrer le tricentenaire de la publication du *Quichotte*. Ces chroniques de voyage autobiographiques ne sont que le fruit d'une mission qu'Azorín devait réaliser à la demande d'Ortega Munilla pour les publier dans *El Imparcial*. L'ouvrage est constitué de quinze articles de voyage parus dans le journal *El Imparcial* entre le 4 et le 25 mai 1905.

Sans jamais oublier sa vocation de journaliste, Azorín évoque dès le premier chapitre de *La ruta de Don Quijote,* cette « modeste » profession : « …nosotros, modestos periodistas »[189] qui semble pourtant lui avoir ouvert de nouveaux horizons.

[188] Carlos Moreno Hernández, *art. cit.*
[189] *Azorín, La ruta de Don Quijote,* Madrid, [1905], Cátedra, 1998, p. 80.

Quelques lignes avant cette déclaration, *Azorín* répond a doña Isabel : « Usted no quiere creer que yo tengo que realizar una misión sobre la tierra »[190]. On voit ainsi à quel point l'auteur – chroniqueur et journaliste – tient à sa profession qu'il considère comme un cadeau divin. On peut percevoir également en filigrane un désir secret de vivre pleinement une aventure à la manière quichottesque.

Ainsi le premier essai de l'ouvrage, intitulé précisément « La partida », évoque le départ pour Argamasilla d'Azorín et tous les préparatifs du voyage. Nous assistons ensuite à toutes les étapes de son excursion et nous vivons avec lui ses aventures : «En marcha », « La primera salida », « Camino de Ruidera », « En el Toboso »… La structure de l'œuvre révèle par le choix des titres des chapitres qu'il s'agit bien, initialement, d'un voyage réalisé pour le compte d'une mission. Ce voyage s'est transformé par la suite en une quête réflexive et même introspective, celle des valeurs de l'Espagne, et celle de sa propre identité (quête qui se cristallise dans ce qu'Azorín et Unamuno ont désigné comme l'*intrahistoire*) comme le montre le parcours effectué par l'essayiste-journaliste, toujours à la recherche de ses racines et des paysages castillans, symboles de l'Espagne. Il brosse ainsi des portraits minutieux de certains personnages qu'il rencontre et qui le marquent : « La Xantipa », Juana María, Martín ou encore don Rafael qu'il décrit dans son chapitre « Siluetas de Argamasilla »[191], ainsi que tous les « amis de Criptana » qu'il évoque par exemple, dans son essai intitulé « Los Sanchos de Criptana » :

> Ya conocéis a don Bernardo ; tiene una barba gris, blanca amarillenta; lleva unas gafas grandes, y de la cadena de su reloj pende un diminuto diapasán de acero. Este diapasán quiere decir que don Bernardo es músico ; añadiré – aunque lo sepáis – que don Bernardo es también farmacéutico[192].

La réalité de l'Espagne, ses paysages, ses villes, ses personnages sont omniprésents dans les écrits d'Azorín. Il s'agit de thèmes primordiaux pour cet amoureux des terres de son pays. Ses articles de voyages apportent des témoignages uniques.

Sa littérature et ses chroniques de voyageur sont très nombreuses, elles ont paru, pour la plupart, durant les deux premières décennies du XX^{e} siècle.

[190] *Ibid.*, p. 78.
[191] *Ibid.*, p. 102.
[192] *Ibid.*, p. 139.

Pour mieux comprendre cet impact des voyages sur l'auteur, il semble important de remonter aux sources de sa vocation journalistique. Azorín a entamé son activité littéraire depuis qu'il était étudiant universitaire à Valence (1888 à 1896). *Azorín* a étudié à Madrid où il a entrepris une carrière de Droit sans jamais s'éloigner de sa vocation littéraire. A ses débuts, il collabore tout d'abord au journal *El Mercantil Valenciano* et à la revue *Las Bellas Artes*, puis à *El Pueblo* de Blasco Ibáñez, ce qui, très probablement l'a influencé plus tard dans ses écrits. En effet, en 1930, Azorín publie *Pueblos*, sous-titré « novela de los que trabajan y sufren », qui a pour principal objectif de défendre les ouvriers. Azorín a aussi contribué dans d'autres journaux importants républicains comme *El Progreso, El País* et aussi dans *Revista Nueva* et d'autres moins importants et de moindre diffusion comme *El Imparcial*. Ensuite durant plusieurs années, il publie dans *ABC* et des revues – *Revista Nueva, Juventud, Arte Joven, Alma Española* et *España* –, dans le quotidien de la *Marina de La Habana* et dans d'autres publications hispano-américaines.

Si Azorín était un grand voyageur à l'intérieur du pays, il a très peu voyagé à l'étranger ; durant la première guerre mondiale il a séjourné en France et ensuite, à partir de 1936, il a résidé à Paris. En réalité, ces voyages lui permettent non seulement de récolter de nombreuses informations utiles et concrètes concernant les villages qu'il visite, mais surtout de dénoncer le présent « chaotique », les conditions de vie dans certains lieux de la société, tel que nous le verrons plus tard dans l'analyse sur Azorín. Ainsi, il évoque l'analphabétisme, le manque de ressources, le manque de culture.

Il n'hésite pas non plus à rappeler les conditions politiques et l'impact de la religion sur les paysans, les superstitions, les coutumes et les traditions comme par exemple lorsqu'il présente son « Apéndice Gazpachero »: « El gazpacho andaluz es frío, nutritivo ; los gazpachos manchegos son calientes, sustanciosos »[193] . Ces chroniques constituent des reportages exceptionnels, une réalité observée et aussitôt transmise aux lecteurs.

En réalité, Azorín n'apparaît pas seulement comme un journaliste engagé, il est également un auteur et ses œuvres sont incontestablement reconnues dans leur aspect littéraire. Ainsi, outre les paysages de l'Espagne, Azorín s'est beaucoup interessé à la littérature classique et à ses personnages emblématiques.

[193] *Ibid.*, p. 164.

Comme pour Maeztu et Unamuno, les thèmes cervantins ont inspiré Azorín, puisqu'il a continué à écrire des essais se rapportant soit aux figures quichottesques, soit à certaines aventures ou aux épisodes du *Quichotte* qui l'ont marqué.

A partir de 1930, la prose d'Azorín caractérise une nouvelle phase de la vie littéraire de l'auteur surtout en ce qui concerne *Le Quichotte* et sa relation avec « el problema de España ».

Les idées d'Azorín sur *Le Quichotte* de Cervantès se retrouvent essentiellement dans quatre recueils de ses essais littéraires publiés entre 1912 et 1915 : *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1913) et *Al margen de los clásicos* (1915). Les premières incursions d'Azorín dans le domaine cervantin datent de l'introduction intitulée « Génesis del Quijote » pour le recueil *Iconografía de las ediciones del « Quijote »*[194] (1905), ainsi que d'une série d'articles de presse, parus durant la même année, et dans lesquels l'auteur-journaliste décrit ses différentes aventures et ses différents voyages tout au long de la route de don Quichotte. Ces mêmes articles ont été publiés la même année sous le titre *La ruta de don Quijote.* Cet intérêt pour les thèmes quichottesques est de même visible dans certains essais parus à une époque bien postérieure qui se situe entre 1930 et 1947 ; *Con Cervantes* (1947) et *Con permiso de los cervantistas* (1948) en sont des exemples. Ce sont ces ouvrages qui retiendront tout particulièrement notre attention.

Dans les articles qui composent *La Ruta de Don Quijote*, Azorín décrit les paysages, les villages, les rues, les hidalgos de la Manche qu'il a connus. Il présente d'une manière détaillée, le champ d'action de don Quichotte, retraçant son itinéraire. Il évoque ainsi ses intentions dans son livre, à travers des interrogations fort suggestives :

> ¿Cómo es esta ciudad, hoy ilustre en la historia literaria española ? ¿Quién habita en sus casas ? ¿Cómo se llaman estos nobles hidalgos que arrastran sus tizonas por sus calles claras y largas ? […] ¿ Qué hay en el ambiente de este pueblo que haya hecho posible el nacimiento y desarrollo, precisamente aquí, de esta extraña, amada y dolorosa figura ? ¿ De qué suerte Argamasilla de Alba, y no otra cualquiera villa manchega, ha podido ser la cuna del más ilustre, del más grande de los caballeros andantes ? [195]

[194] Manuel Henrich (dir.), *Iconografía de las ediciones del « Quijote » de Miguel de Cervantes Saavedra :Reproducción en facsimile de las portadas de 611 ediciones con notas bibliográficas tomadas …de los respectivos ejemplares (del año 1605 al 1905),* Barcelona, Henrich y Cía., 1905, cité par Anthony Close, *La concepción Romántica del Quijote, op. cit.*, p. 197.

[195] Azorín, *La ruta, op. cit.*, p. 86-87.

Azorín tente de répondre à toutes ses interrogations dans ses différentes chroniques.

Cet ouvrage traduit surtout une soif inextinguible d'aventures non pas seulement vécues, mais aussi racontées par différents personnages évoqués au fur et à mesure que l'auteur progresse dans son itinéraire.

Au moment de la rédaction de la *Ruta de Don Quijote*, *Azorín* exerçait la fonction de journaliste, ce qui devait avoir des répercussions sur l'écriture de l'ouvrage : brièveté dans les propos, concision et description détaillée. Pourtant, le style de l'auteur est loin d'être celui d'un journaliste. Bien au contraire, son écriture plonge le lecteur au cœur d'une expérience sensible ; la chronique se révèle une invitation à décrypter la surface trop lisse des choses. Azorín effectue un véritable état des lieux: « Mercedes sacude los muebles ; Gabriel va a coger sus tijeras pesadas de alfayate, y con ellas se dispone a cortar los recios paños. Yo abro la ventanita ; la ventanita no tiene cristales, sino un bastidor de lienzo ; a través de este lienzo entra una claridad mate en el cuarto. El cuarto es grande… »[196]. Aussi, Azorín ne se contente-t-il pas de rapporter des faits, il fait plus ; il assume convenablement la mission dont il a été chargé : mais il recherche également l'essence « castiza » de son pays.

Azorín est un journaliste qui se dit « modeste », il l'exprime ouvertement au début de son œuvre *La ruta de Don Quijote* : « ¿No acabará nunca para nosotros, modestos periodistas, este sucederse perdurable de cosas y de cosas ? »[197]. En fait, la question rhétorique ne fait que confirmer son point de vue, c'est le devoir des journalistes d'informer et d'ouvrir les yeux des lecteurs sur les réalités. Azorín refuse de s'en vanter ; on peut toutefois se demander s'il ne s'agit pas de fausse modestie ? L'expression « modestes journalistes » est renforcée de deux autres termes dans des messages où il s'adresse cette fois-ci directement au lecteur : « mi voluntad es serte grato », «yo soy un pobre hombre que, en los ratos de vanidad, quiere aparentar que sabe algo, pero que en realidad no sabe nada »[198]. Azorín ne se limite pas seulement à son rôle de journaliste, il est également un homme de lettres dont la notoriété n'est plus à contester, ses nombreux poèmes, ses romans, et surtout le grand nombre de livres de voyages l'attestent. En fait, ces livres de voyages, comme *Veraneo*

[196] *Ibid.*, p. 92.
[197] *Ibid.*, p. 80.
[198] *Ibid*, p. 80-81.

sentimental (1944), ou encore des articles tels que « Los viajes »[199], très enrichissants, permettent à l'auteur non seulement d'y inclure ses reportages, mais surtout d'exposer les maux d'une société moribonde : absence de culture, analphabétisme, ignorance, tendances politiques …, rien n'échappe à Azorín.

Ces essais de voyages, ou plutôt d'errance, permettent ainsi à Azorín de s'inscrire non pas seulement dans une certaine perspective descriptive mais surtout dénonciatrice ; les propos énoncés par son « nouvel ami » en sont une illustration de cette visée critique : « Vosotros sois ministros ; ocupáis los gobiernos civiles de las provincias ; estáis al frente de los grandes organismos burocráticos ; redactáis los periódicos ; escribís libros, pronunciáis discursos ; pintáis cuadros, hacéis estatuas… »[200]. Le voyage qu'il entreprend pour effectuer la route quichottesque est ponctué de paysages, de surprises, de traditions ; mais l'art de création, et d'imagination n'est pas minime.

Azorín conclut son ouvrage *La Ruta de Don Quijote* avec « Pequeña guía para los extranjeros que nos visiten con motivo del Centenario », une invitation ouverte à tous ses lecteurs à la découverte de son pays et de ses terres précieuses :

> *Azorín* ha buscado para sus descripciones « historiográficas » zonas de la vida humana ajenas al dominio de lo que él mismo llama los «grandes hechos». Siempre será fiel a sus propios métodos. En el libro titulado *Castilla* va a pintar su propia imagen de la entidad física e histórica así llamada. [...] Los menudos hechos de la vida cotidiana, los restos muertos del pasado (la poesía de las viejas piedras) y las vivencias que constituyen el mundo de la intimidad humana son, en suma, los materiales a que recurre *Azorín* para edificar sus descripciones históricas[201].

Azorín cristallise dans ses essais et articles de voyages les impressions qu'il a recueillies lors de son parcours dans les villages de son pays, l'Espagne, mais surtout les paysages de la Castille, ainsi que les routes du Quichotte : « Yo voy – con mi maleta de cartón y mi capa – a recorrer brevemente los lugares que él – don Alonso Quijano, *el Bueno* – recorriera »[202]. Dans *La ruta de don Quijote*, bien qu'Azorín s'imprègne de l'œuvre de Cervantès, il s'en détache progressivement et offre à son

[199] Azorín, « Los viajes », article paru le 11-IX- 1927 et inclu dans *La amada España (*1967), p. 56-63.
[200] Azorín, *La ruta, op. cit.*, p. 83.
[201] Pedro Laín Entralgo, *op. cit.*, p. 312.
[202] Azorín, *La ruta, op. cit.*, p. 80.

lecteur une autre œuvre, la sienne, aussi riche, aussi créative et aussi critique que l'œuvre mythique.

> Las ideas de Azorín respecto al concepto de España son las propias de su generación. Hay primero un violento ataque a la tradición y después, un denodado esfuerzo por comprender y valorar el pasado nacional a través del pueblo, las viejas ciudades, el paisaje y la vida cotidiana. Azorín entiende que el presente está íntimamente ligado con el pasado, que hay una continuidad[203].

Aussi, l'œuvre d'Azorín *La Ruta de Don Quijote* suppose-t-elle un rôle beaucoup plus actif de la part du lecteur qui doit déchiffrer ce qu'Azorín emprunte à Cervantès et sa part de création. L'enjeu des essais d'Azorín, de Maeztu et d'Unamuno implique la coopération du lecteur.

Ce dernier devrait être en mesure, comme le lui suggère plusieurs fois l'auteur, de distinguer entre deux instances : l'histoire, une matière brute et informe, et le traitement de l'histoire où l'auteur se permet d'insérer ses critiques implicites. *La Ruta de Don Quijote* combine donc une double articulation entre les aventures vécues et le versant philosophique, ce qui évite de donner un sens unique ou univoque. Les essais d'Azorín comportent une autre composante qui les structure, le dialogue entre l'auteur et son lecteur : la problèmatique de la réception constitue par conséquent le véritable enjeu des écrits de l'auteur.

Enfin, il importe de rappeler que *La ruta de Don Quijote* n'est pas le seul ouvrage qui se rapporte essentiellement aux voyages qu'il a effectués. On peut aussi citer : *Verano sentimental (1944), La amada España (1967)* et *Tiempos y cosas (1944).*

III.3.2/ Les essais d'Unamuno et l'importance de la Castille

Initialement, Miguel de Unamuno refusait d'être considéré comme essayiste. Pourtant, il a fini par reconnaître lui même que certains de ses ouvrages étaient des essais : « Si mi ensayo sobre la lectura y la interpretación del *Quijote* ha escandalizado a los fanáticos… (Soledad, 54). « Los ensayos que constituyen mi libro *En torno al casticismo* » (Soledad, 95).

[203] http://apuntes.rincondelvago.com/castilla_jose-martinez-ruiz-azorin_1.html

En ce qui concerne le genre littéraire adopté par Unamuno, Pérez de Ayala déclare : « Después de publicar don Miguel de Unamuno no sé cuál de sus novelas, alguien, no sé quién, le dijo : «eso no es una novela». Y Unamuno replicó : «Pues llámela nivola» ». Ces quelques répliques appartiennent à son essai intitulé « la novela y la nivola », dans lequel Unamuno tente de prouver que ce qui est bien écrit, ce qui a une personnalité, ne devrait pas appartenir nécessairement à un genre littéraire spécifique. Le message de Pérez de Ayala confirme ce point de vue de l'auteur ; selon lui, une œuvre d'art doit être considérée comme telle du moment qu'elle possède sa propre valeur[204].

J. L. Gómez Martínez retrouve ce défi esthétique prôné par Unamuno. D'après lui, « Los ensayos de Unamuno, por ejemplo, no son simplemente la expresión del Unamuno implícito, son su misma esencia »[205]. Les essais d'Unamuno reflètent ainsi les sentiments authentiques de l'écrivain, laissant apparaître un être épris de justice et de vérité. Cette écriture de soi livre une vérité vivante par la charge affective qu'elle génère.

Certes, certains essais présentent les confessions de leurs auteurs et, dans ce sens, toute l'œuvre littéraire d'Unamuno peut être considérée comme une véritable confession. Mais la forme d'écriture d'Unamuno est encore plus affective, puisqu'il a décidé d'écrire « como quien habla o dicta, sin volver atrás la vista ni el oído, hacia adelante, conversacionalmente, en vivo, como hombre y no como escritor »[206]. C'est en grande partie cette sincérité implicite qu'apprécient les lecteurs, l'essai leur faisant prendre conscience de l'intime relation qui existe entre ce qui est écrit et les sentiments de l'essayiste qui s'y reflètent. Ainsi, la dimension émotive est très présente dans la contemplation et la description des paysages castillans et de leurs habitants.

Dans *Por tierras de Portugal y de España*, un volume paru en 1911 qui regroupe des articles journalistiques de voyage rédigé quelques années auparavant, Unamuno exprime non seulement ses émotions face aux paysages, mais il fait également part de ses idées sur le rôle crucial de Castille dans l'histoire de l'Espagne ; la subjectivité de l'auteur n'est pas dépourvue de lucidité. Les prises de position idéologiques semblent

[204] J. Luis Gómez-Martínez, *op. cit.*, chapitre: «Imprecisión en las citas», p. 39-44.
[205] *Ibid*, chapitre: «Lo subjetivo en el ensayo : el ensayo como confesión», p. 45-52.
[206] Miguel de Unamuno, «Mi religión», 152, cité par José Luis Gómez-Martínez, *op. cit.*, chapitre: Continuación de los ensayos en orden cronológico, p. 67-70.

même constituer sa substance puisqu'ils accompagnent presque de façon systématique les émotions de l'auteur.

Le thème des voyages est aussi présent dans son œuvre intitulée *Paisajes del alma* (1944), que nous retrouvons dans le tome I des *Obras Completas* d'Unamuno (1951). Par le biais des voyages, Unamuno se livre à une expérience non pas seulement théorique mais vécue, concrète.

En fait, sa posture envers la région de Castille-La Manche mais aussi envers son pays a changé selon son idéologie et les différentes crises par lesquelles il est passé :

> El paisaje, ahora, eleva hacia Dios, hay una valoración y un sentimiento *religiosos* del paisaje. En paralelo se sitúa su actitud sobre Don Quijote, que no cambiará hasta más tarde (1902-3). De ensalzar a Alonso Quijano, el bueno, se pasa a hacerlo con Don Quijote, el loco, héroe negativo antes. Caballero y tierra, con los que se identifica, se hacen así inseparables. Sin embargo, La Mancha como tal tiene un papel subordinado en Unamuno, cuyo punto de vista es la tierra de Salamanca, al contrario que Azorín, quien, en *La ruta de don Quijote* (1905) «quería explicar la psicología del caballero loco a la luz de los paisajes y ambientes manchegos» (Laitenberger 68)[207].

Dans son ouvrage *Guerra en el joven Unamuno (1880-1900),* Jean-Claude Rabaté évoque à de nombreuses reprises l'importance de la Castille et de Madrid pour le jeune Unamuno, deux régions qui vont se révéler prodigieusement fécondes pour Unamuno ; il précise ainsi que :

> Madrid no solamente es « un lugar de la Mancha », donde viven los que están henchidos de sentido común y que sólo dicen trivialidades o murmuran de los demás : « En este lugar no alienta no sólo ningún Quijote, mas ni siquiera ningún Sancho. Sólo persisten en él Sansón Carrasco y el cura y el barbero y otros de la misma calaña »[208].

Concernant la perte des colonies et leur impact sur l'auteur, J. C. Rabaté rappelle l'importance de la figure quichottesque pour les Espagnols, le héros cervantin serait alors une sorte de revanche du peuple espagnol après la perte de Cuba :

> Desde el principio de las hostilidades, pocos intelectuales han sido tan favorables como Miguel de Unamuno a la independencia total de la isla de Cuba. Después de la derrota de Santiago, se impone en la prensa y en las

[207] Carlos Moreno Hernández, *art. cit.*
[208] Jean-Claude Rabaté, *Guerra de ideas en el joven Unamuno (1880-1900),* Madrid, Biblioteca Nueva, Sociedad Menéndez Pelayo, 2001, p. 24. J. C. Rabaté cite Miguel de Unamuno, *Ciudad y Campo, Obras Completas* I, Madrid, Escelicer, 1966-1971, p. 1039.

> revistas la exaltación del *Quijote,* «como forma de seguir afirmando el papel universal de una España derrotada»[209]. El héroe de Cervantes debe compensar la derrota militar, el desastre material y la humillación[210].

Quant à Emilio Salcedo, il explique que pour Unamuno, la découverte de la Castille a plutôt été déclenchée par son voyage à Alcalá de Henares, ville de Cervantès: « Este descubrimiento de Castilla pasó a ser testimonio escrito que vió la luz en la Hoja literaria del *Noticiero Bilbaíno* el 18 de noviembre de 1889, e incorporado años después al libro *De mi país* (1903) y refundido, en parte en el tercero de los tres ensayos que forman su libro *En torno al casticismo* »[211].

Pour Unamuno, c'est la Castille qui lui donne la clé lui permettant de comprendre don Quichotte puisque ce sont bien ses paysages qui ont inspiré Cervantès. Unamuno le souligne dans ses *Obras Completas*:

> Estos campos inspiraron a Cervantes; aquí se comprende el espiritu más recóndito de esa epopeya tristísima que hacía llorar al humorista Heine, poema en que la realidad y la vida aparecen tan pequeñas, y la locura y la muerte tan grandes[212].

D'après Unamuno, la Castille est le symbole même de la gloire de l'Espagne, c'est même elle qui est à l'origine de tous les exploits qu'ait pu réaliser l'Espagne, comme le montrent ces propos où le terme « Castille » revient comme un leitmotiv:

> Esta vieja Castilla formó el núcleo de la nacionalidad española y dio atmósfera : ella llevó a cabo la expulsión de los moros, a partir del país de los *castillos* levantados como atalayas y defensas, y clavó la cruz castellana en Granada ; poco después descubrieron un Nuevo Mundo galeras *castellanas* con dinero de Castilla[213].

La Castille représente pour Unamuno la « pureté » espagnole sous tous ses aspects, notamment celle de la littérature « castiza ». En effet, la littérature classique qui symbolise cette pureté, est la source même de l'éternel, et le Quichotte en est la meilleure illustration :

---

[209] Carlos Serrano, *Final del imperio, España 1895-1898,* Madrid, Siglo XXI, 1984, p.139.
[210] Jean-Claude Rabaté, *op. cit.*, p. 135.
[211] Emilo Salcedo, « *El primer asedio de Unamuno al « Quijote »* (1889-1895) », Madrid, *Anales cervantinos*, Tomo VI, 1958, p. 4.
[212] Miguel de Unamuno, *Obras Completas I,* p. 222, *in* Emilio Salcedo, *op. cit*, p. 6.
[213] Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo,* Madrid, [1916], Alianza, 2008, p. 60.

> En aquella literatura se va a buscar el modelo de *casticismo*, es la literatura castellana eminentemente *castiza*, a la vez que es nuestra literatura *clásica*. En ella siguen viviendo *ideas* hoy moribundas, mientras en el fondo intra-histórico del pueblo español viven las fuerzas que encarnaron en aquellas ideas y que pueden encarnar en otras[214].

Certes, le problème de l'Espagne a poussé ces auteurs à réfléchir, à réagir et à écrire sur l'état chaotique de leur pays, de leur époque. Mais ces préoccupations urgentes n'ont pas empêché l'existence d'autres centres d'intérêts : ces auteurs s'intéressaient aussi à la Castille et les paysages castillans qui ont constitué un point d'intérêt fort important, surtout dans le cas d'Azorín.

Cette attirance pour les paysages de Castille, pour les habitants, et pour les coutumes est le reflet de toute cette Génération littéraire. En réalité, Azorín, Unamuno et Maeztu ne sont pas les seuls à s'être spécialement dirigés vers les terres de Castille, à la recherche d'authenticité et des racines de l'Espagne qu'ils découvraient à travers ses modestes habitants. Les autres membres et intellectuels du groupe comme Baroja, Valle Inclán ou encore Ortega y Gasset ont, eux aussi et chacun avec un style très personnel, évoqué la Castille dans leurs ouvrages ; cependant, c'est toujours Azorín qui s'est le plus intéressé aux paysages de l'Espagne :

> El paisaje – y en Azorín destaca este tema como en ninguno de los demás noventayochos – será para todos un sello permanente de la autenticidad : grandes viajeros, ponen la mano sobre las llagas político-sociales que contemplan, al par que tiemblan de emoción ante la belleza de una miserable aldea castellana, de unos picachos roqueños, pedregosos y pelados que contienen, en su desolación, el alma del pasado[215].

Il convient de même de noter qu'il ne s'agit pas seulement d'une simple attirance pour les paysages de leur pays, c'est surtout la préoccupation pour l'état alarmant de l'Espagne qui a poussé ces auteurs à la redécouverte des terres de Castille. J.L. Abellán insiste sur cette idée et précise que :

> Este conocimiento por el que se afanan, lo buscan mediante viajes por las tierras, los pueblos, las ciudades, los viejos monumentos, en un constante recorrer los caminos de España ; lo buscan también mediante la lectura literaria e histórica de nuestros clásicos y la continua reviviscencia del pasado de nuestro pueblo, a través de una sensibilidad acerada para nuestros

[214] *Ibid.*, p. 61.
[215] Prólogo de Mauro Armiño dans *Castilla – La ruta de Don Quijote,* d'Azorín, Madrid, Contemporáneos, Biblioteca EDAF, 28, 1988, p. 11.

> males, ayuda ante los aspectos más desoladores de la realidad nacional. Su conocimiento no proviene nunca de los métodos científicos de investigación sociológica, sino de la observación subjetiva, lo que les llevará, al lirismo y la ensoñación[216].
>
> Castilla sería, pues, un « lugar », a la vez físico y mental, adonde se acude para hallar ideas o argumentos sobre el presente y el pasado de la nación o, también, para proyectar el estado de ánimo[217].

Cependant, cette relation entre les membres de la Génération de 98 et la Castille est un lien assez ambigu, assez mystérieux, qui passe de l'éloge à la critique, de la gloire à la décadence et de l'amour à la haine :

> Dejando aparte la influencia determinista, quizás lo más característico de este espacio generacional es la ambivalencia sobre Castilla, una relación de amor-odio, un rechazo, más bien racional, que alterna con una identificación, más bien emocional[218].

Si la Castille est devenue pour les membres de la génération un symbole, un lieu commun à tous ces intellectuels désireux de régénérer leur Espagne, elle est aussi le reflet des Espagnols, de leur identité nationale que les auteurs de la Génération de 98 mettent en ligne de mire et accusent d'être la principale cause de la décadence de leur patrie :

> La óptica del 98 sobre Castilla, con Unamuno al frente, oscila de lo negativo degradante – tierra y carácter baldíos – a lo positivo sublimador, proyectando el nombre histórico de un reino, al que el País Vasco pertenecía, sobre una superficie plana y elevada, mera abstracción geográfica[219].

Carlos Moreno Hernández ajoute encore dans *Castilla, lugar común del 98* à propos des membres de la Génération de 98 : « Apoyados en doctrinas deterministas todavía en boga, encuentran, esto es, inventan una Castilla mesetaria cuya geografía es el espejo en el que miran el pasado y explican la presente decadencia de la nación entera »[220]. José Luis Abellán confirme cette idée: « El tema de la Madre-Tierra interesó al 98 desde el punto de vista geográfico del

[216] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 27.
[217] Carlos Moreno Hernández, *art. cit.*
[218] *Ibid.*
[219] *Ibid.*
[220] *Ibid.*

paisaje, a través de la exaltación estética del paisaje natal, por un lado, y de Castilla, por otro como creadora y artífice de la personalidad hispánica»[221].

III.3.3/ Maeztu, entre articles de presse et essais

C'est en 1894 que Maeztu débute sa carrière journalistique dans *El Porvenir Vascongado* ; son intérêt accru pour la politique prolongera sa collaboration dans *Heraldo de Madrid, Nuevo Mundo, La Correspondencia de España, El Sol, El Imparcial, El País, España, Germinal, Alma Española, La época.* C'est précisément dans ce dernier journal que Maeztu a masqué son identité sous le pseudonyme de « cualquiera »[222], tout comme José Martínez Ruiz qui se cachait souvent derrière le pseudonyme de « cándido » ou encore d' « Azorín », un surnom qu'il finit par adopter.

Emilio Palacios Fernández rappelle dans son ouvrage intitulé *Ramiro de Maeztu, la labor literaria de un periodista (1897-1936)* toutes les collaborations de Maeztu dans les différents journaux :

> Maeztu tiene una firma cotizada en el mundo del periodismo de la época. […] Publicó en los periódicos y revistas más importantes de Madrid, Barcelona, San Sebastián y Bilbao, particularmente los que tenían un carácter más progresista. He aquí su nómina : (*Germinal* (1897), *El País* (1897-1904), *Vida Nueva* (1898-1900), *Revista Nueva* (1899), *Las Noticias de Barcelona* (1899-1901), *La correspondencia de España* (1900-1910), *El Imparcial de Barcelona* (1901-1902), *Diario Universal* (1903), *El pueblo vasco de San Sebastián* (1903), *Alma Española* (1903- 1904), *España* (1904).
> Y más esporádicamente en *El Progreso* (1898), *La España Moderna* (1898), *La Vida Literaria* (1899), *Don Quijote* (1899), *El Motín* (1899-1904), *La lucha de clases* (1899), *El socialista* (1899), *El Disloque* (1899), *Revista Política y parlamentaria* (1900), *El Globo* (1901), *Madrid cómico* (1901), *Electra* (1901), *Madrid* (1901), *Juventud* (1902), *La lectura* (1903)…[223].

Manuel Tuñón de Lara souligne également l'importance que Maeztu accorde à la presse et au journalisme dans son idéologie régénérationniste dans son ouvrage intitulé *Medio siglo de cultura español (1885-1936)* :

[221] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 50.
[222] Ramiro de Maeztu, *Hacia Otra España*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p.11-12.
[223] Emilio Palacios Fernández, *op. cit.*, p. 13-14.

> Ramiro de Maeztu […] se entrega apasionadamente al periodismo, representando el criterio de los del 98, tanto en lo que puede llamarse « búsqueda de España » como en la revisión, a veces expresada con singular violencia, de la mayoría de valores tópicos. […] El desastre del 98 debe ser, según el joven Maeztu, punto de partida para derribar toda clase de obstáculos y crear una España distinta[224].

Cependant, si une grande partie de la production littéraire de Maeztu était journalistique, il n'en demeure pas moins vrai que tous ces articles comportaient des analyses et des commentaires très pertinents ; Maeztu maîtrisait en effet, tous les sujets qu'il traitait :

> Y ciertamente, cuando se lee a Maeztu, sus artículos en periódicos y revistas (pues sus libros fueron apareciendo antes en forma de artículos), produce asombro la cantidad de materias que trata y el número de autores que cita, no como adorno o prurito de erudición, sino como quien los conoce lo suficientemente bien para utilizarlos o comentar, en uno u otro sentido, sus ideas[225].

C'est avec une périodicité régulière que Maeztu publie ses articles. A cette époque, le journalisme posséde une importance sociale et culturelle incontestable, ce qui explique la valeur non négligeable de ses essais où il expose ses pensées et développe ses idéaux. Emilio Palacios Fernández évoque la richesse des articles de Maeztu et rappelle leur apport considérable dans les différents genres de presse critique :

> La labor de Maeztu en este contexto es ingente. Fue un auténtico hombre de prensa. Al principio, motivado por los ideales y el hombre, desarrolló una actividad desbordante. Poco a poco fue reposándose su espíritu y su agresividad, y el radicalismo se convirtió en pensamiento más maduro. El periodismo de Maeztu es de una gran riqueza. Pasa por casi todos los géneros periodísticos : política general o concreta, análisis social, crítica literaria[226].

[224] Manuel Tuñón de Lara, *op. cit.*, chapitre: «Mito y realidad del grupo del 98», p. 117.
[225] Federico Suárez, *Maeztu y los del 98*, disponible sur: http://galeon.hispavista.com/razonespanola/re90-su2.htm
[226] Emilio Palacios Fernández, *op. cit.*, p. 14.

Grâce à l'essai et l'article de presse, Maeztu établit avec ses propres œuvres son attachement à sa Nation[227]. Il expose ses idées, ses doutes et ses paradoxes, ainsi que ses réflexions sur des thèmes variés qu'il présente à travers trois personnages principaux, à savoir don Quichotte, don Juan et Celestina. Il suffit d'analyser certains de ses essais comme par exemple, « La concepción de don Quijote », « La España de Cervantes », « La hora de don Juan » ou encore, « La Santa del hedonismo »[228] et tant d'autres encore, pour comprendre que cette forme d'écrit a été un moyen fondamental pour analyser les aspects et les problèmes sociopolitiques de son temps et pour consolider progressivement une conscience politique.

Tout ceci peut sans doute expliquer le choix que fait Maeztu de l'essai puisqu'en effet, la majorité de ses textes recueillis dans son œuvre *Don Quichotte, Don Juan y la Celestina* ont paru d'abord sous forme d'articles dans des revues ainsi que des journaux. L'auteur propose même une dédicace à D. Ezequiel P. Paz, Directeur de *La Prensa* de Buenos Aires. Maeztu, présentant ses *Ensayos en simpatía*, souligne que : « Estos intentos de interpretación se publicaron en su mayoría en las páginas de La Prensa, unos como ahora van reproducidos, con ligeras variantes, otros con tales transformaciones de redacción y fondo que no se podría reconocer en ellos más identidad que la del tema»[229].

Maeztu n'a pas seulement été considéré comme essayiste ; il a été bien plus que cela. Il était un « spécialiste de l'essai », comme le précise José Luis Gómez Martínez dans *Teoría del ensayo.* José Luis Abellán évoque une fois de plus la richesse thématique des essais d'Azorín :

> Azorín fue un ensayista magistral y uno de los renovadores del género en nuestro siglo. Aparte de sus muchos artículos de crítica literaria, escribió magníficos libros de evocaciones de las tierras y los hombres de España ya que los temas principales de sus ensayos son España, su historia, su paisaje, su literatura y, envolviéndolo todo, el paso del tiempo[230].

[227] Concernant la production littéraire de Ramiro de Maeztu, cette dernière était dispersée et peu volumineuse ; nous pouvons distinguer : *Hacia Otra España* (1899), *La guerra del Transvaal y los misterios de la Banca de Londres* (1900-1901), nouvelle publiée sous le pseudonyme de Van Poel Krupp, *Inglaterra en armas* (1916), *La crísis del humanismo* (1919), *Don Quijote, Don Juan y la Celestina* (1926), *Defensa de la Hispanidad* (1934)…

[228] Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina, ensayos en simpatía,* chapitres: «La concepción de don Juan», «La España de Cervantes», «La hora de Don Juan», «La Santa del Hedonismo».

[229] Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina, Ensayos en simpatía,* Madrid, [1926], Visor Libros, Letras Madrileñas Contemporáneas, 2004, España.

[230] J. Luis Gómez-Martínez, *op. cit.*, chapitre: «Imprecisión en las citas», p. 39-44.

La spontanéité de Maeztu confère aux essais un ton direct et les rend aisés à comprendre par tous les types de lecteurs. Si l'essayiste écrit, c'est bien parce qu'il ressent la nécessité de communiquer ses analyses, il exprime son opinion et gagne ainsi la complicité de ses lecteurs. José Luis Gómez Martínez évoque un exemple montrant la participation des lecteurs aux pensées et aux sentiments de l'essayiste :

> Ramiro de Maeztu nos dice en su ensayo « Sobre el discurso de Lord Salisbury » : « La lectura del discurso me causó una impresión profundísima ». Y nosotros después de leerlo experimentamos una vaga sensación de haber estado charlando con Maeztu, o más incluso, de haber sorprendido sus pensamientos en un momento de reflexión[231].

C'est de cette manière qu'il invite son lecteur à entrer dans son monde, qu'il l'incite à la réflexion. Ainsi, dans « Fiestas y decadencias », il évoque tout d'abord le problème de la décadence du *Quichotte* et interpelle implicitement son lecteur à propos de la décadence de l'Espagne, comme s'il voulait lui demander son opinion sur la question :

> El Quijote es obra grande y decadente al mismo tiempo […]. La decadencia se marca cuando nos reconocemos vencidos ante un ideal inasequible, cuando se muestran nuestros medios inadecuados para nuestros fines [...]. Ya sé que la cuestión de nuestra decadencia no está resuelta[232].

C'est aussi à travers des interrogations directes que Maeztu interpelle son lecteur afin de le pousser à la réflexion. Ainsi, dans « La razón de don Juan », les interrogations oratoires, qui rendent le texte plus vivant, introduisent le lecteur dans le jeu des réflexions :

> ¿Por qué no hemos de ser el mal, si esto es lo que nos gusta ? ¿Por qué seguir respetando prohibiciones que nosotros no establecimos? ¿Quién las estableció? ¿No es el mal un espantapájaros inventado por las autoridades para mantener al común de los hombres tranquilos y sujetos?[233].

Dans son ouvrage *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Maeztu paraît non seulement comme historien, comme penseur critique mais aussi, et surtout, comme

[231] *Ibid.*, chapitre: «Lo subjetivo en el ensayo : el ensayo como confesión», p. 45-52.
[232] Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina, op. cit.*, p. 36-41.
[233] *Ibid.*, p. 124.

essayiste engagé qui invite son lecteur à l'action. De surcroît, les multiples conseils qu'il lui donne lui confèrent un statut moralisateur.

En effet, il porte sur le monde des jugements de valeurs justifiés par les règles de la morale. Maeztu est un auteur qui observe, qui analyse et qui critique les conduites humaines à travers les figures de don Quichotte, don Juan et de Celestina. Il reproduit et ressuscite ces modèles en les adaptant aux personnes qui l'entourent pour pouvoir réfléchir sur son présent.

En fait, la fonction ironique que l'on perçoit dans plusieurs essais de Maeztu et qui explique une possible dégradation des mythes de don Quichotte, de don Juan et de Celestina, est celle qui induit la fonction éthique, moraliste de l'auteur. En effet, les *Ensayos en simpatía* de Maeztu possèdent un caractère éthique justifié par le fait que les problèmes moraux posés dans les œuvres de Cervantès, de Tirso de Molina et de Fernando Rojas attendent une solution de la part du lecteur. Il est bien évident, comme nous l'avons signalé précédemment, que les situations vécues par les protagonistes touchent les lecteurs de très près, surtout en ce qui concerne les sentiments et les intuitions. En plus d'un rôle informatif et critique, l'essai se double d'une fonction moralisatrice et didactique.

Pour les hommes de la Génération de 98 et notamment pour Azorín, Unamuno et Maeztu, « el problema de España » a constitué l'un des thèmes fondamentaux sur lequel ils ont pu écrire de nombreux essais, qu'ils ont publiés dans la presse. Le problème de l'Espagne figure parmi les thèmes préférés des trois auteurs de la génération. Leur préoccupation pour la situation de leur pays les a poussés à analyser tous les aspects qui ont conduit leur Patrie dans cet état de prostration. Les essais, articles de journaux ou encore les chroniques de voyages ne sont que des prétextes de l'écriture, le véritable objectif de ces auteurs étant d'interpeller leurs lecteurs et de les inciter à la réflexion et à la prise de conscience.

La provocation du lecteur est particulièrement visible lorsque Maeztu met en relief l'image d'une Espagne glorieuse afin de l'opposer à celle de son vécu, une Espagne moribonde : « España ha seguido batallando y evangelizando. En estos treinta y tres años ni se han colgado las plumas, ni se han envainado las espadas. Ahora ya se conoce la esencia de las quejas: son cansancio; hay que descansar »[234].

[234] *Ibid.*, p. 64.

Unamuno, quant à lui, s'adresse d'une façon plus pragmatique et plus directe à ses lecteurs dans sa conclusion de *Del Sentimiento trágico de la vida*, par une succession de verbes à l'impératif, il n'hésite pas à donner des recommandations proposant même différentes solutions pour remédier au problème de l'Espagne :

> Y vosotros ahora, Bachilleres Carrascos del regeneracionismo europeizante, jóvenes que trabajáis a la europea, con método y crítica… científicos, haced riqueza, haced patria, haced arte, haced ciencia, haced ética, haced o más bien traducid sobre todo Kultura, que así mataréis a la vida y a la muerte[235].

Par conséquent, la presse n'a pas seulement été un moyen fondamental de diffusion des essais, elle a aussi joué un rôle crucial dans la configuration même de cette forme d'écrit, comme le confirme J. P. Moreno, dans l'introduction de son anthologie intitulée *El ensayo español de Jovellanos à Larra*: « La prensa ha tenido una gran importancia para la configuración del ensayo, en tanto le ha servido de soporte y en tanto ha provocado la aparición y consolidación de tipos específicos : el artículo periodístico »[236].

L'essai suppose une relation assez intime entre l'essayiste et les lecteurs : incontestablement, un essayiste se projette dans ses essais. Ainsi Azorín, Unamuno ou Maeztu, en écrivant régulièrement, ne pouvaient pas échapper au dévoilement de leur « moi ». D'ailleurs, n'est-ce pas l'une des conditions essentielles pour que l'échange avec les lecteurs s'opère avec efficacité, en lisant fréquemment ces auteurs, avec assiduité et avec un immense intérêt ? C'était, en outre, une façon de gagner la fidélité des lecteurs.

L'essayiste écrivait avec spontanéité, conscient de la confiance que lui octroient ses lecteurs. Et si chaque essai est à l'image de la personnalité de son auteur, il est aussi le reflet et le produit des circonstances vécues, et de l'époque durant laquelle il surgit. En d'autres termes, les essais possèdent toujours un certain degré d'actualité, c'est sans doute la raison pour laquelle la presse et les journaux de l'époque représentaient un témoignage sans précédent par le biais des dialogues instaurés par l'essayiste avec son lecteur :

[235] Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, Madrid, [1976], Austral, Espasa Calpe, 2002, p. 320.
[236] José Pallarés Moreno, *El ensayo español de Jovellanos a Larra (1781-1837)*, Málaga , Editorial Agora, 1995.

> El mundo cognitivo y estético del momento en torno al 98 mantiene una aspiración universalizante y jerárquica en la que el texto literario se concibe a sí mismo como el vehículo privilegiado de un mensaje que debe crear un lenguaje y formas unificantes en las que toda una comunidad cultural puede reconocerse[237].

A une époque où le destin de l'Espagne suscitait tant d'interrogations chez les intellectuels, l'essai semblait être le moyen le plus accessible pour les journalistes pour exprimer leurs inquiétudes et les partager avec les lecteurs : « Así, ve el agudo crítico en los autores del 98 gente fundamentalmente preocupada por temas morales y filosóficos, en este proyecto emplean sobre todo la novela y el ensayo »[238].

III.4/ L'esthétique de la réception : l'interpellation du « buen amigo », le lecteur

A travers l'essai, l'écrivain établit une conversation avec ses lecteurs, il leur propose des réflexions et des idées généralement sujettes à discussions, et les invite à y réfléchir à leur tour. L'essai permet de défendre un point de vue personnel et subjectif sur un thème libre. Et c'est avec un style simple, naturel, amical que l'essayiste tente de se confier à ses lecteurs. L'essayiste exprime très souvent ses états d'âmes en même temps qu'il évoque son sujet, et c'est grâce à cette subjectivité que s'installe une certaine confidentialité entre l'essayiste et son lecteur. Ainsi s'adresse Azorín à ses lecteurs : « Oídlo bien ; no lo olvidéis jamás, el pueblo entero de Argamasilla es lo que se llama un pueblo andante »[239]. Le rôle de l'essai est de transmettre des messages et de reveiller les consciences. Unamuno le dit explicitement à ses lecteurs dans son premier essai intitulé « La tradición eterna » dans *En torno al casticismo* :

> Si las reflexiones que voy a apuntar logran sugerir otras nuevas a alguno de mis lectores, *a uno solo*, y aunque sólo sea despertándole una humilde idea dormida en su mente, *una sola*, mi trabajo tendrá más recompensa que la de haber intensificado mi vida mental[240].

[237] Gonzalo Navajas, *art. cit.*, p. 179.
[238] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 23.
[239] Azorín, *La ruta…*, *op. cit.*, p. 87.
[240] Miguel de Unamuno, *En torno…*, *op. cit.*, p. 28.

Certes, ces discussions ne se font que dans un sens unique, mais l'essayiste prétend convaincre et persuader le public auquel il s'adresse. L'essayiste tente toujours d'explorer un thème donné par le biais d'un langage plus ou moins familier, qui peut être compris par n'importe quel lecteur. Autrement dit, tout le monde est invité à partager la réflexion de l'essayiste.

De plus, la presse qui a été le principal moyen de diffusion des essais était aussi accessible à tous les genres de lecteur, surtout pour leur brièveté, comme le signale José Luis Gómez: « Si el ensayo se destina a la generalidad de los cultos, contará entre su público al lector ocasional para quien diez o veinte páginas es todo lo que su poder de concentración le permite leer de una sola sentada ; pero igualmente contará con el lector asiduo, cuyo poder de concentración fácilmente llegará a las cien páginas »[241].

Le discours utilisé dans les essais possède souvent une logique particulière : il est fondé sur une association d'idées, de réflexions et de jugements de valeurs, c'est ce qui lui octroie son caractère critique. Cependant, si une telle structure peut paraître lacunaire et incomplète, c'est précisément pour permettre au lecteur de s'impliquer davantage : tout n'est pas dit dans l'essai, comme l'expliquent Michel Baar et Michel Liemans dans *Lire l'essai* :

> L'essayiste intériorise dans son œuvre une instance de lecture, il suscite plus ou moins explicitement un interlocuteur auquel il veut faire quelque chose par le moyen de son écrit : il s'agit de transformer les représentations, voire les comportements du lecteur, en égard à un certain référent[242].

Dans cette même perspective, Unamuno explique au lecteur : « Si quieres, lector X, leer cosas coherentes, y transparentes y claras, y enlazadas lógicamente, y que tengan principio, medio y fin, y que tiren a enseñarte algo, búscalas en donde quieras, menos aquí »[243].

Ainsi, dans *En torno al casticismo,* Unamuno apostrophe son lecteur dont il sollicite clairement la participation : « Sur ces suggestions métaphoriques, je demande au lecteur de méditer »[244]. C'est précisemment par cette adresse directe qu'Unamuno compte éveiller les consciences de ses lecteurs, et les contraindre à quitter l'état de

[241] J. Luis Gómez- Martínez, *op. cit.*, chapitre: «Forma y clasificación del ensayo», p. 102-107.
[242] Michel Baar et Michel Liemans, *op. cit.*, p. 19.
[243] Miguel de Unamuno, *Soledad*, 20, cité par J. L. Martínez, chapitre : « El ensayo carece de estructura rígida », p. 71-77.
[244] Miguel de Unamuno, *L'essence de l'Espagne*, (*En torno al casticismo*, traduit de l'espagnol par Marcel Bataillon), Paris, Gallimard, *nrf* essais, [1967 pour la traduction française], 2004, p. 92.

passivité latente dans lequel ils se complaisent. Cette méditation suppose aussi un temps non négligeable de réflexion et d'analyse, deux ingrédients essentiels indispensables pour aboutir à des résolutions refléchies et efficaces. Cependant, ce qui intéresse Unamuno, ce n'est probablement pas tant la portée de ces résolutions, que l'exercice même de la réflexion.

D'ailleurs, bien souvent, les nouveaux sujets traités dans les essais interrogent les lecteurs sans pour autant leur présenter des solutions. La réflexion semble la condition même de l'existence de l'essai. En effet, l'essayiste peut évoquer n'importe quelle idée, l'intérêt premier demeure de susciter les interrogations et les réflexions. Certes, le choix des sujets reflète l'engagement de l'essayiste, qu'il soit politique, social, humain, existentiel…mais ce qui est plus important encore, c'est la grande variété dans l'expression, dans la description et aussi dans la critique. L'essayiste écrit en même temps qu'il pense, et il est très probable que l'essayiste ne songe pas à réorganiser ou à modifier ce qu'il a écrit, l'essai illustre de cette manière, les perceptions, les sensations et les réflexions de leur auteur qui nous donnent à voir son regard sur le réel ainsi que ses préoccupations les plus intimes et sa philosophie de la vie. Ce sont justement cet aspect familier, ce langage simple à comprendre, et cette spontanéité des idées de ces auteurs qui attirent grand nombre de lecteurs. Dans la plupart des cas, l'essayiste communique aux lecteurs ses angoisses et ses préoccupations les plus profondes et ces derniers réagissent bien souvent à leurs lectures ; leurs réactions forgent généralement une certaine complicité entre eux, favorisant de cette manière une ambiance de confiance, d'entente et d'harmonie. Cependant, tel n'est pas toujours le cas puisque l'essai peut susciter des réactions d'opposition, qui peuvent même être violentes.

Au-delà de toute provocation, l'intérêt demeure l'échange dynamique qui s'instaure entre les essayistes et leurs lecteurs, même si l'auteur développe ses idées au fur et à mesure qu'il écrit, même s'il ne présente pas de conclusions. José Luis Gómez-Martínez confirme dans son ouvrage intitulé *Teoría del ensayo* ce point de vue :

> Y es que el ensayista no presenta nada terminado, sino que desarrolla sus ideas al escribirlas, y no lo hace en la forma sistemática del que expone algo preestablecido, sino al modo del que piensa en el proceso mismo de escribir, y

> cuyo texto se presenta como un producto en el que el lector está ya colaborando[245].

Cette forme d'écriture permet donc à l'essayiste de converser avec ses lecteurs. Qu'il soit réaliste ou utopique, l'essai reflète un vrai désir de communication de la part de l'auteur. On peut mieux comprendre alors les fréquences des interpellations du lecteur (utilisation de *nosotros* lorsque les auteurs s'expriment à la première personne du pluriel, par exemple). Chez Azorín comme chez Unamuno et Maeztu, cet appel à la coopération des lecteurs fonctionne comme un leitmotiv dans presque tous les essais.

Azorín ne se limite pas à interpeller ses lecteurs, il les invite à vivre avec lui ses aventures :

> Penetremos en la sencilla estancia, acércate, lector.
> […] El silencio es profundo ; no descubrís ni un ser vivente ; […] Y no percibís ni el más leve rumor […]; Y veis los mismos muros agrietados, ruinosos ; la sensación de abandono y de muerte que antes os sobrecogiera, acentúase ahora por modo doloroso a medida que vais corriendo estas calles y aspirando este ambiente. […] Y vais marchando lentamente por las callejas. [...] Llegáis de este modo a la plaza[246].

En fait, le discours injonctif qui ponctue les essais n'est rien d'autre qu'une invitation de l'auteur au lecteur à l'accompagner lors de son itinéraire, tel est le cas dans *La ruta de Don Quijote* d'Azorín : « oídlo bien ; no lo olvidéis jamás »[247], « Añadid ahora […], tened en cuenta […] »[248]. Souvent, la première personne du pluriel prime sur le moi, ainsi, le « nous » est omniprésent : « Nuestra vida, nuestro vivir»[249] , « el paisaje que ahora vemos »[250] , « Hemos llegado al término de nuestro viaje »[251], « No necesitamos más para que nuestra visión quede completa »[252]. La modalité interrogative implique davantage le lecteur contraint de partager avec Azorín ses impressions et son inquiétude :

> ¿Veis ya cómo se ha creado […] la mentalidad de una nueva generación […] ? ¿Veis cómo el pánico, la inquietud nerviosa, la exasperación, las angustias que han padecido las madres de estos nuevos hombres se han comunicado a ellos

[245] J. Luis Gómez-Martínez, *op. cit.*, chapitre: «El carácter dialogal del ensayo», p. 53-58.
[246] Azorín, *La ruta, op. cit.*, p. 86-146.
[247] *Ibid.*,p.87.
[248] *Ibid.*,p.90.
[249] *Ibid.*,p.80.
[250] *Ibid.*,p.84.
[251] *Ibid.*,p.85.
[252] *Ibid.*,p.90.

> […] ? ¿Acabáis de aprender cómo Argamasilla entero es un pueblo andante […] ?[253].

Comme nous l'avons précisé précédemment, les essais publiés dans la presse ont joué un rôle fondamental dans la diffusion de l'idéologie des auteurs de la génération, et notamment de Ramiro de Maeztu; et c'est précisément grâce à ce moyen qu'il a tenté d'« éduquer » ses lecteurs : « Hay que recordar que Maeztu, [...] fue uno de los escritores españoles de su época que más y mejor reflexionó sobre el fenómeno de la prensa, medio que consideró idóneo para la educación cívica y política de las multitudes »[254].

Leur idéal, comme l'exprime si bien Unamuno, est de réveiller les consciences : « Mi empeño ha sido, es y será que los que me lean, piensen y mediten en las cosas fundamentales, y no ha sido nunca el darles pensamientos hechos »[255]. Chez Unamuno, ce désir de pousser les lecteurs à la réflexion se fait sentir avec force dans tous ses essais, comme le montrent ces nombreuses citations qui évoquent cette relation entre lui et ses lecteurs : « Dejo este problema al lector »[256], « No espere el lector hallar aquí más que indicaciones y sugestiones, meros puntos de reflexión que ha de desarrollar por sí mismo »[257], « Si el lector al contacto de estas deshilvanadas notas siente resucitar en su entendimiento un concepto, uno solo y propio suyo, y lo verifica habré cumplido con el deber a que me obligo a escribir, y es lo bastante »[258]. Ainsi, Unamuno semble parfaitement convaincu de l'intérêt de l'essai pour le lecteur : « Examinar digo, y mejor diría dejar que examine el lector, presentándole indicaciones y puntos de vista para que saque de ellos consecuencias, sean las que fueren »[259] :

> El catedrático de Salamanca tiene conciencia de su misión y de su deber, quiere sembrar inquietudes en el espíritu del lector al que se refiere cada vez más por respeto o por costumbre retórica. La palabra clave « sugerir » domina una escritura peculiar, la del ensayo, un género informal, inacabado y por lo tanto abierto. Expone sus ideas con tolerancia, con un claro propósito ideológico […][260].

---

[253] *Ibid.*p.,89.
[254] José Miguel Fernández Urbina, *op. cit.*, p. 242.
[255] Miguel de Unamuno, «Mi religión», 152, *art. cit.* par José Luis Gómez-Martínez, *op. cit.*, chapitre: Continuación de los ensayos en orden cronológico, p. 67-70.
[256] Miguel de Unamuno, El caballero de la triste figura (85), p. 36, cité par J. L. Martínez, chapitre : « El ensayo en su función de sugerir al lector », p. 85-89.
[257] *Ibid.*
[258] *Ibid.*
[259] Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, (51), cité par J.L. Martínez, chapitre : « El lector de ensayos debe ser miembro activo », p. 90-93.
[260] Jean-Claude Rabaté, *op. cit.*, p. 134.

En revanche, un essai possède plusieurs interprétations possibles à différents niveaux, des interprétations qui dépendent directement du lecteur. Ces explications implicites diffèrent d'un lecteur à un autre puisque l'essayiste laisse ouvert son champ d'action :

> Le lecteur expert d'essais – celui qui en a lu beaucoup, qui a réfléchi à ses lectures et qui s'est fait une représentation des caractéristiques essentielles du genre, peut mesurer à l'occasion de chacune de ses lectures « la part de conformité, d'innovation et de subversion du texte »[261].

Aussi, quelle que soit l'idéologie à laquelle ils adhèrent, les lecteurs trouvent-ils dans les essais une source fertile en idées et réflexions. En fait, les essayistes comme Unamuno, pensent que « el lector sensato pondrá el método que falta y llenará los huecos »[262]. En réalité, l'objectif de l'essayiste c'est de pousser le lecteur à la méditation indépendamment de l'aboutissement de ses réflexions. Dans ce même ordre d'idées, Unamuno précise : « Aquí tolere el lector que, dejando por el pronto suspendido este oscuro cabo suelto, prosiga el hilo de mis reflexiones »[263]. De cette manière, le lecteur ne se contente pas de suivre les références, il travaille le sens, en le construisant dans l'entre deux des essais en présence.

On le voit, l'essai est bien une forme de penser (d'un auteur) qui laisse à penser (au lecteur). Tout se passe comme si l'essayiste a besoin de ce dialogue intime avec lui-même et avec des lecteurs imaginaires afin de pouvoir continuer à penser, c'est ainsi que l'essai se transforme en une forme de penser. D'ailleurs, cette forme particulière d'écriture a aussi été considérée comme une philosophie[264] dans la mesure où l'essayiste, à travers ses confessions, finit par exposer sa vision du monde et sa philosophie de la vie. De plus, bien qu'ils communiquent leurs idéologies d'une manière spontanée, les essayistes ne se désintéressent pas du style d'écriture. Unamuno appuie cette idée, il insiste dans l'un de ses essais sur ce caractère particulier, il y exprime même son mérite de maîtriser cet aspect de spontanéité dans ses écrits :

---

[261] Michel Baar et Michel Liemans, *op. cit.*, p. 50.
[262] José Luis Gómez-Martínez, *op. cit.*, chapitre : « El ensayo carece de estructura rígida », p. 71-77.
[263] Miguel de Unamuno, *En torno*…, (20), cité par J.L. Martínez, chapitre : « El ensayo carece de estructura rígida », p. 71-77.
[264] Cette idée est bien expliquée par José Luis Gómez-Martínez, *op. cit.*, chapitre : « El ensayo como forma de pensar », p. 59-66.

> Una vez que me he decidido a escribir de cosas de técnica literaria, ruego al lector no profesional que me tolere, y desde ahora le aseguro que, aunque sé por donde he empezado este ensayo – o lo que fuere –, no sé por donde lo he de acabar. Y de esto es, precisamente, de lo que quiero escribir aquí ; de esto de ponerse uno a escribir una cosa sin saber adónde ha de ir a parar, descubriendo terreno según marcha, y cambiando de rumbo a medida que cambian las vistas que se abren a los ojos del espíritu. Esto es, caminar sin plan previo, y dejando que el plan surja. Y es lo más orgánico, pues lo otro es mecánico ; es lo más espontáneo[265].

C'est précisément cette spontanéité qui attire les lecteurs, ainsi que leur esprit critique, qui leur sert à stimuler leurs propres réfexions et à éveiller en eux de nouvelles idées, qui confère à l'essai sa spécificité en tant que genre littéraire.

Loin d'être de simples critiques objectives, les idées des essayistes sont véhiculées et nourries par leurs idéaux, leurs sentiments et leurs passions. Ces réflexions ne tournent pas nécessairement autour de sujets philosophiques ou littéraires, n'importe quel aspect est propice à une analyse des essayistes qui sont bien conscients de leurs rôles, de leurs fonctions et de leurs responsabilités vis-à-vis des lecteurs : « El ensayista considera que su función es sólo la de abrir nuevos caminos e incitar a su continuación »[266] .

Loin d'être de simples pantins, qui ne font que suivre et adopter ce qui leur a été inculqué, les lecteurs deviennent bien au contraire capables de discerner, de décoder et d'analyser à leur tour les messages et les réflexions des essayistes. Car, c'est certainement ce côté humain de l'auteur qui plaît, puisque l'idéologie de l'essayiste qui les invite à partager ses idées, vise très souvent à prendre le parti des lecteurs et à défendre leurs intérêts.

Selon Francisco Sánchez Blanco, l'essai est une réflexion unipersonnelle faite à voix haute, un monologue sans interlocuteurs, mais où le discours rationnel fait que le lecteur se sente totalement identifié avec l'essayiste, cette personne qui réfléchit à voix haute[267]. En réalité, l'essayiste exprime ce qu'il ressent, comme il le sent, il fait participer ses lecteurs au processus même de l'enchaînement et de l'élaboration de ses réflexions et de ses pensées. C'est de cette manière que l'essayiste prétend établir une certaine proximité à un caractère particulier de l'essai qui lui permet de dialoguer avec

[265] Miguel de Unamuno, *Ensayos*, I : 588, cité par José Luis Gómez-Martínez, *op. cit.*, chapitre : « El ensayo como forma de pensar », p. 59-66.
[266] *Ibid.*, chapitre: « El ensayo no pretende ser exhaustive », p. 27-32.
[267] Francisco Sánchez Blanco, *La prosa del siglo XVIII*, Barcelona, Júcar, 1992, p. 50.

ses lecteurs. Cette structure communicative semble bien souvent clairement explicite, Unamuno dit : « Habla tú que conmigo consideras, lleno de fe en ella, la vida de Don Quijote ; habla aunque no te entiendan, que ya te entenderán al cabo »[268]. Une telle structure nous rappelle que le fond et la forme sont inséparables dans n'importe quelle création littéraire, y compris celle de l'essai.

Derrière chaque essai est codifié un message, et c'est au lecteur de le percevoir, d'y réfléchir, d'émettre à son tour ses jugements de valeurs. L'objectif principal de l'essai n'est donc pas seulement celui d'informer, mais plutôt d'inspirer les lecteurs et de les inciter à réfléchir et à prendre les décisions convenables afin de sortir de l'état de passivité et de léthargie dans lequel ils se trouvent :

> Siempre el ensayista dialoga con nosotros de igual a igual, y su deseo no es tanto el de convencer como el de hacernos reaccionar. Si sus reflexiones no son sistemáticas es porque como buen conversador habla según piensa, lo que además le permite dar sabor de espontaneidad a sus escritos. El ensayista es un poeta con los pies en la tierra, consciente de los problemas actuales, a los que aplica su ingenio inquisitivo, con el único propósito de despertar al lector y hacerle reflexionar sobre aquello particular que él eleva al plano de lo universal[269].

En définitive, le caractère essentiellement communicatif de l'essai et son intention d'établir un dialogue intime et omniprésent entre le lecteur et l'auteur est très souvent et même nécessairement relié à des thèmes d'actualité récents. L'essai ne peut se détacher de la réalité, c'est même l'une des conditions de sa survie. D'ailleurs, lorsque l'essayiste dialogue (soit avec lui-même – en réfléchissant à voix haute – ou avec le lecteur – en lui transmettant ses messages –), il réfléchit toujours sur le présent, en s'appuyant sur des événements passés avec un désir implicite d'anticiper le futur à travers cette compréhension du moment présent.

1898, de ce fait, a été une année hautement significative pour l'Espagne et l'essai a joué un grand rôle dans l'élucidation de ses mystères. Les écrivains de cette Génération ont été fortement marqués par le contexte chaotique qui caractérise cette fin de siècle. L'Espagne, suite à la perte de ses dernières colonies (Puerto Rico, Les Philippines et surtout Cuba), semblait avoir touché le point le plus bas de sa trajectoire historique. Les nombreux écrits des auteurs de la Génération l'attestent et témoignent de la situation critique vécue dans l'Espagne « noire », en mal de régénération. En

[268] Miguel de Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 213-214.
[269] José Luis Gómez-Martínez, *op. cit.*, chapitre : « Krausismo, Modernismo y Ensayo », p. 13-22.

tenant compte de ce contexte historique bien délicat, l'essai a été d'une grande importance pour informer les lecteurs et leur donner conscience de l'ampleur des problèmes liés à cette situation, dans la mesure où il représente, comme le signale J. Marías, « un instrumento intelectual de urgencia para anticipar verdades cuya formulación rigurosamente científica no es posible de momento, por razones personales e históricas, con fines de orientación e incitación, para señalar un tema importante que podría ser desarrollado por otros y para estudiar cuestiones marginales y limitadas fuera del texto general de una disciplina »[270].

Par conséquent, nous pouvons préciser que le rôle du lecteur est primordial dans la lecture de l'essai. Ce lecteur, cet ami imaginaire constamment interpellé par les auteurs, Maeztu, Unamuno et Azorín, ne peut que participer aux réflexions et être un membre actif dans la mesure où il doit à son tour se projeter dans son monde intérieur à partir de ses propres réflexions, conséquence directe de la lecture d'un essai. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles les essayistes refusent de soumettre les lecteurs à l'acceptation passive d'idées préconçues et bien développées. Leur objectif n'est sûrement pas de fabriquer des esprits uniformes et stéréotypés. Ce qu'ils cherchent, c'est surtout une participation active de la part des lecteurs dans la régénérescence de l'Espagne, qu'ils se sentent aussi concernés par le problème de l'Espagne qu'eux-mêmes en tant qu'essayistes.

[270] Julián Marías, *Diccionario de literatura española*, Revista de Occidente, cité dans *Introducción al ensayo hispánico*, disponible sur: saberporsaber.com, p. 20-34.

Chapitre II : Azorín et la reprise des grandes figures de la littérature espagnole

I/ L'itinéraire d'Azorín : interrogations identitaires et existentielles

I.1/ José Martínez Ruiz et sa crise de conscience

Plus connu sous le nom d'Azorín, José Martínez Ruiz est considéré comme l'un des auteurs les plus importants du XX^{e} siècle en Espagne. Né en 1873 à Monóvar, à Alicante, il trouve la mort en 1967 à Madrid. Personnage très introverti, solitaire, replié sur ses lectures et ses promenades, Azorín est aussi attiré par le cinéma. En réalité, cette expérience cinématographique va s'avérer déterminante chez Azorín. Elle devient, en effet, un instrument très sensible qui rompt la solitude orgueilleuse de l'écrivain et le fait sortir de sa retraite inviolable. C'est ce qui fait d'Azorín un contemplateur inégalé, fidèle à ce qu'il observe. Rocío Lineros Quintero dans son article intitulé « Castilla », met en évidence l'impact de cette technique cinématographique sur le plan de la création littéraire :

> Azorín se dedica al arte, quiere hacer sus textos bonitos, es de los primeros autores literarios que usa la técnica cinematográfica intencionadamente (zoom, distintos planos, travelling…).
> Su técnica es también impresionista, se basa para describir en la impresión que le producen las cosas. […] La luz es un elemento imprescindible en sus descripciones. Y por último usa una técnica miniaturista [1].

C'est sans doute l'effet de cette clarté qu'on retrouve dans les descriptions de ses paysages, qui permet à Azorín de prendre possession d'un espace et d'une durée insaisissables. L'œil omniscient de l'écrivain, qui détecte chaque détail avec minutie et qui l'entraîne dans le labyrinthe de l'imaginaire devient une part intégrante de la conscience de soi : cette spiritualisation du regard azorinien lui permet d'être le témoin averti de son époque. Cette épreuve, cependant, n'est pas dépourvue de souffrance d'où les excès d'angoisse qui l'assaillent.

[1] Rocío Lineros Quintero, « Castilla » Azorín, www.contraclave.org , p.6.

Tel Alonso Quijano qui s'est converti en don Quichotte, José Martínez Ruiz est lui aussi passé par plusieurs crises identitaires, jusqu'à se retrouver et s'accepter enfin sous l'identité d'Azorín. En effet, c'est avec des pseudonymes que commencent ses différentes collaborations dans des journaux car l'expérience journalistique va également jouer un rôle décisif dans son existence. Connu d'abord sous le nom de « Fray José », puis sous celui de « Cándido », puis « Ahrimán », et encore « Este », c'est finalement sous le pseudonyme d'Azorín que l'auteur s'assume pleinement. Par ce désir d'anonymat, cherche-t-il à fuir sa véritable personnalité ? Martínez Ruiz se protège-t-il d'un quelconque danger pour occulter son propre nom et adopter autant de pseudonymes ?

En fait, les premières étapes de la vie de Martínez Ruiz, correspondent à des étapes de quête de soi, tant sur le plan personnel, que sur le plan de ses écrits. Ces tâtonnements sont très significatifs car l'auteur ne cesse de se chercher. Est-il anarchiste ou plutôt conservateur ? Est-il homme de lettres ou plutôt homme de politique ? Autant d'oscillations, autant d'interrogations qui le poussent dans une propulsion vertigineuse : la crise est alors inévitable. L'année 1899 reflète bien l'anxiété de l'auteur pour la liberté, l'affirmation agressive de sa personnalité, sa révolte violente contre les dogmes et les normes établis ; elle révèle également l'émergence d'une conscience sociale aigüe qui va le pousser jusqu'à adopter une idéologie anarchiste et révolutionnaire dans le seul but de changer la réalité historique espagnole. Toutes les préoccupations d'Azorín se concrétisent dans la dimension militante de sa littérature. Curieusement, à partir de ces années là, « Azorín » se substitue définitivement à Martínez Ruiz. L'engagement politique oriente inévitablement et définitivement l'auteur dans un choix littéraire bien spécifique. Cependant, cette nouvelle conception littéraire ne s'est pas réalisée sans heurts. L'auteur a dû surmonter ses conflits intérieurs pour parvenir à une écriture engagée et subversive. Le manque de confiance en soi, sa fragilité psychologique sont bien visibles dans *El alma castellana* (1900) et dans *Diario de un enfermo* (1901) ; ces crises d'angoisse et ses interrogations existentielles ont été toutefois décisives dans la naissance d' « Azorín » et de ses ouvrages qui, à leur tour, ont connu une transformation spectaculaire. Jean Louis Picoche souligne cette évolution éclatante de l'auteur : « Azorín est un auteur délicat, peignant de tout petits tableaux où il décrit les objets en détail tout en suggérant les états d'âme »[2]. Et il n'est pas le seul à rendre hommage à

[2] Jean Louis Picoche, *Don Juan en Espagne*, Paris, Ellipses, 1999, p. 63.

Azorín, Pedro Laín Entralgo dévoile, lui aussi, les différentes facettes de José Martínez Ruiz ; il explique son évolution littéraire et personnelle à travers les protagonistes d'un des essais d'Azorín dans *Una hora de España* intitulé « El viejo inquisidor » : le personnage de l'inquisiteur et son fils. Pedro Laín explique le rapprochement ou plutôt la relation qui existe entre José Martínez Ruiz, Azorín et les figures de l'inquisiteur et de son fils ; il souligne cette lutte entre idéalisme et conservatisme:

> …me atrevo a suponer que en esa escena hay, muy suavemente esbozados, dos Azorines ; porque el viejo y estremecido inquisidor es, como diría un psicoanalista freudiano, el « ideal del yo » del Azorín conservador, y su hijo, ese mozo idealista, inquieto y sediento de reformas, el pálido recuerdo del José Martínez Ruiz preazoriano, aquel que escribía para *El pueblo* en las madrugadas de Valencia y para *El País* en las madrugadas de Madrid, aquel otro que, por encargo de *El Imparcial*, había recorrido, libreta en mano, los caminos manchegos de Don Quijote y los pueblos de « la Andalucía trágica »[3].

Quant à Mercedes Vilanova[4], elle aussi a tenté de cerner le parcours biographique d'Azorín en le divisant en quatre étapes bien distinctes. Ces différentes périodes qu'a connues l'auteur, correspondent bien aux différentes crises identitaires et idéologiques qu'il a traversées. En effet, les premières années de la carrière professionnelle de Martínez Ruiz, avant l'année 1900, coincident avec les années de sa formation académique, de lutte et d'initiation comme journaliste et écrivain. Il a tout d'abord entamé une carrière de Droit à l'Université de Valence qui a beaucoup influencé sa formation intellectuelle : « Conecta con las últimas corrientes del pensamiento y el arte (krausismo, anarquismo, etc.), se entrega febrilmente a la lectura de obras literarias y políticas »[5].

Parallèlement à cette période d'apprentissage et de formation littéraire, José Martínez Ruiz assistait avec assiduité à différentes manifestations politiques ; c'est au cours de ces réunions qu'il se rend compte de son intérêt accru pour les nouvelles idées sociales. Une attitude rebelle caractérise donc ces années de jeunesse de Martínez Ruiz.

[3] Pedro Laín Entralgo, « Azorín : El mismo pero de otro modo », *Homenaje a Azorín*, Separata del *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LIII, Madrid, Imprenta Aguirre, cuaderno Septiembre-Diciembre 1973, p. 473.
[4] Mercedes Vilanova, *La conformidad con el destino de Azorín (trayectoria de un escritor español)*, Barcelona, Ariel, 1971, citée dans http://www.ctv.es/USERS/cpralcoben/intertextos/azorin.htm
[5] *Ibid.*, p. 3.

Cependant, cette idéologie, particulièrement révolutionnaire, va évoluer. Si en 1903, José Martínez Ruiz se déclare anarchiste dans une session de l'« Ateneo de Madrid en el III centenario de la publicación de *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* »[6], à partir de 1907, Azorín est député au Parti Conservateur de Maura ; son conservatisme semble de ce fait s'intensifier avec le temps. Et c'est précisement cette incursion d'Azorín dans le Parti Conservateur en 1910 qui l'influence considérablement et qui le pousse à s'intéresser à la régénération de l'Espagne. Au cours des dernières années de sa vie, Azorín a même défendu un catholicisme fervent et conservateur. Ses préoccupations sur l'existence, sur la vie et la mort, sur la fuite du temps consolident une nouvelle attitude prise par l'auteur. Face à ses inquiétudes d'ordre existentiel, Azorín réagit avec amertume.

En réalité, cette crise identitaire de José Martínez Ruiz se reflète d'une manière directe dans sa production littéraire. S'intéressant particulièrement à cette crise, Rocío Lineros Quintero perçoit trois étapes bien distinctes tout au long de la carrière intellectuelle de Martínez Ruiz[7]. D'après l'auteur critique, la première étape correspond à la production littéraire anarchiste d'Azorín. C'est avec un style subversif que l'auteur exprime sa révolte et son mécontentement contre les classiques du Siècle d'Or, et même contre Cervantès lui-même. « Lee a Baudelaire y a Leopardi ; a Maeterlink y a Joaquín Dicenta. Edita libros sobre *Anarquistas literarios* (1895) o *La sociología criminal* (1899), propagando las ideas de Kropotkin y Sebastián Faure »[8]. Certains de ses ouvrages paraissent souvent comme de véritables sources de conflits entre une idéologie anarchiste, active et engagée et une vision contemplative de la nature.

Quant à la deuxième étape, elle coincide avec la publication de *El alma castellana* et s'achève avec son ouvrage intitulé *Castilla*. Cette étape de la vie littéraire d'Azorín met en relief la transformation de sa propre personnalité. L'auteur se présente sous un nouveau visage : il s'est converti en défenseur des racines populaires des Espagnols, et le regard critique de sa jeunesse envers les classiques s'est transformé en une attitude de reconnaissance. Le style de ses ouvrages se fait plus précis grâce à l'observation minutieuse des différentes descriptions des paysages qu'Azorín offre à ses lecteurs. Avec un style simple, clair et alerte, riche en images et

[6] *El Ateneo de Madrid en el III centenario de la publicación de El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, 1905.
[7] On retrouve cette même idée dans l'article *« Castilla » Azorín*, de Rocío Lineros Quintero, *art. cit.*
[8] www.spanisharts.com/books/literature/trespro.htm

en descriptions, où les adjectifs sont abondants, Azorín exprime sa nouvelle conception de l'existence.

En 1928, Azorín entame sa troisième et dernière étape avec la parution de son ouvrage intitulé *El caballero inactual*. Après la guerre civile, sa carrière littéraire prend un autre tournant et s'insère dans une nouvelle phase avec des ouvrages tels que *Capricho* et *La isla sin aurora*.

Cette crise de conscience nationale est accompagnée d'une nouvelle crise existentielle, aussi violente que les précédentes. Tout comme Unamuno, Azorín a exposé de nombreuses questions essentielles qui préoccupent l'ensemble du groupe de la Génération de 98. Dans *Antonio Azorín*, signé José Martínez Ruiz, le protagoniste principal qui porte étrangement le surnom de l'auteur, est un personnage angoissé, cherchant en vain à trouver un sens à la vie humaine et des solutions à la misère morale et sociale qui l'entoure. C'est précisément cette double angoisse identitaire et existentielle, omniprésente dans tous les ouvrages d'Azorín, que nous tenterons de cerner tout au long de cette investigation.

En fait, à cette période de méditation intellectuelle et existentielle s'ajoute un troisième moment, des interrogations d'ordre religieux cette fois-ci. Ces crises diverses ne sont pas sans impact sur la personnalité d'Azorín. De telles situations préoccupantes se reflètent bien évidemment dans son style d'écriture qui évolue de la simple contemplation passive et neutre à une écriture plus engagée qui ne manque ni d'âme, ni de courage.

I.2/ Azorín et l'imprégnation des grands classiques de la littérature espagnole

En 1900, la maturité de l'écrivain se confirme déjà avec son œuvre *El alma castellana*, ouvrage dans lequel apparaît son art de faire revivre les classiques espagnols, une des dimensions essentielles dans l'œuvre d'Azorín. Mais c'est aussi avec son ouvrage intitulé *Doña Inès*, que l'auteur aborde d'une manière plus approfondie les grands classiques. Ses lectures lui ont, en effet, permis de modifier considérablement sa vision du monde.

Avec ces grands auteurs, Azorín réalise l'importance de la littérature espagnole classique, reflet de l'état de civilisation du pays. C'est cette même littérature qui lui

donne également une idée sur l'esprit national à partir duquel Azorín perçoit la reconstruction d'une nouvelle patrie. Les auteurs classiques étaient donc, pour lui, le reflet de la sensibilité moderne, un miroir dans lequel il pouvait se projeter et à partir duquel il pouvait tirer les conclusions nécessaires pour mettre fin à la situation critique de son pays et envisager un fututr pour le pays. D'ailleurs, cette notion de « classique » a longtemps interpellé Azorín.

Ces interrogations de l'auteur dans le prologue de *Lecturas españolas,* l'un de ses ouvrages qui date de 1912, témoignent de l'intérêt porté à cette idée complexe d'« auteur classique » :

> ¿Qué es un autor clásico ? Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna. La paradoja tiene su explicación : un autor clásico no será nada, es decir, no será clásico si no refleja nuestra sensibilidad. Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso los clásicos evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones. Complemento de la anterior definición : un autor clásico es un autor que siempre se está formando. No han escrito las obras clásicas sus autores ; las va escribiendo la posterioridad[9].

C'est, sans doute, cette passion pour les grands classiques de la littérature espagnole qui a permis à Azorín de reprendre certaines figures littéraires emblématiques et de leur redonner vie ; c'est le cas des protagonistes de *La Celestina* de Fernando de Rojas qu'il reprend dans un essai intitulé « Las nubes » de son ouvrage *Castilla*. Cet essai fait partie de ceux qui sont définis comme littérature inspirée des lectures. En effet, nombreuses sont les lectures qui ont eu un impact significatif sur Azorín, des lectures qu'il a simplement commentées ou analysées ou même complètement recréés ; tel est le cas pour *La Célestine* dans « Las nubes » ou *El Lazarillo de Tormes* dans « Lo fatal », et même quelques nouvelles courtes de Cervantès dans « Cerrera, Cerrera ».

L'une des fonctions primordiales du patrimoine littéraire pour Azorín est de donner aux lecteurs une image concrète de la civilisation du pays où se reflète aussi l'esprit national, et c'est seulement à partir de l'analyse de cet esprit qu'Azorín perçoit la reconstitution et la regénérescence de son pays.

Toutefois, il convient de signaler que l'interprétation que fait Azorín des personnages emblématiques de la littérature espagnole ainsi que de leurs auteurs est bien personnelle. Dans ses ouvrages, Azorín ne se contente pas d'évoquer les figures

[9] Azorín, prologue de *Lecturas españolas,* Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1912.

mythiques. Il fait revivre le passé en décrivant les paysages et les villages qui l'ont marqué. Il peint le milieu et décrit l'époque des auteurs ; il rappelle leurs intentions, étudie leurs idées tout en essayant de mettre en lumière « lo castizo », et de l'actualiser. Il tente également de faire vivre à ses lecteurs les mêmes émotions et les mêmes sentiments qui l'ont poussé à écrire.

Ainsi, dans son introduction à *Doña Inés*, Elena Catena précise qu'Azorín :

> Nos enseñó el amor a los clásicos, descubriéndonos en su lectura posibilidades que parecían haber sido olvidadas : un texto de Cervantes, de Góngora, de Garcilaso o del humilde y precioso Romancero deben servirnos como piedra de toque para reconocer nuestra sensibilidad e inteligencia ; lo que un clásico testimonió de su época, es válido para la nuestra, como experiencia y argumento de la condición humana[10].

On le voit bien, si cet intérêt pour les auteurs classiques est déterminant pour l'auteur, il fonctionne surtout comme un déclic, incitant l'auteur à pénétrer dans l'univers de la fiction. Azorín a, également, démontré qu'il était essentiel de se rapprocher des grands classiques pour le plaisir de les découvrir : « más por deleite que por erudición ». Et il a réussi son pari ; par son nouveau regard sur ces auteurs, de nombreux lecteurs se sont intéressés à la littérature espagnole et aux grands classiques incontournables.

Parmi les grands auteurs classiques, le choix d'Azorín s'est fixé d'abord sur Cervantès et son œuvre *Don Quijote de la Mancha*, à qui il voue une admiration sans limites. En effet, d'après lui, don Quichotte traduit tout l'esprit héroïque de l'Espagne. La lecture d'auteurs classiques s'avère ainsi enrichissante et féconde. Elle offre à Azorín un éventail de sujets à commenter, à revisiter ou même à recréer. Les personnages renouvelés invitent à une redécouverte de l'homme face à son destin. Cette attirance pour don Quichotte l'a même inspiré à établir un projet de film avec don Quichotte comme principal protagoniste[11] ; il en a imaginé le scénario.

Dans son ouvrage *Castilla,* Azorín reprend dans « Lo fatal » la figure de *El Lazarillo ;* ce personnage n'obtiendra une grande fortune que lorsqu'il sera trop tard. Malade, il ne pourra en profiter très longtemps[12], l'auteur invente ainsi une nouvelle

[10] Elena Catena, dans son introduction à *Doña Inés* d'Azorín, Madrid, [1925], Clásicos Castalia, 1999, p. 9.
[11] Azorín, *ABC*, Madrid, 1 de agosto de 1957.
[12] Azorín, *Castilla,* « Lo fatal », Madrid, [15-XII- 1991], Edición Inman Fox, Austral, 2006, p. 163.

vie au protagoniste. Dans « Cerrera, Cerrera »[13], c'est au Cervantès de *La tía fingida* et au chapitre L du *Quichotte* que l'auteur s'intéresse. Il reprend la figure du protagoniste, lui donne le temps de vivre pleinement sa passion, un autre temps pour s'en guérir, et un troisième temps pour pleurer cette perte. Ces fameux protagonistes d'ouvrages classiques demeurent ainsi très présents dans certains chapitres de *Con permiso de los cervantistas* ou encore dans *Con Cervantes.*

En fait, Azorín a recours aux ouvrages des grands classiques de la littérature espagnole de deux manières différentes : soit en s'appuyant sur des citations ou des commentaires comme dans « Lo fatal » où l'auteur commente un sonnet de Góngora, soit en les recréant ; il recourt aux mêmes protagonistes et aux mêmes arguments comme dans « Lo fatal » le personnage de Lázaro, mais il leur imagine un nouveau destin.

Habilement, il modifie ses textes et se démarque de la tradition littéraire espagnole par les écarts qu'il s'octroie. Cependant, s'il choisit souvent de heurter la tradition en changeant le destin des personnages, comme dans le cas de « Las nubes », où Azorín modifie littéralement la fin tragique de l'œuvre de Rojas, dans d'autres ouvrages, il ne s'agit que d'une prolongation de l'œuvre originale, dans le seul but de mettre en exergue le contraste entre le passé et le présent. Dans *Tomás Rueda* par exemple, Azorín mentionne la figure d'une entremetteuse rappelant la figure célestinesque et l'insère à son conte : « Una viejecita arrugada y con el pelo blanco va caminando pasito por las calles de la ciudad y llama a la puerta de nuestro amigo Tomás. [...] Ya conocéis a esta viejecita. La ha retratado, hace mucho tiempo, Fernando de Rojas »[14]. Il met en relief le pouvoir destructeur de ce genre de personnage qui a existé dans le passé mais qu'on retrouve aussi dans notre présent.

Si la reprise des grands classiques de la littérature espagnole s'explique par le désir de présenter à ses lecteurs la riche tradition culturelle espagnole de l'époque, elle lui permet également de réfléchir sur les institutions politiques et culturelles qui varient de région en région.

Azorín, auteur éminemment cultivé, affirme donc que la littérature nationale est un héritage commun, indispensable pour connaître la mentalité espagnole. Rocío Lineros souligne l'importance de cette littérature aux yeux d'Azorín :

[13] *Ibid.*, p. 177.
[14] Azorín, *Tomás Rueda*, « Algunas personas arrugadas y canas… », Biblioteca Cervantes Virtual, p. 114.

> Mira de una forma distinta a estos clásicos, a la búsqueda de la sabiduría, del deleite… Destaca el espíritu de cada una de estas obras y siempre evoca la época del autor, actualizándola. Azorín piensa que la verdad del hombre está en la literatura. Leer a los clásicos nos permite ver moralidades del vivir de los españoles y poder buscar nuestro espíritu y raíces a través de sus obras[15].

Mais, si la lecture des ouvrages les plus marquants de la littérature espagnole, celle des grands créateurs, et spécialement celle des époques du XVI^{e} et XVII^{e} siècle, est indispensable pour connaître le passé, elle lui offre surtout une nouvelle optique sur le présent, éveillant en lui des souvenirs intimes et favorisant en même temps une reconsidération de l'histoire. Ses lectures l'amènent donc à recenser, à cataloguer les réalisations matérielles du peuple espagnol et à se distancer. Elles lui permettent de considérer d'un œil critique la manière dont a évolué l'Espagne dans son ensemble.

C'est sans doute aussi cette résurgence du passé dans le présent qui permet à Azorín d'évoquer des questions existentielles telles que la fuite du temps ou l'éternel retour. L'œuvre d'Azorín consiste alors à créer des passerelles d'une époque à l'autre, d'un personnage à un autre, d'un lieu à un autre pour aider les lecteurs à prendre conscience des similitudes, des illusions et des désenchantements du peuple espagnol.

Azorín n'est pas le seul auteur à présenter des personnages qui portent en eux des images collectées dans le passé. La plupart des auteurs de la Génération de 98 adopte le même principe pour traiter les sujets qui leur tiennent à cœur.

I.3/ Prise de conscience nationale

Très sensibles à la situation critique ainsi qu'à l'échec de leur pays et au découragement social des Espagnols, ces visionnaires sont bien conscients de l'impact des grands changements économiques et des progrès technologiques de l'Europe sur tous les plans. Ils n'ignorent pas que le système politique n'est pas stable, que l'Espagne est en crise et enfin qu'un profond marasme caractérise le pays moribond :

> La generación del 98 se forjó en un siglo muy sangriento y problemático debido a las guerras y complicado desde el punto de vista político. La inestabilidad política durante la segunda mitad de este siglo fue constante. Se alternaron todas las formas posibles de gobierno, se cambió de dinastía monárquica e incluso se instauró una república, que acentuó dicha

[15] Rocío Lineros Quintero, *art. cit.*, p. 6.

> inestabilidad, ya que además de contar en un breve espacio de tiempo con cuatro presidentes, tuvo que hacer frente a numerosas insurrecciones populares[16].

Est-ce cette réalité économique et sociale désastreuse qui pousse ces jeunes idéalistes à chercher les solutions nécessaires pour sortir l'Espagne de l'état critique dans lequel elle se trouve ?

En réalité, ils sont nombreux ces intellectuels appartenant à cette même Génération qui s'investissent corps et âme, s'engageant profondément et œuvrant pour sortir de cette impasse. A travers leurs ouvrages et leurs écrits, ils ont tenté de secouer l'indolence du peuple espagnol et de réveiller les consciences des lecteurs. Aussi, la littérature, intimement en relation avec la presse de l'époque, est-elle devenue un moyen efficace pour ces auteurs, leur permettant de diffuser leurs idéologies et de propager leurs points de vue sur leur préoccupation majeure, « le problème de la patrie » :

> Para Azorín, la literatura española nos enseña el estado de civilización del país, nos muestra el espíritu nacional, de manera que a partir de ese espíritu se pueda reconstituir la nueva patria. En su acercamiento a nuestra literatura dominan dos sentimientos : la preocupación por « el problema de la patria » y el deseo de buscar « nuestro espíritu » a través de los clásicos[17].

Plusieurs membres de la Génération de 98 réclament même des changements et des réformes indispensables selon eux, à la consolidation de l'économie, au renforcement de l'agriculture, mais surtout à la diffusion de l'enseignement comme l'unique moyen d'en finir avec l'ignorance et l'analphabétisme d'une grande majorité des Espagnols. Azorín faisait partie, lui aussi, de ces intellectuels soucieux d'un avenir meilleur pour la Patrie. A sa manière, et surtout poussé par un sentiment de frustration, de rébellion et de douleur, il entreprend un parcours littéraire actif dont le seul objectif est de sauver son pays en expliquant les causes de sa décadence :

> Como sus compañeros de generación, Azorín comienza a plantearse el problema de España preguntándose por las causas de la decadencia. Y así destaca las guerras, la conquista de América (que dejó desamparadas la agricultura y la industria) y la expulsión de los moriscos ; además, alude a la teoría intelectualista, según la cual el origen de la decadencia española estaba

[16] http://apuntes.rincondelvago.com/castilla_jose-martinez-ruiz-azorin.html
[17] *Ibid.*

> en no haberse incorporado al movimiento intelectual que se produjo en Europa con ocasión de la Reforma. Esta última idea está inspirada en Larra y Azorín la hace suya : « *el problema de España es un problema de coherencias* »[18].

Dans *Confesiones de un pequeño filósofo*, l'auteur donne également un point de vue qui va dans le même sens ; il avance certaines idées sur les solutions indispensables à la restructuration de son pays et insiste sur l'argument culturel.

En effet, seule l'instruction peut aider les Espagnols à quitter leur condition de vie misérable et pénible : les réformes ne pourront se réaliser que par le biais de l'instruction. C'est ce que suggère Kant lorsqu'il écrit « l'homme est la seule créature qui ait besoin d'être éduquée ». Originellement donc, l'homme n'est rien, et pour exister, pour « être », il doit se faire. Une telle réflexion s'inscrit dans la mutation des idées et des valeurs liées à l'idéologie des membres de la Génération de 98. La lutte pour l'instauration des valeurs humanistes a constitué un thème commun dans les premiers ouvrages des membres de la Génération de 98 ; c'est aussi cette même protestation sociale qui a permis de les identifier comme étant, d'après Azorín : « la moderna literatura española de crítica social y política »[19]. De cette manière, l'engagement d'Azorín est tout d'abord passé par l'écriture, un instrument indispensable pour tous les membres du groupe littéraire dans la diffusion de leurs idéologies.

Dès lors, les nombreux voyages effectués par Azorín à travers les terres d'Espagne constituent autant d'épreuves et d'expériences lui permettant de mieux cerner les principaux problèmes qui ont été à l'origine de la décadence de son pays :

> Sus viajes le dan un conocimiento cercano de esta situación que censura en varias obras. Especialmente trágica para él es la decadencia de Castilla, núcleo de origen de la nación española. […] Afirma Azorín que entre las causas de la decadencia castellana, y española en general, estaría la falta de curiosidad intelectual[20].

Pour tenter d'y voir plus clair, nous retiendrons trois ouvrages qui ont le mérite de proposer des critères fonctionnels les plus significatifs, ceux dans lesquels Azorín tente de recréer le passé tout en revisitant l'Espagne. Mais rappelons tout d'abord un

[18] *Ibid.*
[19] Azorín, *Obras Completas*, II, Madrid, 1959, p. 908. Cité par Donald Shaw, *La Generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 31.
[20] Portal Rincondelvago: http://apuntes.rincondelvago.com/castilla_jose-martinez-ruiz-azorin_1.html

aspect essentiel. En effet, pour la majorité des auteurs de la génération d'Azorín, le *Quichotte* a non seulement joué le rôle d'un révélateur, éveillant en eux une certaine maturité politique, mais les a surtout poussés à l'action, faisant aboutir leurs engagements en germe.

De toute évidence, l'échec de l'Espagne sonne le glas des espérances d'une génération nourrie de nouveaux idéaux dont Azorín est l'un des représentants.

II/ Thèmes quichottesques et cervantins chez Azorín

Azorín est un auteur qui s'est entièrement investi dans ses lectures cervantines afin de mieux comprendre, à travers le *Quichotte*, la personnalité profonde de l'auteur et de l'évoquer dans ses différents écrits. L'intérêt que porte Azorín à don Quichotte est initialement un intérêt pour Cervantès. Mais il semble qu'Azorín ne se soit pas limité à une lecture profonde du *Quichotte* ; il s'est même imaginé à la place de Cervantès en inventant certains épisodes quichottesques, notamment dans *Con Cervantes.* Dans « El cervantismo de un cervantista », Angel Cruz Rueda précise que les premiers signes de l'intérêt d'Azorín pour Cervantès datent de 1904 - 1905 :

> Son, primero, dos artículos publicados en el diario *España*, uno de los cuales – el titulado «Un loco» – anuncia en cierto modo los capítulos argamasillescos de *La ruta de Don Quijote;* de 1905, contribución de ambos a la celebración tricentenaria, son los trabajos *Génesis del Quijote* (respondiendo a un encargo editorial) y *El caballero del Verde Gabán*, su colaboración en la velada que celebró el Ateneo madrileño en el mes de abril[21].

Azorín a pu comprendre les circonstances de la vie de Cervantès, son entourage, les coutumes de l'époque, les amis, la famille, les relations qui les unissaient et même certaines de leurs traditions culinaires. Ainsi, non seulement Azorín pouvait cerner la personnalité de Cervantès, mais il pouvait aussi imaginer l'époque ainsi que les conditions de création du *Quichotte* et établir à son tour les comparaisons entre deux époques bien distinctes de l'Espagne en mal de régénérescence : ce monde quichottesque peut-il se reproduire de nouveau en Espagne ? Existe-t-il encore des figures héroïques telles que le Quichotte au temps d'Azorín ? Les idéaux quichottesques peuvent-ils ressurgir ?

[21] Ángel Cruz Rueda, « El cervantismo de un cervantista », *Cuadernos de Literatura*, V, Madrid, 1949, p. 85-113 dans l'introduction de José María Martínez Cachero, *La ruta de Don Quijote*, Madrid, [1905], 1998, p. 32.

Soucieux de redonner au présent l'image glorieuse d'une Espagne florissante, Azorín tente de répondre à ses diverses interrogations à travers ses écrits. Certains de ses essais se rapportant à la figure cervantine emblématique, présentent une critique littéraire formelle. D'autres, en revanche, parus un peu plus tard, sont des réflexions sur certaines questions inspirées des lectures du *Quichotte* qui ont marqué l'auteur ; tel est le cas de *La ruta de don Quijote*, où Azorín tend à briser la frontière qui existe entre la réalité et la fiction, entre le passé et le présent. Enfin, dans certains écrits, comme *Con Cervantes* ou encore *Con permiso de los cervantistas*, Azorín procède à une réécriture systématique de certains épisodes quichottesques. Cependant, il semble souvent assez délicat de classer les textes d'Azorín dans l'une ou l'autre des catégories citées ci-dessus.

En réalité, Azorín aborde les thèmes quichottesques et cervantins dans presque l'ensemble de ses écrits. Tous les événements commémoratifs ou pas en rapport avec Cervantès ou son *Quichotte* constituent autant d'opportunités pour aborder le thème tant convoité. Ainsi, en 1905, l'auteur profite de la célébration du tricentenaire de la publication de la première partie du *Quichotte* pour publier non seulement *La ruta de don Quijote*, son fameux livre de voyages, mais aussi ses contes intitulés *Génesis del Quijote* et *El Caballero del verde Gabán*[22].

Un tel hommage (1905) a été accompagné par de nombreuses manifestations culturelles : de nouvelles publications et des ouvrages inspirés directement du héros cervantin. *La ruta de Don Quichotte* d'Azorín compte parmi les nombreuses innovations littéraires parues pour l'occasion :

> Por supuesto, la gran aportación azoriniana al centenario se contiene en el libro *La ruta de Don Quijote*, traducido muy pronto con éxito a varias lenguas europeas (francés, alemán, noruego). La idea del viaje quijotesco fue de Ortega Munilla, padre de Ortega y Gasset y director de *El Imparcial*, diario donde fueron apareciendo los artículos escritos por Azorín en los mesones del camino ; después se formó el libro que hoy releemos con delectación[23].

[22] Ouvrages cités par José Manuel Vidal Ortuño dans son introduction à *El buen Sancho* de José Martínez Ruiz, Madrid, [1954], Biblioteca Nueva, 2004, p. 13. « Génesis del Quijote » est inclus, depuis 1954, dans *A voleo*, O.C. d'Azorín, vol. IX, *op. cit.*, p. 1167-1174. En 1912, « *El Caballero del verde Gabán* » est introduit dans *Lecturas Españolas*.

[23] Alberto Sánchez, *Don Quijote, ciudadano del mundo y otros ensayos cervantinos*, Valencia, Debats 7, 1999, p. 86-87.

Grâce à la reprise du grand classique de Cervantès, Azorín a pu faire revivre une figure littéraire légendaire, il a de cette manière ressuscité le passé d'une manière artistique : « En este equívoco hacer presente del pretérito consiste todo el arte de este eminente escritor. Su libro *La ruta de don Quijote* hace constante uso de él; recordemos la primera salida del hidalgo manchego, que es casi igual a la que Azorín hace de Argamasilla de Alba... »[24].

Dans « La capacidad de exotismo en Don Quijote », José Camón souligne l'élément essentiel qui attire dans la figure du Quichotte, son côté « exotique »[25] et universel : « Desde que Cervantes dió a la estampa su obra, su héroe ya no es suyo del todo. Es de España. Es del mundo. Cada generación que se sucede pone algo de sí misma en la concepción de su figura, que, desafiando al tiempo y al espacio, vive siempre »[26]. Ce personnage qu'Azorín admire tant a aussi évolué dans le temps, il le précise : « El *Quijote* ha evolucionado : no es ahora lo que era en tiempos de Cervantes »[27].

En 1915, c'est toujours dans le cadre de la célébration d'un tricentenaire, mais cette fois-ci, il s'agit de celui de la mort de Cervantès, qu'Azorín publie un autre ouvrage abordant les mêmes thèmes et qu'il intitule *El licenciado Vidriera, visto por Azorín*. Suivent ensuite d'autres ouvrages, comme *Al margen de los clásicos* publié en 1915, publiés par l'auteur lors de la commémoration du tricentenaire de la parution de la deuxième partie du *Quijote*.

Martínez Ruiz s'est très probablement préparé à l'avance pour la célébration de la commémoration du IV^{e} centenaire de la naissance de Miguel de Cervantes puisqu'il l'anticipe dans l'univers fictionnel de son conte intitulé « Facundo Infantes »[28], où le protagoniste, un ancien cervantiste, souhaite de tout cœur pouvoir vivre jusqu'en 1947 afin de célébrer, à quatre-vingt-onze ans, le quatrième centenaire de la naissance de son auteur tant admiré.

C'est surtout après la guerre civile espagnole que l'intérêt d'Azorín pour le *Quichotte* atteint un point culminant. L'auteur relie désormais la figure héroïque et aussi cette de son créateur à sa propre conception de l'Espagne. Le mythe, devenu

[24] José Luis Abellán, *Sociología del noventa y ocho, un acercamiento a su significado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 70-71.
[25] José Camón, « La capacidad de exotismo en Don Quijote », *ABC*, 12 de mayo de 1946.
[26] M. García Blanco, « Algunas interpretaciones modernas del « Quijote » », *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid, Abril-Septiembre, números 22-23, 1948, p. 166.
[27] Azorín, *Con Permiso de los cervantistas,* « Un lector del « Quijote » », Madrid, [1948], Biblioteca Nueva, p. 156.
[28] Azorín, *Con Cervantes*, Madrid, [1947], Espasa Calpe, 1957, p. 160.

indissociable des événements marquants de l'histoire de sa patrie, modifie littéralement sa vision du monde. *Con Cervantes* publié en 1947 et *Con permiso de los cervantistas* publié en 1948 en sont un exemple concret. C'est d'ailleurs dans ce dernier ouvrage qu'Azorín avoue : « Todo en Cervantes entraña un sentir profundo de España : cualquier fragmento en Cervantes que leemos, en las novelas, en el *Quijote*, nos dará la sensación de una mezcla grata de realidad y de idealidad »[29].

En fait, si Azorín s'intéresse autant à cette figure emblématique et à celle de son auteur, c'est surtout pour la dimension symbolique qu'elles représentent. Dans son ouvrage sur *Baroja y otras figuras del noventa y ocho*, Luis S. Granjel met en relief l'actualité et l'importance du mythe non pas seulement pour Azorín mais pour tous les auteurs de la Génération de 98 :

> Para los « noventayochistas » Unamuno y Azorín, también para Cajal, aquella exaltación del hidalgo tuvo un significado mucho más profundo que el de una obligada rememoración de centenario ; su actitud no era la de eruditos que olvidados del presente se adentran con fruición en un pasado más o menos remoto. Ven en Don Quijote un símbolo cuya actualidad no se circunscribe a la situación, ya lejana en que tal encarnación literaria fue creada por Cervantes, pues es, nos dirán, dentro del vivir hispánico, intemporal ; actual, por tanto, en aquel presente, tan acosado por irresueltos e inquietantes problemas, de los primeros años de nuestra centuria, y su actualidad, añaden, seguirá siendo efectiva en tanto exista vida colectiva dentro de ese marco geográfico y espiritual que llaman España [30].

Ce mythe représente en effet, tout l'esprit héroïque de l'Espagne, « el genio castellano » ; il représente également une Espagne en décadence, incapable de s'en sortir et d'échapper à sa misère. En quête de l'essence vitale existante dans l'ouvrage de Cervantès, Azorín voit dans le *Quichotte* le reflet de son époque, le héros incarnant la combinaison parfaite de l'idéalisme et de la réalité, valeurs toutes deux fondamentales représentatives du génie espagnol.

[29] Azorín, *Con Permiso, op. cit.*, « Cervantes, moderador », p. 98.
[30] Luis S. Granjel, *Baroja y otras figuras del 98*, Madrid, Colección Guadarrama de crítica y ensayo, 1960, p. 348.

II.1/ L'itinéraire quichottesque d'Azorín

II.1.1/ Chroniques de voyage d'Azorín

La Ruta de don Quijote d'Azorín est un ouvrage qui regroupe une quinzaine de chroniques de voyage rédigées à l'occasion d'un reportage journalistique pour célébrer le tricentenaire de la publication de la première partie du *Quichotte*. En effet, le motif principal de la parution de *La ruta de Don Quijote* est initialement une invitation à un voyage à travers les terres d'Espagne, faite par Ortega Munilla, directeur du célèbre journal *El Imparcial*, qui lui propose d'écrire sur la Manche de don Quichotte. C'était une occasion rêvée pour le jeune auteur-journaliste de s'introduire dans ce journal :

> Pese a tanta actividad le faltaba a nuestro periodista-escritor escalar lo que él mismo llama (y entonces así era considerada) «la cumbre», esto es : el diario *El Imparcial*, en donde tiempo atrás había intentado entrar sin éxito a pesar de la ayuda de Leopoldo Alas. Será en este año de gloria de 1905 cuando el deseo se haga realidad con la invitación de Ortega Munilla para que Azorín viaje *por* y escriba *sobre* la Mancha de don Quijote[31].

C'est en regroupant ces différents articles et en leur donnant un titre que le projet initial, « viajar *por* y escribir *sobre* la Mancha de don Quijote » [32], se transforme en un projet littéraire modifiant le statut du texte. Les tableaux de la vie quotidienne que l'on attend des chroniques s'inscrivent alors dans une narration qui obéit à une nouvelle loi, celle d'un genre à mi-chemin entre le reportage et le récit, autant dire une imbrication étroite entre l'activité de journaliste et le talent de conteur. Azorín puise de la réalité ses descriptions minutieuses.

L'énoncé se place alors sous la dominante descriptive. Insérée dans le système narratif, la description n'est pas seulement un élément d'une configuration décorative, elle est un moteur génératif du texte. Le titre en lui-même *La ruta de Don Quijote* est symbolique; il résume l'aventure littéraire d'Azorín. Dans l'espace géographique que

[31] José María Martínez Cachero dans son introduction à *La ruta de Don Quijote* de Azorín, *op. cit.*, p. 17.

[32] Cet itinéraire quichottesque est décrit d'une manière détaillée dans : « La Ruta de Don Quijote… y Azorín », de Mariano Velasco Lizcano, *TESELA* : cuadernos mínimos – Patronato Municipal de Cultura de Alcázar de San Juan, 2004, n°12. Dans l'itinéraire que nous propose l'auteur, il retrace exactement la même trajectoire que celle d'Azorín, tout en mentionnant les changements des différents endroits visités, presque un siècle après. L'auteur cherche en effet à mettre en relief les conditions de voyage d'Azorín, l'authenticité des terres castillanes et la beauté des lieux quichottesques décrits dans *Ruta de Don Quijote*.

le regard parcourt, l'oeil du descripteur ne veut rien laisser échapper de tous les paysages qu'il croise. Il devient ainsi le témoin d'une époque, d'une culture et d'une vision du monde.

Dans cette description, aucun détail n'est insignifiant; Azorín le souligne dans sa troisième chronique intitulée « Psicología de Argamasilla » : « recogeremos pormenores, detalles, hechos, al parecer insignificantes, que vendrán a ser la contraprueba de lo que acabamos de exponer »[33]. C'est le détail qui fait sens car il est ce qui arrête, ce qui suspend le mouvement de la lecture. D'ailleurs, tout au long de ses chroniques, Azorín ne cesse d'interpeller et d'interroger le lecteur, comme en témoignent ces propos extraits du même chapitre : « Penetremos en la sencilla estancia; acércate, lector; que la emoción no sacude tus nervios, que tus pies no tropiecen con el astrágalo del umbral; que tus manos no dejen caer el bastón en que se apoyan; que tus ojos, bien abiertos, bien vigilantes, bien escudriñadores, recojan y envíen al cerebro todos los detalles, todos los matices, todos los más insignificantes gestos y los movimientos más ligeros »[34]. Voilà donc notre observateur, accompagné de son lecteur, embarqués tout deux dans un voyage devenant à leur tour des héros quichottesques.

Azorín commence tout d'abord par Argamasilla de Alba, évoquant son histoire, ses habitants, leurs modes de vie ; le journaliste passe ensuite à Puerto Lápiche pour y brosser le portrait du médecin et sa « venta », puis c'est au tour de Ruidera et, plus précisément, de « la cueva de Montesinos » d'être décrite. Azorín emmène son lecteur aux moulins de Campo de Criptana, et suit son itinéraire à el Toboso, où il évoque « les miguelistas », pour décrire finalement « el Alcázar de San Juan ». Les points de vue d'Azorín, ses observations et ses réflexions s'entrecroisent dans son ouvrage avec des images cervantines et un panorama rappelant sans cesse l'itinéraire quichottesque évoqué par Cervantès, Azorín se refère à des lieux précis, il vise à produire les garanties de l'authenticité de ses chroniques : « En Ruidera, después de veintiocho horas de carro, he descansado un momento ; luego, venida la mañana, aún velado el cielo por los celajes de la aurora, hemos salido para la cueva de Montesinos. Cervantes dice que de la aldea hasta la cueva median dos leguas ; ésta es la cifra exacta »[35]. C'est aussi, à cet endroit précis, qu'il ressent plus que jamais la présence de

[33] Azorín, *La ruta*, *op. cit.*, p. 90.
[34] *Ibid.* p. 86.
[35] *Ibid.*, p. 126.

don Quichotte : « Don Alonso Quijano, *el Bueno*, va a deslizarse por la honda sima »[36].

Le journaliste-chroniqueur revient donc sur l'itinéraire du héros mythique, retraçant les lieux symboliques. En fait, s'il utilise le même parcours initiatique tracé par Cervantès, c'est surtout pour revivre les mêmes aventures et être confronté aux différents obstacles que rencontre son héros. Ce parcours métaphorisé symbolise, en réalité, les différentes épreuves qu'affronte le peuple espagnol à l'époque d'Azorín. Mais Azorín ne se contente pas de mentionner les lieux mythiques, il ne veut omettre aucun détail ; il apparaît soucieux de raconter à son lecteur tout ce qu'il pouvait voir ou faire dans les terres de la Manche : « Yo creo que le debo contar al lector, punto por punto, sin omisiones, sin efectos, sin lirismos, todo cuanto hago y veo »[37]. Les descriptions auxquelles il a recours sont bien précises, et évoquent surtout des scènes de la vie quotidienne: « Muchas de las descripciones históricas de *Azorín* se caracterizan por el siguiente método descriptivo, idéntico en todas: la sustitución de los hechos que habitualmente son considerados como históricos por los hechos menudos y concretos de la vida cotidiana »[38].

Cette attirance d'Azorín pour les terres d'Espagne semble souvent relever de l'obsession. Pourtant, Pablo Martínez Zarracina dans « El casero de Cervantes » souligne que les paysages n'étaient sûrement pas la préoccupation première de Cervantès :

> Cervantes no es un topógrafo, o mejor aún, no quiere serlo. En el prólogo a la primera parte del libro, el autor se burla de quienes se fingen «eruditos en letras humanas» y «cosmógrafos» mediante la artimaña de rellenar sus obras con anotaciones de índole geográfica. Él no iba a hacer tal cosa. En su libro no iba a detenerse a detallar el nombre de cada pueblo, cada loma y cada sendero[39].

Alors, serait-ce l'objectif d'Azorín de mettre en exergue ce que Cervantès a occulté?

En effet, à travers tous ses ouvrages, les paysages intéressent Azorín à un tel point que l'on pourrait s'interroger sur la portée d'une telle vision. En réalité, la description chez Azorín n'est pas une juxtaposition de données, un cumul de simples

[36] *Ibid.*, p. 128.
[37] *Ibid.*, p. 111.
[38] Pedro Laín Entralgo, *op. cit.*, « Historia sine historia », p. 311.
[39] Pablo Martínez Zarracina, « El casero de Cervantes », disponible sur: www.canales.nortecastilla.es/literaria/

images. La description est un révélateur, un véritable déclencheur qui permet à Azorín d'aller au-delà du réel. Ce qui importe pour l'auteur c'est de chercher un sens, une vérité fondamentale derrière ces paysages provinciaux. Il est évident qu'Azorín ne s'en tient pas à la description et que ses écrits sont chargés de messages. Il nous offre par exemple, une vision très précise des moyens de transport dont les habitants des villages disposaient pour effectuer leurs déplacements. Ces derniers étaient peu nombreux, mais assez rudimentaires, certains endroits n'étant accessibles qu'à cheval ou avec des charrettes, dans d'autres encore, on ne pouvait y accéder qu'à pied. Alors que le réseau du chemin de fer n'était pas très développé, Azorín entreprend son voyage par train. Les voyages étaient particulièrement longs et pénibles, souvent pas très confortables. Le choix de ce moyen de transport était sans doute voulu, car le train offrait une véritable opportunité lui permettant de côtoyer tous les types d'Espagnols et de percevoir des paysages frappants par leur monotonie : « Las estaciones van pasando, pasando, todo el paisaje que ahora vemos es igual que el paisaje pasado ; todo el paisaje pasado es el mismo que el que contemplaremos dentro de un par de horas, […] llanura solitaria, monótona, yerma, desesperante »[40].

Dans ce programme narratif, Azorín met l'accent non seulement sur cette monotonie, mais encore sur le silence d'une cité endormie comme le montrent ces propos : « las estrellas titilaban sobre la ciudad dormida. […] Las calles aparecen desiertas, mudas ; […] las casas recogen su espíritu sobre sí mismas, y nos muestran en esta fugaz pausa, toda la frialdad, la impasibilidad de sus fachadas… »[41]. De même, les rues désertes qu'il mentionne, les vieilles maisons qu'il décrits et les personnages qui sont plus des silhouettes[42], enfouies dans leur anonymat : « el pequeño labriego, el carpintero, el herrero, el comerciante, el industrial, el artesano… »[43], souvent réduits à des rôles sociaux, suggèrent une sorte de fatalisme désespéré. Ces métaphores de la monotonie, du silence et de la vieillesse renvoient à un ordre immuable et à un sentiment de vacuité : le texte trouve donc des équivalents métaphoriques pour exprimer la fuite et la dégradation du temps.

Toutefois, sitôt arrachés à leur ombre, les personnages s'animent et deviennent les témoins et les véritables acteurs de l'histoire. Quand on se penche sur certains de ces personnages, on constate qu'ils sont dotés de noms propres et qu'ils

[40] Azorín, *La ruta, op. cit.*, p. 84.
[41] *Ibid*., p. 81.
[42] Voir le chapitre justement intitulé « Siluetas de Argamasilla » dans *La ruta, op. cit.*, p. 102.
[43] *Ibid*., p. 83.

communiquent au chroniqueur leurs expériences, et qu'ils partagent avec lui leurs émotions, leurs inquiétudes. « -Señora Xantipa- ¿ Qué penas son ésas que usted tiene ? » lui demande Azorín, « Y en este punto ella – después de suspirar otra vez – comienza a relatar su historia… »[44].

L'écriture azorinienne devient un appel à la vie et une victoire sur le temps : « siento que pasa por el aire, vagamente, en este momento, en esta casa, entre estas figuras vestidas de negro que miran ansiosamente a un desconocido que puede traerles la esperanza, siento que pasa un soplo de lo Trágico »[45].

II.1.2/ La symbolique de la route quichottesque

Dans *La ruta de don Quijote*, que Mariano Tudela, dans son ouvrage sur Azorín, décrit comme : « un viaje literario a través de los lugares señalados en la obra de Cervantes »[46], le mode descriptif se révèle être le terrain de prédilection de l'esthétique azorinienne. Comme nous venons de le démontrer précédemment, la description est d'abord chargée de susciter un effet de vérité : un souci d'exactitude semble hanter l'auteur. D'ailleurs, les lieux décrits par Azorín renvoient à un référent bien connu du lecteur. J.P. Sermain rappelle l'itinéraire quichottesque dans son ouvrage intitulé *Don Quichotte, Cervantès, les textes fondateurs* :

> Les espaces que don Quichotte traverse sont ancrés dans une réalité précise (celle de la Manche, plateau sec et désolé au sud-ouest de Madrid et à la hauteur de Valence), et en même temps indifférenciés : le village de départ, une auberge, la grand-route, des ermitages, des champs, des troupeaux, un frais vallon, le col de Port Lapice, la montagne sauvage, et au retour le village. La deuxième partie présente d'autres espaces typiques : la maison de don Diego, le château du duc, la grotte de Montesinos, et il innove en introduisant une grande ville, Barcelone, avant le retour définitif au village.
> De ce vide de l'existence, de cette monotonie de la plaine, va émerger le second univers, celui des rêves du héros[47].

Les titres des chapitres de *La ruta* illustrent cet itinéraire repris par Azorín d'une manière très significative : « Los académicos de Argamasilla », « Siluetas de Argamasilla », « Los sanchos de Criptana »… Mais Azorín ne se limite

[44] *Ibid.*, p. 103.
[45] *Ibid.*, p. 104.
[46] Mariano Tudela, *Azorín, Grandes escritores contemporáneos*, Madrid, Epesa, 1969, p. 74-75.
[47] Jean- Paul Sermain, *Don Quichotte, Cervantès, les textes fondateurs*, Paris, Ellipses, 1998, p. 13.

pas à la description des paysages de la Manche et de ses habitants, il expose aussi les coutumes et les traditions de l'époque. Alberto Sánchez souligne ce point :

> Azorín se explaya en las figuras de sus nuevos académicos, dialoga con ellos acerca de sus queridas tradiciones, rebatidas por la erudición moderna : la prisión de Cervantes en la llamada cueva de Medrano, el retrato de don Rodrigo Pacheco, modelo vivo de Don Quijote, conservado en la parroquia de Argamasilla… [48].

Ainsi, les textes d'Azorín apprennent énormément sur la manière de vivre à l'époque de Cervantès, sur les mœurs et les coutumes. Il présente ainsi différentes recettes dans Apéndice Gazpachero, par exemple, dans *La ruta de Don Quijote*.

De cette manière, Azorín fait revivre par sa plume, non seulement les paysages de Castille, avec leurs différentes caractéristiques, les cathédrales, les fondas, les posadas: « las fuentes », « las iglesias góticas », « las callejuelas », « las plazas », « las tiendecillas »…[49], certaines traditions culinaires, mais encore les différents endroits qui ont, un jour, croisé le chemin du Quichotte.

Il convient de noter cependant que l'auteur ne se propose pas uniquement de retracer la route quichottesque.

L'intérêt pour la figure quichottesque n'est pas seulement l'apanage d'Azorín ; il s'agit d'une particularité commune à tous les membres de la Génération de 98, bien que chacun d'entre eux l'ait traité selon sa propre vision. Azorín, pour sa part, se propose uniquement de retracer la route suivie par le chevalier dans ses aventures. Il nous offre l'itinéraire quichottesque et nous propose de le suivre afin de refaire le chemin en sa compagnie :

> Azorín, trata de actualizarnos al caballero manchego mediante un peculiar sistema de transposición literaria que eterniza a los clásicos convirtiéndolos en coetáneos nuestros. Nos evoca entonces en *La ruta de don Quijote* la figura de éste como si uno de nosotros hiciera el mismo camino que él hizo por tierras manchegas[50].

Il offre à son lecteur l'opportunité de l'accompagner dans ce grand voyage et à s'imaginer à son tour en train de marcher, de se promener sur les mêmes chemins empruntés auparavant par don Quichotte. Aussi, toutes ces images et ces sensations

[48] Alberto Sánchez, *op. cit.*, p. 88.
[49] Azorín, *La ruta*, *op. cit.*, p. 79.
[50] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 52.

tirées du quotidien ont-elles pour principal objectif celui d'interpeller le lecteur, de l'inviter à réfléchir et à s'investir plus profondément dans cet imaginaire. Tout se passe comme si l'auteur et son lecteur devenaient eux-mêmes les héros d'un voyage exceptionnel. Ils sont non seulement des témoins privilégiés, mais encore des évaluateurs, les penseurs du futur.

Certes, comme nous l'avons étudié précédemment, les paysages sur lesquels s'attardent Azorín et son lecteur sont arides et monotones. Mais, c'est précisemment de cet espace « monotone » et aride, que va naître un monde imaginaire et fictionnel. C'est bien, de cet espace qu'a surgi l'une des figures les plus célèbres de la littérature espagnole. C'est cet espace également qui permet à Azorín de s'investir dans son imaginaire, et c'est dans ce jeu de la fiction et du réel que s'éprouve l'existence de l'auteur dans toute sa matérialité. En fait, le réel alimente la fiction et la fiction reflète le réel. Ce lien consubstantiel qui s'établit entre le réel et la fiction ne trouve son aboutissement que par la connivence du lecteur : le voyage quichottesque demeure avant tout une aventure symbolique ; le lecteur est invité à méditer et à développer sa réflexion critique.

> A los hombres del 98, a Unamuno y Azorín en particular, el intento de encontrar las esencias de la historia patria en ciudades, pueblos y lugares poco visitados les impulsó a realizar abundantes viajes, de los cuales dejaron documento literario. De la pluma de José Martínez Ruiz, Azorín (1873-1967), salieron muchas páginas inolvidables cuya finalidad primordial consistió en recrear y trazar la personalidad y andanzas de Cervantes, el espíritu de la España de su tiempo y varios episodios del Quijote. Sus dotes extraordinarios de prosista y su capacidad para incitar al lector a sumergirse de lleno en la obra original cervantina pueden degustarse en « *La cueva de Montesinos* », que forma parte de su famoso libro de viajes titulado *La ruta de Don Quijote* (1905)[51].

Azorín crée un espace, presque similaire à celui du protagoniste de Cervantès, ancré dans le réel. Il joue même le rôle de Quichotte dans sa propre *Ruta de don Quijote*, il devient ainsi l'aventurier qui lutte contre les injustices de la vie et qui dénonce tous les maux de la société. En quête de nouvelles aventures, il s'approprie la « folie » du Quichotte, mais à sa manière. C'est ainsi que l'auteur réduit cette figure emblématique à une dimension plus humaine. Il tente de rendre accessible le personnage quichottesque. En rendant visible ces lieux privilégiés de la Manche, en

[51] Tomás Yerro (introducción y seleción de textos), *Por la senda del Quijote, Sinfonía quijotesca (1905-2005),* Pamplona, Universidad pública de Navarra, Literatura española contemporánea, 2005, p. 25.

décrivant les paysages, il permet au lecteur d'y accéder, de revivre les mêmes épreuves que celles de son héros, d'être en quelque sorte un justicier, de vivre enfin son idéal et sa « folie » jusqu'au bout.

Tout comme don Quichotte, qui luttait contre les injustices, Azorín est obstiné et convaincu qu'il a, lui aussi, une mission sur terre. Le voyage est loin d'être une errance solitaire et méditative. En répondant à doña Isabel, il lui dit : « Usted no quiere creer que yo tengo que realizar una misión sobre la tierra »[52]. Son voyage, comme celui d'Ulysse « l'homme aux mille épreuves », semble lui aussi bien chargé en aventures.

Malgré une réalité chaotique, il nous invite à découvrir l'Espagne avec lui à travers ses essais. La description est chargée de provoquer un effet de vérité, mais elle est également un moyen privilégié pour l'auteur de percer à jour le réel. La description des paysages est essentielle à l'esthétique azorinienne. Elle a pour enjeu d'ancrer le voyage initiatique dans un environnement social et géographique. Tout détail est alors emblématique. L'afflux de comparaisons, d'épithètes, d'images interroge le lecteur et fait appel à sa conscience littéraire et critique.

Azorín dénonce la situation précaire et la misère de certains de ses habitants dans les régions visitées, c'est là le véritable but du voyage de l'auteur : « Argamasilla es un pueblo enfermizo, fundado por una generación presa de una hiperestesia nerviosa. ¿Quiénes son los sucesores de esta generación ? ¿Qué es lo que hacen ?»[53].

Dans un autre chapitre encore, « Un prejuicio de Cervantes », Azorín réfléchit à d'autres valeurs sociales, celles de la richesse, de la pauvreté, de l'honneur…, il souligne : « Siempre en los siglos pasados, el rico, solo por serlo, lleva ventaja al que no lo es »[54], une injustice qui n'a pas laissé Cervantès indifférent et qui a attiré l'attention d'Azorín qui traite le cas de « La ilustre fregona » et évoque les chapitres VII et LI du *Quijote*. L'auteur réitère encore cette thématique dans le chapitre « Los retratos »[55]. D'après lui, « Don Quijote es un caballero que se ha consagrado a la justicia ; su misión en el mundo es cumplir actos de abnegación y de justicia. […] Las empresas de Don Quijote implican inexcusablemente el meditar habitual ».

[52] Azorín, *La ruta, op. cit.,* p. 78.
[53] *Ibid.,* p. 90.
[54] *Ibid.,* « Un prejuicio de Cervantes », p. 66.
[55] Azorín, *Con permiso, op. cit.,* « Los retratos », p. 28.

Aussi, tente-t-il de convaincre à la fois doña Isabel mais aussi le lecteur de la nécessité de son départ dans les villages de la Manche. Il se doit de raconter et de décrire à son lecteur les paysages, les traditions, les coutumes, mais surtout de dénoncer le manque de moyens dont disposent les habitants, ainsi que les injustices qu'ils subissent : « El pueblo duerme en reposo denso, nadie hace nada ; las tierras son apenas rasgadas por el arado celta ; los huertos están abandonados ; el Tomelloso, sin agua […] ; los jornaleros de este pueblo ganan dos reales menos que los de los pueblos cercanos »[56], « los empleados de los ministerios no saben nunca nada de nada »[57]. Il ne s'agit pas ici, d'après lui, d'un devoir personnel, il doit le faire pour les autres, pour ses lecteurs mais surtout pour ses compatriotes.

Projeter un héros mythique dans une autre époque offre la possibilité à Azorín de jeter un nouveau regard sur la société, sur les problèmes qui entravent son fonctionnement et sur son inertie. Aussi, Azorín tente-t-il de proposer des solutions aux différents obstacles qui empêchent le développement des villages. Il a recours à ce personnage uniquement pour mettre en valeur les problèmes de son époque.

On voit là s'esquisser une esthétique d'une mise en phase entre une triade, l'auteur, le décor et le lecteur, la description devenant un opérateur permettant la lisibilité de l'histoire. Les hommes sont inextricablement liés au milieu dans lequel ils vivent.

La vision d'Azorín de l'histoire et des paysages de l'Espagne ne peut se comprendre qu'en tenant compte de la mélancolie et de la nostalgie de l'auteur.

> Entre los temas principales que desarrolla, encontramos los recuerdos de su infancia y juventud, llenos de nostalgia ; la descripción de la tierra castellana y de sus habitantes, sus ciudades, su historia, como medio de análisis de la realidad española del momento ; las descripciones de los paisajes a partir de los viajes que realizó por toda España. Aúna el paisaje y el sentimiento, en un arranque noventayochista. Algunos fragmentos de su obra pueden ser calificados como prosa poética a causa del lirismo y la subjetividad que encierran, amén de los numerosos recursos literarios […] sus novelas carecen de argumento y son más un pretexto para que el autor describa ambientes y aporte su punto de vista personal sobre el paisaje[58].

[56] Azorín, *La ruta*, *op. cit.*, p. 157.
[57] *Ibid.*, p. 160.
[58] José Carlos Carrillo Martínez, *La Generación del 98*, disponible sur: http://personal.telefonica.terra.es/web/apuntesasr/JoseCarlosCarrillo/LitJCCCarGen98...

L'Espagne est pour Azorín un réconfort, un refuge où il peut s'évader et oublier ses obsessions face à la fuite du temps qui coule et à la fugacité de la vie. Une grande partie de ses ouvrages est d'ailleurs consacrée à l'analyse de l'Espagne, ou plutôt de « l'âme de l'Espagne », comme le précise Azorín. Cette Espagne personnifiée, adulée, est à l'image de don Quichotte, surtout après la perte des colonies : « Cada heroica tentativa, en don *Quijote*, va seguida de un heroico fracaso. Y al fin, viene en Cervantes y en don *Quijote* la desilusión suprema »[59]. Ce sont les terres de Castille, et celles de la Manche, les paysages, les habitants, les différentes coutumes et traditions qui font de ce pays, l'Espagne, une source intarissable et vitale pour la quête de l'écrivain et pour sa vérité historique :

> Azorín se acerca al pasado con actitud lírica, con amor y esa contemplación, el motivo le permite al autor descubrir la « verdad íntima » de su país en mil detalles minúsculos que pasan inadvertidos a la mirada del historiador tradicional. Él se esfuerza por apresar la esencia de España en ese conjunto de cosas aparentemente insignificantes y que, sin embargo, para este autor constituyen la verdadera historia[60].

Ce voyage était donc pour lui une véritable révélation puisqu'à travers l'itinéraire qu'il suit, Azorín effectue parallélement sa propre quête. Dans *La ruta de Don Quijote*, la dette d'Azorín à l'égard de l'ouvrage de Cervantès reste très visible. Azorín demeure très proche de don Quichotte. L'importance de cette figure dans la mentalité de la société espagnole possède même des répercussions sur ses « coutumes historiques ». P. Laín le précise dans *La Generación del 98* : « No seríamos los españoles lo que hoy somos – en nuestros hábitos históricos, ya se entiende – […] si no se hubiese escrito el Quijote »[61].

Son itinéraire comporte trois moments fondamentaux, trois métamorphoses par lesquelles est passé l'auteur. En fait, lorsqu'Azorín quitte son village dans son ouvrage *La Ruta de Don Quijote*, il entame le premier moment de sa métamorphose : la fuite de soi. Il passe ensuite à une nouvelle phase qui correspond à la recherche de soi, une nouvelle phase qui lui permet d'aller à la conquête de la liberté afin d'être le maître de ses réflexions. Ensuite, on assiste au dernier moment de cette métamorphose. En fait, de retour parmi les hommes, l'essayiste acquiert une conscience d'homme plus lucide,

[59] Azorín, *Con permiso*, *op. cit.*, « Su mejor amigo », p. 78.
[60] Portal Rincondelvago : http://apuntes.rincondelvago.com/castilla_jose-martinez-ruiz-azorin_1.html
[61] Pedro Laín Entralgo, *op. cit.*, p. 14.

plus aigüe. Il acquiert ainsi une certaine autonomie. Le voyage qu'entreprend Azorín, c'est celui par lequel l'on renaît et l'on se crée. Le voyage devient ainsi le meilleur moyen pour Azorín d'exposer ses idées existentielles et il lui permet de se poser de nombreuses questions qu'il tente de partager avec les lecteurs : comment vivre, par exemple, en l'absence de toute morale, dans le non-sens du monde, dans un monde sans Dieu ? Seule l'écriture permet de révéler tout ce questionnement.

De plus, l'expérience concrète du voyage est probablement l'expérience même de l'écriture pour Azorín qui veut vivre le périple de don Quichotte. Tant dans le voyage que dans l'écriture, Azorín se lance à l'aventure, sans trop savoir le chemin exact qu'il va suivre. Il n'est sûr que d'une chose, c'est qu'il veut suivre le chemin de don Quichotte dans ses aventures et celui de Cervantès dans son écriture créatrice. Le voyage se transforme ainsi en une source de créativité littéraire. On peut assister à de nombreux changements au cours de ce voyage. Dans, *La Ruta de don Quijote*, le lecteur peut assister, tout comme dans l'œuvre de Cervantès, à la tentation de brûler les livres[62].

C'est d'ailleurs par ces changements qu'Azorín annule les certitudes représentatives et dessine un espace de doute qui attire davantage l'attention du lecteur. Ainsi, les frontières entre le Quichotte de Cervantès et les chroniques de voyage d'Azorín n'ont plus de limites aux yeux des lecteurs ; c'est de cette manière qu'Azorín fait revivre le héros.

Au-delà de ses objectifs descriptifs, Azorín en vient à découvrir une vérité proprement humaine, une vérité ambigüe épousant les fluctuations de la vie et exprimant les rêves et les désirs. Ces voyages lui permettent de retracer le parcours qui a fait de lui un écrivain. Il revit avec son statut d'écrivain, il s'assimile au Quichotte ; il vit sa destinée, l'écriture, qui est la source de sa propre « folie » ou plutôt sa philosophie de la vie : « Hasta hace un momento he estado leyendo en el *Quijote ;* ahora la vela que está en la palmatoria se acaba, me deja en las tinieblas. Y yo quiero escribir unas cuartillas »[63].

Ainsi, Azorín se révèle être son principal héros, à l'image du grand don Quichotte, s'imprégnant de sa folie. Il est fier de présenter ces villages et de décrire les

[62] Azorín, *La ruta*, *op. cit.*, p. 78.
[63] *Ibid.*, p. 131.

paysages qu'il découvre[64]. Il voyage pour découvrir et pour décrire les lieux visités mais surtout pour satisfaire son amour pour sa patrie : « Los pueblos son las ciudades y las pequeñas villas de la Mancha y las estepas castellanas que yo amo »[65].

II.2/ La folie chez Azorín

II.2.1/ Tomás Rueda à l'image du Quichotte : la folie édifiante

Dans son œuvre *El Licenciado Vidriera,* rééditée en 1941 sous le titre de *Tomás Rueda,* Azorín traite de thèmes plus complexes, comme la folie, pour exprimer son désenchantement du monde. En effet, le protagoniste principal Tomás Rueda, inspiré du personnage cervantin Tomás Rodaja, est en réalité la réécriture de *El Licenciado Vidriera*, ouvrage écrit par Cervantès. Cette réadaptation, reprise par Azorín en 1915, en hommage à Cervantès à l'occasion du tricentenaire de la parution de la deuxième partie du Quichotte, est comme le précise Anthony J. Close dans *La concepción Romántica del Quijote,* « un prototipo del *Quijote,* en forma de novela corta– como una fábula nietzscheana sobre el renacimiento psicológico del artista, que pasa del pesimismo romántico a la creatividad apolínea »[66].

Dans cette courte nouvelle, à l'accent nietzschéen, Azorín offre à son lecteur un personnage aux contours assez flous, souffrant de l'absence de repères et en quête d'une identité fuyante. En fait, le personnage de Tomás Rueda s'avère être une synthèse de don Quichotte et de sa folie ; Tomás Rueda semble l'illustration, ou plus exactement, l'alter ego du Quichotte comme le précise Azorín dans son prologue : « La novela de Cervantes es una bella síntesis de su gran obra, el *Quijote.* Tomás Rueda equivale a Alonso Quijano. Los dos personajes viven en lo irreal »[67].

L'idéalisme et la folie s'avèrent les principales caractéristiques qui gérent l'existence mouvementée de ces deux personnages :

[64] Son intérêt pour les terres et les paysages de l'Espagne est tel qu'Azorín, peu avant de célébrer le tricentenaire de la mort de Cervantès, publie également un livre d'essais qu'il intitule *Castilla* (1912). Déjà, le titre de son œuvre est très évocateur ; en effet, il fait toujours allusion aux paysages de Castille, aux paysages de *La route de don Quichotte*. Azorín reste fidèle à sa patrie et à la beauté de son pays.
[65] Azorín, *La ruta, op. cit.*, p. 78.
[66] Anthony Close, *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, [1978], Crítica, traducción castellana de Gonzalo G. Djembé, 2005, p. 205.
[67] Azorín, *Tomás Rueda*, Biblioteca Cervantes virtual, p. 9.

> *Tomás Rueda*, que aparecerá con este título en 1941, es aquel *Licenciado Vidriera* que había visto la luz en 1915, de la mano de las « Publicaciones de la Residencia de Estudiantes ». Es la versión azorinesca del popular personaje cervantinesco. Entre Tomás Rueda y Alonso Quijano, nuestro escritor establece un cumplido paralelismo[68].

Tomás Rueda hérite de la folie de son ancêtre, don Quichotte. Les deux personnages connaissent la même expérience de dépersonnalisation. L'épreuve douloureuse que traversent les deux personnages provoque en eux désordre et questionnements. Pris au piège de leurs méditations, de leurs rêveries, ils sont incapables de faire face à la réalité : « Por no saberlo, para escapar a la angustia de no saberlo, se crea don Quijote una realidad suya, y se la crea Tomás Rueda. Sí, dentro de esa realidad ficticia están ellos seguros. Sí, con esa realidad pueden alentar esperanzados, al cabo »[69].

Tomás Rueda apparaît aussi englué dans ses idéaux que l'est don Quichotte. Azorín dévoile le changement décisif qui s'opère dans l'attitude du personnage. L'état de déraison dans lequel il sombre le rend autre : il ne se sent plus le même, il croit même devenir une autre personne, différente de ce qu'il était avant : « …parezco hecho de vidrio, de sutil y quebradizo vidrio. Esta sensibilidad mía, tan aguda, tan irritable, es algo enfermizo y doloroso. Veo ahora cosas que no veía antes, percibo matices y relaciones del mundo que antes para mí estaban ocultos »[70]. Ce dysfonctionnement du corps et de l'esprit génère chez le personnage une certaine vulnérabilité, un affaiblissement irréversible et une grande fragilité. Parallèlement à cette perte de contact avec la réalité s'établit une nouvelle perception du monde. Ce désordre mettant en danger l'intégrité du moi, s'il génère une fragilité chez le personnage due à la perte de contact avec la réalité, il provoque au contraire, par l'ébranlement des certitudes, une certaine sagesse qui permet au personnage d'acquérir une sorte de méditation philosophique, d'élévation morale et de vérité spirituelle.

Paradoxalement, ces deux personnages paraissent plus lucides et plus résistants aux obstacles extérieurs lorsqu'ils ne sont pas en possession de toute leur raison. Ils font même preuve de sagesse malgré l'état de souffrance dans lequel ils se trouvent. Ainsi, Tomás Rueda, se prenant pour un homme en verre, angoissé par sa fragilité et convaincu que n'importe quel choc pouvait le détruire, acquiert une grande

[68] *Ibid.*, p. 9.
[69] *Ibid.*, p. 11.
[70] *Ibid.*, p. 122-123.

reconnaissance de la part de tout son entourage pour les conseils qu'il offre et pour sa sagesse, mais aussi pour sa spontanéité et ses commentaires : « Tomás se creó numerosos amigos ; placían todos de su conversación amena y de sus observaciones siempre agudas y gratas »[71]. Tomás Rueda le dit dans « El licenciado Vidriera » :

> Vagaba yo por las calles y entraba y salía en las casas. Para todos tenía una sentencia o un dicho agudo. Lo celebraban con regocijo las gentes. Dicen que tenía gracejo y donosura. No me acuerdo de nada. Sí conservo en la memoria la sensación de fragilidad que me angustiaba entonces[72].

Ce personnage qu'Azorín ressuscite semble être complémentaire du personnage cervantin. Cependant, alors que Cervantès insiste sur l'état de profonde illusion dans lequel est plongé son protagoniste, Azorín, quant à lui, s'attarde sur l'enfance et la vie vécue par Tomás Rueda. Il met plutôt en relief l'enfance difficile du petit Tomás et l'environnement dans lequel il a vécu. Il décrit avec précision les lieux visités par son personnage comme dans « En Zamora o en Medina »[73] et dans « En la Olmeda »[74] ; il évoque les personnages avec lesquels il a entretenu diverses relations, ceux qui sont épisodiques, et ceux au contraire qui sont exceptionnels à ses yeux comme le sont tous ces personnages qui ont fait de lui ce qu'il est et qui ont contribué à son éducation et à sa formation comme « Mari-Juana »[75], la femme qui s'est occupée de lui après la mort de sa mère, « Lorenzo »[76], le contremaître de la Olmeda, « El maestro »[77], qui était chargé de lui apprendre à lire et à écrire, « Don Lope de Almendares »[78], son professeur à Salamanque…

Toutefois, le retour à la raison a été synonyme de mort pour Tomás Rueda. En effet, recouvrant ses esprits, ce dernier s'est vu dépourvu de tout intérêt après sa guérison, alors que, fou, il suscitait l'intérêt de tout le monde. Son rétablissment fut pour lui, comme pour don Quichotte, le symbole de la fin et s'il n'est pas mort de mélancolie comme don Quichotte, il a fini par quitter le pays afin d'intégrer une milice, ce qui est une autre forme de disparition : « Los dos acaban, melancólicamente, por volver a lo cotidiano. […] En la novela grande, en el *Quijote*, el héroe torna a la

[71] *Ibid.*, « Vidrioso, un poco vidrioso… », p. 124.
[72] Azorín, *Con Cervantes*, *op. cit.*, « El licenciado Vidriera », p. 102.
[73] Azorín, *Tomás Rueda*, *op. cit.*, p. 14.
[74] *Ibid.*, p. 33.
[75] *Ibid.*, p. 19.
[76] *Ibid.*, p. 35.
[77] *Ibid.*, p. 41.
[78] *Ibid.*, p. 71.

realidad auténtica. Muere desengañado – o verdaderamente ahora engañado –. […] Pero en la novela chica, […] Tomás Rueda no muere »[79]. En effet, cette expérience est comme Azorín l'atteste, unique, irréversible ; le personnage ne peut rebrousser chemin. Autrement, il se heurte au mépris et à l'indifférence de la société. Ainsi, lorsque Tomás Rueda recouvre la raison, il se rend compte qu'il n'est plus capable d'offrir ses conseils ; ses analyses rationnelles ne lui apportent que mépris et indifférence. Il n'est plus crédible une fois qu'il redevient sain d'esprit. La raison semble donc être synonyme d'échec pour ces deux personnages bien symboliques. La folie, revendiquée par Cervantès et Azorín, devient au contraire, synonyme de lucidité, de maîtrise de soi.

Azorín, tout comme Cervantès semble nier la limite entre Raison et Folie ; il élargit de ce fait l'espace du réel et montre un personnage à la lisière de la folie, une folie pourtant édifiante puisqu'elle constitue une expérience unique. Azorín, rend visible, avec l'épreuve de Tomás Rueda, le franchissement de la ligne de rupture. Il invite son lecteur à vivre l'expérience de l'irruption de l'irrationnel. Sans doute, la symbolique de l'homme de verre désigne-t-elle cette transparence à la fois recherchée et source de fragilité, indispensable pour s'ouvrir à l'altérité – Tomás Rueda incarne le modèle de la sagesse et de l'exemplarité – pour dire le monde.

Dans ces conditions, cette épreuve de dépouillement du moi qui fait naître chez le personnage une angoisse identitaire et existentielle, le conduit progressivement à une certaine sérénité et une grande sagesse.

Ce personnage semble être un reflet, une émanation du propre esprit d'Azorín qui montre un goût particulier pour ce type de personnage qui pousse à la méditation sur le sens de la vie et du temps. Ces préoccupations le poursuivent comme une obsession et ses interprétations des grands classiques le prouvent.

Azorín se prononce sur la folie et l'intelligence de Tomás Rueda dans *Con permiso de los cervantistas*, dans le chapitre « Cambio de inteligencia »[80]. Il souligne que :

[79] *Ibid.*, p. 10.
[80] Azorín, *Con Permiso, op. cit.,* « Cambio de inteligencia », p. 161.

> El caso de Tomás Rueda, el licenciado Vidriera, es fundamentalmente, exactamente este : un cambio de inteligencia. Se tenía antes una inteligencia ; se tiene después otra. Tomás Rueda ingiere – sin saberlo – una ponzoña ; se produce en su organismo una profunda conmoción ; pensaba, sentía, hablaba antes de un modo ; piensa, siente, habla ahora de otro. Tenía antes una inteligencia y tiene al presente otra[81].

Il laisse son personnage analyser lui même son état de déraison. Ainsi, au chapitre « El licenciado Vidriera » dans *Con Cervantes,* Tomás finit par affirmer que : « La sensibilidad en mí se agudizó de un modo prodigioso. Tomás Rodaja no era ya de materia carnal, sino de quebradizo vidrio. Y el licenciado Vidriera me apellidaba » [82]. Mais, Tomás est un grand homme, d'une intelligence remarquable, comparable à celle du grand Nietzsche précise Azorín:

> ¿Habrá existido en el mundo moderno un hombre como Tomás Rueda ? ¿Y qué ha sido Federico Nietzsche sino un Tomás Rueda ? Con su sensibilidad extremada, delicadísima, *vidriosa,* este es el vocablo, Nietzsche, corriendo de una parte a otra en busca de un medio apropiado a su sensibilidad, no es más que Tomás Rueda, con su sensibilidad delicadísima, *vidriosa,* yendo de Salamanca a Valladolid, callejeando sin cesar. Pero el mismo Federico Nietzsche nos explica su caso, como nos lo explicará Tomás Rueda, si fuera necesario[83].

Dans ce même ouvrage (*Con permiso),* Azorín poursuit sa méditation sur Tomás Rueda. En effet, il offre un deuxième chapitre « La novela de la inteligencia » [84] dont le protagoniste est encore une fois le héros, Tomás Rueda. Cette fois-ci, Azorín n'établit pas seulement des similitudes entre Tomás Rueda et don Quichotte, il va plus loin. Il effectue un parallélisme entre ce personnage exceptionnel et son créateur, Miguel de Cervantes:

> Tomás Rueda, el protagonista de *El licenciado Vidriera,* representa, con los recuerdos de Cervantes, con los rasgos autobiográficos de Cervantes, el sentido de la inteligencia que tenía Cervantes. No ha escrito Cervantes una obra en que haya puesto más personalidad, su personalidad, que esta obra. Tomás Rueda hace sus estudios en Salamanca; estudia con afán Tomás Rueda. Pero los libros no lo son todo; es preciso ver la vida tal como es la vida. Tomás Rueda viaja; viaja por Europa. Visita a Italia, Flandes, Francia. No llega a París, porque París se encuentra entonces en armas; en realidad porque Cervantes no ha

[81] *Ibid.,* p. 161.
[82] Azorín, *Con Cervantes, op. cit.,* « El licenciado Vidriera », p. 102.
[83] *Ibid.,* p. 161-162.
[84] Azorín, *Con Permiso, op. cit.,* « La novela de la inteligencia », p. 183.

> estado en París y no podría, con recuerdos que no tiene, alimentar la figura de Tomás Rueda en París.
> [...] ¿Pone Cervantes en Tomás sus propios deseos, sus propias ansias de exención? [85].

Le personnage de Tomás Rueda, n'est donc pas seulement l'ombre du Quichotte ; plusieurs de ses facettes rappellent aussi la figure de Cervantès comme l'énonce Azorín, et celle d'Azorín lui-même : « En todos los sitios en que ha estado, ha observado con atención hombres y cosas »; en fait, Tomás Rueda rappelle le caractère observateur de l'auteur, qui ne manque aucun détail là où il va. Ces similitudes ne passent pas inaperçues car le personnage apparaît aussi comme la projection de son auteur ; le retour de Tomás à Salamanque rappelle aussi le retour d'exil d'Azorín: « Vuelve nuestro personaje a la Patria; vuelve con una riqueza de conocimientos, con una experiencia, con un saber, que no tenía antes. Antes, con los libros no veía la vida como ahora la ve»[86].

Azorín apparaît fortement influencé par Cervantès, il est lui aussi, à l'image de son héros, le Vidriera cervantin, fragile, vulnérable mais obstinément déterminé et actif. Grand admirateur de l'auteur du Quichotte, il est probablement l'un de ses meilleurs lecteurs au XX^{e} siècle, le plus fidèle, le plus tenace, peut être même le plus déraisonnable. En réalité, l'une des réflexions d'Azorín sur Tomás pourrait bien s'appliquer à lui et à ses reprises des grands protagonistes cervantins :

> ¿De qué manera, por ejemplo, un autor antiguo que Tomás lee, puede crearle una realidad interior? Pues así es en efecto. No porque Tomás le copie e imite; la imitación no serviría de nada. Sino porque, colocándose Tomás en el mismo plano, trata de polarizar todas las cosas en el mismo sentido, y obtiene, no una obra análoga – no se trata de eso –, sino una corriente interna que le permite avanzar en la vida y desenvolverse en ella[87].

L'intelligence n'exclut pas la déraison; cette réflexion est toujours présente dans les propos d'Azorín comme le révèle cette série d'interrogations :

> La inteligencia es, ante todo, la comprensión: comprensión del dolor, comprensión de lo que nunca podremos conocer, comprensión del misterio del mundo. [...] Una ponzoña le hace perder el juicio (a Tomás Rueda). ¿Lo pierde

[85] *Ibid.*, p. 183.
[86] *Ibid.*, « La novela de la inteligencia », p. 183.
[87] Azorín, *Tomás Rueda*, *op. cit.*, p. 149.

> o lo gana? ¿Ha ganado o ha perdido con el cambio? ¿Ha entrado en una cárcel o ha salido de ella? No ha perdido, en realidad, el juicio Tomás Rueda ha agudizado el juicio. Con este accidente, Tomás puede enjuiciar la vida, el mundo, las cosas como antes no podía enjuiciarlos. Y con su enajenamiento, si es que es enajenamiento, podrá olvidar el dolor de comprender; comprender y sentir el eterno secreto del Universo que no podemos explicar[88].

Paradoxalement, cette folie engendre une grande sagesse, mais aussi une énorme sensation de bonheur et de liberté. Tomás éprouve même une sorte de nostalgie en se remémorant cette époque, alors qu'il n'était pas en possession de toute sa raison : « ese período loco de mi vida es un período de alegría y de optimismo. No vivía yo, viviendo a la aventura, sino para el ingenio. El ingenio era en mí regocijado. Las gentes me buscaban y rodeaban alegremente mi persona»[89].

Ne pourrait-on pas interpréter de la même manière la folie du Quichotte, un mélange d'intelligence et de déraison qui permet de comprendre le monde ? En recouvrant ses esprits, il se rend compte que son intelligence s'est comme « rétrécie », bien que : « la limitación la impondrán las preocupaciones humanas. No volverá Tomás Rueda a tener un pensar tan libre como tenía antes »[90]. Après sa guérison, Tomás le dit explicitement: « Ha desaparecido ya la alegría. He vuelto a darme cuenta del dolor eternal. El juicio lo he recobrado y soy el que fui primitivamente »[91]. En comparant ces deux périodes de sa vie : « A la alegre soltura y al vivir libre, han sucedido las prisiones, es decir, los grillos de las normas sociales. Y siendo ahora cuerdo, como lo soy, añoro mi locura de antaño »[92], Tomás Rueda constate des transformations radicales dans ses relations avec les autres.

Recouvrer sa raison a entraîné une grande angoisse et une profonde douleur pour Tomás, une souffrance qui, selon lui est commune à toute l'humanité, une préoccupation générale et universelle: « el problema angustioso de mi sensibilidad exasperada – sensiblidad creadora de dolores y corroborante de placeres – es el eterno problema de la Humanidad toda »[93].

[88] *Ibid.*, p. 184.
[89] Azorín, *Con Cervantes*, *op. cit.*, « El licenciado Vidriera », p. 102.
[90] *Ibid.*, p. 184.
[91] *Ibid.*, p. 102.
[92] *Ibid.*, p. 102.
[93] *Ibid.*, p. 103.

Pour ce personnage torturé, l'amour apparaît comme un élément déterminant mais dangereux. Ainsi, Tomás explique ce qu'il a pu endurer à cause d'une relation amoureuse qu'il refusait d'assumer :

> El amor tiene sus dulzores y tiene sus ponzoñas. No pude yo hurtarme sin daño a ciertas solicitaciones amatorias. Quisiéronme y no quise. Y porque no quise, la venganza en este caso consistió en suministrarme un bebedizo que me tornó el juicio. Yo no fui yo. Yo fui otro[94].

Cependant, dans son ouvrage *Con Cervantes*, et notamment dans son chapitre intitulé « El otro yo », l'auteur dévoile une autre facette du personnage de Tomás Rueda. Il imagine dans ce chapitre une nouvelle version de l'histoire et présente un autre motif à la folie de Rueda, une blessure de guerre: « Guerreando en Flandes, nuestro personaje recibió una grave herida en la cabeza que le dañó el cerebro ». Tomás souffre cette fois encore d'amnésie, et d'un état comme le dit si bien l'auteur : « oscilante entre el ensueño y la realidad »[95]. Ainsi, lorsque Tomás évoque l'Espagne, sa terre natale qui lui manque tant, c'est surtout pour mentionner sa beauté: « Lo que más me gusta de España; me gusta la capital y me gustan los pueblos; todos son bonitos y todos encierran un recuerdo histórico »[96].

On le voit, Tomás Rueda est un double du Quichotte ; il accède au terme de cette trajectoire, à une sorte de maturité qui le met en possession de lui-même. Toutefois, cette maîtrise de soi ne s'effectue jamais en dehors de l'histoire : l'Espagne demeure toujours présente.

II.2.2/ El Caballero del Verde Gabán et don Quichotte : la confusion identitaire

Dans *Con permiso de los cervantistas*, Azorín reprend un nouvel épisode cervantin entre don Quichotte et don Diego Miranda, « el caballero del verde gabán », dans son chapitre intitulé « La vida en el campo ». Azorín y développe la « filosofía *naturalista* » ou encore ce qu'il appelle la « filosofía *hominista :* hominista, de *homo,*

[94] *Ibid.*, p. 103.
[95] *Ibid.*, « El otro yo », p. 146.
[96] *Ibid.*, p. 146.

hominis, el hombre »[97]. Il invite son lecteur à partager avec lui cette philosophie qui préconise les avantages de la vie au naturel dans les villages.

Dans cet épisode, Azorín relate l'histoire des Miranda, et surtout de leur fils Lorenzo. Le fils de don Diego de Miranda est en effet un poète. Son amour pour la poésie est si intense qu'il décide de tout sacrifier pour se consacrer à sa passion. A travers l'atmosphère particulière que la poésie crée chez Lorenzo, Azorín met en relief l'importance de l'intellect dans ce cadre champêtre et plus généralement dans le monde dans lequel nous vivons. La conscience réflexive, selon lui est essentielle : « Hemos entrado, con Don Quijote, en la casa de un caballero labrador, y nos encontramos, en este lugar manchego, con una morada en que lo intelectual, lo intensamente intelectual, lo llena todo »[98].

Cet essai d'Azorín est en réalité une critique implicite du XVIII[e] chapitre de la deuxième partie du Quichotte. Dans son article, Azorín souligne le contraste existant entre don Quichotte et le chevalier *del verde gabán* qui n'est autre que don Diego de Miranda, le père de Lorenzo. Alberto Sánchez confirme ce point de vue :

> (*El caballero del verde Gabán)* Contiene una glosa muy aguda del capítulo XVIII de la segunda parte del Quijote. Pone de relieve el fuerte contraste de dos hidalgos campesinos de la Mancha : Don Quijote y el caballero del Verde Gabán (don Diego de Miranda). Se enfrentan dos concepciones de la vida : la del ámbito sosegado, de paz y de orden, en medio del maravilloso silencio de la casa del segundo, frente al ímpetu voluntarioso del caballero de la Fe, de la fe en la justicia y en la perfectibilidad del hombre[99].

On retrouve le même personnage « El Caballero del Verde Gabán » dans l'ouvrage d'Azorín *Con Cervantes.* Dans cette reprise des figures cervantines. Ce don Diego de Miranda azorinien exprime sa grande admiration pour don Quichotte ; en le présentant à son épouse doña Cristina, son discours est élogieux : « ¡Recibid, señora, con vuestro sólito agrado, el señor don Quijote de la Mancha, que es el que tenéis delante, andante caballero y el más valiente y el más discreto que tiene el mundo »[100] . Pourtant il admet que le comportement de don Quichotte est ambigu et qu'il ne parvient pas toujours à saisir la portée de ses actes, don Diego n'hésite pas à exprimer

[97] Azorín, *Con Permiso, op. cit.,* « La vida en el campo », p. 78.
[98] *Ibid.,* « La vida en el campo », p. 78.
[99] Alberto Sánchez, *op. cit.*, p. 87.
[100] Azorín, *Con Cervantes, op. cit.,* p. 22.

sa perplexité : « No sé – contesta don Diego –. No sé ; a veces parece un loco y otras creo que es la persona más inteligente y discreta que he tratado jamás. En definitiva: no puedo decir si es un loco o un sabio »[101].

Dans ce portrait du Quichotte brossé par don Diego, Azorín montre le héros quichottesque semblable à Tomás Rueda. Comme lui, « no teme al ridículo ; no tiene lógica en sus ideas ni en sus obras ; camina al azar, desprecia el dinero ; no es previsor »[102]. Cette attribution de sagesse à la folie est probablement un aspect qui a particulièrement intrigué Azorín. Don Diego ne cesse de s'interroger sur don Quichotte : « ¿ Es un loco ? ¿Es un sabio ? »[103] ; son hésitation marque sa perplexité : « No sé – répond-il à Lorenzo – No sé »[104].

En réalité, Azorín pose des questions essentielles concernant le rôle déterminant que peuvent jouer des personnages comme don Quichotte, le fou idéaliste et Lorenzo, le poète passionné au sein de leur nation. Le fou, l'intellectuel, le poète, par les interrogations qu'ils suscitent, par leurs réflexions, leurs méditations, leurs comportements insolites voire choquants, interpellent la société et l'incitent à remettre en cause ses préjugés et ses repères. Azorín n'hésite pas non plus à s'identifier lui-même à ce genre de personnage. Il se reconnaît même en eux et tout particulièrement en ce personnage de Lorenzo qui désire être poète plutôt que de suivre le chemin que lui a tracé son père. Ainsi, il souligne le conflit perpétuel entre l'idéal et la réalité et l'écart qui existe entre eux :

> ¿Qué creéis que importa más para el aumento y grandeza de las naciones : estos espíritus solitarios, errabundos fantásticos y perseguidores del ideal, o estos otros prosaicos, metódicos, respetuosos con las tradiciones, amantes de las leyes, activos, laboriosos y honrados, mercaderes, industriales, artesanos y labradores ?
> Sintamos una cordial simpatía por los primeros; pero, al mismo tiempo – y ésta es la humana y perdurable antinomia que ha pintado Cervantes –, deseemos tener una pequeña renta, una tiendecilla o unos majuelos[105].

Dans *Con Cervantes,* « Una entrevista » traite aussi de *El caballero del Verde Gabán*. Azorín évoque plus précisément l'entretien entre don Quichotte et Lorenzo, le fils de don Diego de Miranda, et qui a tourné autour de la poésie. En réalité, c'est

[101] *Ibid.*, p. 22, 23.
[102] *Ibid.*, p. 24.
[103] *Ibid.*, p. 24.
[104] *Ibid.*, p. 23.
[105] *Ibid.*, p. 24-25.

encore une fois une mise en question de tout ce qui se réfère à la notion d'« intellectuel » à travers les figures de don Quijote, de Lorenzo et de leur créateur. Ce sont les nombreuses interrogations d'Azorín sur la question qui font preuve du cheminement de sa méditation : « ¿Qué faltará a Cervantes para ser un intelectual, como lo es en este momento Don Quijote, como lo es Lorenzo de Miranda ? Y con ser cultos, con ser curiosos de todo arte y de toda ciencia, ¿ qué es lo que han de ser también los intelectuales ? »[106].

II.2.3/ La lecture et la folie : deux axes fondamentaux dans l'étude des personnages cervantins

Le thème de la poésie est au cœur des textes azoriniens. Dans une pièce de théâtre intitulée *Cervantes o la casa encantada*, Azorín aborde une fois de plus la question de la poésie en évoquant la figure d'un grand poète espagnol appelé Víctor. Sur son lit de mort, ce dernier n'a qu'un dernier souhait, achever son poème intitulé *La casa encantada* : « su obsesión era poder terminar esa obra en que estaba trabajando »[107]. Le journaliste qui s'était rendu au domicile du poète a pu s'entretenir avec le médecin au sujet de La casa encantada, et de ce poème, il en a fait une pièce de théâtre. La pièce en question relate en réalité le délire du poète rapporté par son serviteur :

> ¿… Se podría hacer con el delirio de un poeta, de un gran poeta, una obra de teatro interesante ? […] ¡ Ya lo creo ! Pero, en este caso, habría que preparar mucho al público. Habría que decirle : « ¡Eh, cuidado !, que lo que van ustedes a ver no es una comedia normal, sino… el delirio de un poeta »… »[108].

Le délire de Víctor, le poète, qu'Azorín rapporte à son lecteur rappelle étrangement celui d'Alonso Quijano. De même que la présence du serviteur Postín rappelle celle de Sancho, l'écuyer de don Quichotte :

> Hemos salido de Madrid en busca de aventuras, naturalmente… […] Llegamos a un pueblecito castellano, pueblecito encantador… […] Nos alojamos en una posada clásica… […] Entramos en conversación con los mesoneros. Vienen de

[106] Azorín, *Con Permiso*, *op. cit.*, « Una entrevista », p. 168.
[107] Azorín, *La casa encantada*, Biblioteca cervantes virtual.
[108] *Ibid.*

> tertulia a la cocina del mesón algunos hidalgos del pueblo… […] Nos cuentan la historia del pueblo ; consejos, leyendas, tradiciones…[109].

… et Postín approuve toujours son maître, répétant après lui chaque réplique qu'il prononce. Víctor tente par tous les moyens de convaincre Postín de l'accompagner dans son aventure. Ainsi, il insiste auprés de Postín pour entrer dans la « casa encantada » ; mais doña María, une vieille dame du village les dissuade, prétendant que la maison cache un terrible mystère. Convaincus par les paroles de doña María, Víctor et Postín renoncent, lorsqu'intervient Isabel qui encourage Víctor à aller au-delà de sa curiosité. Doña María la culpabilise, mais Isabel poursuit son plaidoyer défendant l'esprit libre jusqu'au bout :

> María : El error es el suyo. ¿Por qué habrán cometido esa locura ?
> Isabel : Si es locura, es locura genial.
> María : La locura es siempre funesta.
> Isabel : Error.
> María : Verdad[110].

Entre don Quichotte, Tomás Rueda, Lorenzo Miranda le poète – fils du Caballero del Verde Gabán – et même le poète Víctor dans *Cervantes o la casa encantada*, outre la folie ou plutôt la déraison, il existe un autre dénominateur commun qui attire l'attention des lecteurs. En effet, tous ces personnages cervantins sont dotés ou d'une grande intelligence ou d'une capacité créatrice qui leur permet de s'élever au rang des intellectuels ou des plus savants. Azorín porte une attention toute particulière à la littérature : c'est un univers enchanté et enchanteur au sens plein du terme comme l'illustre le titre de la pièce de théâtre proposé par Víctor : « La casa encantada ». C'est la raison d'être de l'homme. Víctor révèle que la littérature est un héritage qui se transmet de génération en génération.

De même, la présence des livres est toujours constatée avec insistance dans l'écriture d'Azorín. L'auteur évoque constamment l'importance de la lecture dans la vie de chacun de ses protagonistes. Dans « Cervantes y la lectura », Azorín remonte aux sources, il rappelle que : « Cervantes nos muestra, en el examen de la librería de Don Quijote, que ha leído, con más o menos atención, con mayor o menor provecho,

[109] *Ibid.*
[110] *Ibid.*

muchos libros de caballerías »[111]. C'est même cet amour du livre, déjà bien visible chez don Quichotte ainsi que chez Cervantès lui-même, qui lui ont permis de créer un tel génie de la littérature espagnole : la figure de don Quichotte de la Manche. En effet, tout le savoir de Cervantès se reflète dans le *Quichotte* : « Se citan pensadores y filósofos que constituyen el fondo de la cultura en Cervantes ; se los cita como determinantes en la creación del *Quijote* »[112]. Ainsi, on retrouve dans ce même chapitre une apologie de la lecture, Azorín vante l'importance de la lecture, élément fondamental pour stimuler la capacité créatrice des auteurs. Ce sujet lui tient tellement à cœur qu'il y consacre tout un chapitre, justement intitulé « La biblioteca de Don Quijote »[113] : « La biblioteca de Don Quijote es copiosa, curiosa, preciosa, valiosa ». Azorín insiste aussi sur la relation de don Quichotte avec ses livres, auxquels il voue une véritable passion : « Cuida Don Quijote su biblioteca : atiende a que sus libros no se rompan, no se manchen, no se desencuadernen, no se descabalen, no se carcoman ». Un peu plus loin, Azorín reprend le même sujet : « Se olvida Don Quijote con la lectura. […] Don Quijote ama sus libros, sobre este punto no cabe discusión. El día y la noche de Don Quijote son para los libros »[114].

Dans *Con Cervantes*, ses obsessions ne le quittent pas ; Azorín revient une fois de plus sur l'importance des livres dans la vie de don Quichotte, des livres qui n'ont pas de prix et que don Quichotte a obtenus parfois avec de grandes difficultés et de grands sacrifices :

> La ruina de la casa la había acarreado la compra de libros y los viajes incesantes que, para comprarlos, había de efectuar el señor. No existía librero en el lugar, y era preciso ir, para adquirir esos libros, ya a Albacete, ya a Alcalá de Henares, o bien al propio Madrid. […] Los libros que el amo compraba a tanto precio eran historias fantásticas ; no había sucedido nunca lo que en ellas se relataba. Pero el señor, metido en su cuarto, cerrada la puerta por dentro, pasaba los días y las noches leyéndolas[115].

Mais, don Quichotte aimait tellement ses livres qu'il en était devenu fou. Ce sont donc les livres de chevalerie qui lui ont fait perdre la raison ; il s'est alors cru chevalier. Azorín tente de mettre l'accent sur le caractère quasi magique de la lecture.

[111] Azorín, *Con Permiso*, *op. cit.*, « Cervantes y la lectura », p. 107.
[112] *Ibid.*
[113] *Ibid.*, « Biblioteca de Don Quijote », p. 181.
[114] *Ibid.*, p. 181.
[115] Azorín, *Con Cervantes*, *op. cit.*, « La primera salida », p. 156.

Il marque également les réticences de certains personnages pour qui la lecture constitue un véritable danger.

En effet, cet amour des livres est loin d'être partagé par tous. Ainsi, la maîtresse de maison et la nièce de don Quichotte ont, quant à elles, projeté de lui brûler sa bibliothèque : « El ama llama « malditos » a los libros de la biblioteca de Don Quijote ; la sobrina los llama « desalmados ». La idea de quemar los libros parte de la sobrina : a cada cual lo suyo »[116]. S'agissant de brûler les livres de don Quichotte, Azorín précise qu'il a fallu faire beaucoup d'efforts : « Tuvieron que realizar esfuerzos heroicos para consumar su hazaña ; intervinieron en la operación, a más del ama y la sobrina, otras distinguidas personas de la localidad »[117].

Selon Azorín, si brûler des livres demande un si grand effort, c'est bien parce qu'il est nécessaire de considérer tant l'aspect matériel que spirituel de ces ouvrages, un aspect probablement beaucoup plus important que le premier : « Los libros ocupan cuando son copiosos, como lo serían los de Don Quijote, mucho lugar, ocupan el lugar que ocuparían muebles »[118] ; quant au côté spirituel, l'auteur avoue que :

> Los libros sustituyen a la vida ; lo hacen de dos maneras : por *interposición* y por *suplantación.* […] El libro se interpone entre la realidad y nuestra sensibilidad, entre el hecho y la comprensión. […] El libro suplanta nuestra personalidad ; nos creemos, con la absorción del libro, el libro famoso, una persona distinta de la que somos. Nuestras ideas se desvían ; nuestra voluntad se tuerce[119].

En réalité, ce serait un sacrilège que de détruire les livres ; ils constituent, en effet, un véritable trésor pour don Quichotte, probablement même sa raison d'être ; cependant, tous ne connaissent pas la véritable valeur de cette bibliothèque, par conséquent, en finir avec les livres, c'est aussi achever don Quichotte.

Dans « Una ilusión »[120], Azorín aborde de nouveau cet épisode de la destruction de la bibliothèque de don Quichotte. L'auteur propose la vision du propre Alonso Quijano lorsqu'il se rend compte de cet acte barbare : « Don Quijote no puede más : se levanta en silencio, y con pasos atentados […] se acerca a una ventanita que da al patio y la abre. ¿Y qué es lo que ve Don Quijote ? Ve en el patio una hoguera

[116] Azorín, *Con Permiso, op. cit.,* « Los libros», p. 219.
[117] *Ibid.,* p. 219.
[118] *Ibid.,* p. 219.
[119] *Ibid.,* p. 220.
[120] *Ibid.,* p. 93.

[…] con libros de su biblioteca »[121]. Cependant, la réaction de don Quichotte semble intriguer le lecteur :

> El caballero, en un momento de meditación, de recapitulación, lo comprende todo, como en las comedias. Y volviéndose a su lecho, […] murmura entre dientes « ¡Qué ilusión ! ». […] ve que en el cabo del corredor un albañil con una llana y otro con una cantidad de ladrillos están levantando un tabique ; tabique que cierre la biblioteca. […] Con toda tranquilidad se acuesta. Y, cuando se levante y vaya a su biblioteca, fingirá que no encuentra la puerta. Y se persuadirá, para engañar a los engañadores, de que un encantador ha cometido tal desaguisado. Y exclamará por tercera vez y sonriendo irónicamente : « ¡ Qué ilusión ! »[122].

La lecture des livres est une fois de plus, mise au point de mire. Dans *El buen Sancho***,** Azorín évoque un autre aspect de la folie de don Quijote. Alonso Quijano se voit atteint d'une nouvelle forme de folie, différente de celle qui l'a poussé à ses aventures, lorsqu'il a réagi contre la disparition de sa bibliothèque :

> Se sienta a la mesa y echa por el aire los platos. Coge un cacharro y lo estrella contra el suelo. Agarra un hacha y la emprende a hachazos con una ventana. ¿Qué género de locura es éste ? No lo sé todavía. […] Alonso ha intentado darle una manta de palos a un perro. […] Y lo raro es que Alonso se reía a carcajadas. « ¡ Zenón de Elea ! ¡ Heráclito !, gritaba desaforadamente. […] Don Quijote ha dado, al fin, en otra y más descomunal locura.
> Sansón Carrasco ha esclarecido el misterio. ¿Qué locura es ésta, novísima y peregrina, de don Quijote? Alonso Quijano no cree en la realidad. A fuerza de leer y más leer en los sofistas griegos, el buen caballero ha llegado a negar la realidad[123].

La première forme de folie qui l'a poussé à ses aventures est due à la lecture des livres de chevalerie, puis une nouvelle forme de folie est apparue, conséquence de la lecture des grands philosphes grecs traduits en latin : « Alonso se pasa las horas muertas leyéndolos. No sabía latín y lo ha aprendido a fuerza de darle vueltas a un viejo tesauro »[124]. Des ouvrages qui, selon le curé et le barbier, se sont avérés plus dangereux que les livres de chevalerie : « Los sofistas griegos son peores que los novelistas de caballerías »[125].

[121] *Ibid.*, p. 94.
[122] *Ibid.*, p. 94.
[123] Azorín, *El buen Sancho*, *op. cit.*, p. 124-125.
[124] *Ibid.*, p. 123.
[125] *Ibid.*, p. 125.

En fait, cet attachement est si intense que les livres sont devenus pour lui sa raison d'être, sa raison de vivre, d'où le titre « Peor está que estaba ».

Ainsi, en voyant l'état de don Quichotte qui a empiré et qui a sombré dans un état de folie plus grave, le curé et le barbier se sont décidés à détruire le mur qu'ils ont construit pour empêcher don Quichotte d'accéder à sa bibliothéque. Le héros se heurte à des embûches et même à des menaces. Mais, son entourage s'est vite rendu compte qu'avec ses livres, Alonso est plus serein, plus calme : « Mientras Alonso está en casa de Sansón, derribaremos la citara de la puerta. ¡ Y que el buen amigo vuelva a leer todos los libros de caballerías que quiera ! »[126].

La lecture apparaît donc comme une source d'apaisement et de plénitude. Azorín parle en connaissance de cause, puisque lui aussi, dans la *Ruta de Don Quijote*, évoque un épisode semblable. Il est, en effet, sujet tout comme don Quichotte, à une tentative de destruction. Doña Isabel menace de lui brûler sa bibliothèque : « – Yo creo, Azorín, que esos libros y esos papeles que usted escribe le están a usted matando. Muchas veces – añade sonriendo – he tenido la tentación de quemarlos todos durante alguno de sus viajes »[127].

Si on retrouve la même tentation de brûler les livres, chez Azorín, il n'y a pas eu passage à l'acte. La menace n'est que verbale. On peut aussi remarquer une autre différence, les livres dont parle doña Isabel, sont bien ceux d'Azorín, c'est lui qui les a écrits ; alors que l'épisode de « la quema » de la bibliothèque de don Quichotte, supposait une forte critique envers les auteurs des livres brûlés, bien que Cervantès ait inclus aussi une de ses œuvres dans cette critique.

Quant à Tomás Rueda, il est présenté comme un fervent lecteur, aussi attaché à ses livres que l'était don Quichotte. En réalité, il ne savait même pas lire lorsqu'il était encore jeune, mais c'est bien Lorenzo « el cachicán de la Olmeda » qui l'a encouragé : « Es necesario saber leer ; Lorenzo quiere que el niño sepa leer. Ahora que el cachicán tiene aquí al niño, él hará que aprenda esta cosa tan necesaria »[128], il lui a proposé un maître pour lui apprendre à lire, un mentor qui a énormément influencé la vie du jeune garçon. Tomás admirait et respectait son maître, surtout lorsqu'il lui parlait de son voyage en Flandre et en Italie : « Al comenzar estas charlas de las cosas de Flandes y

[126] *Ibid.*, p. 126.
[127] Azorín, *La Ruta*, *op. cit.*, p. 78.
[128] Azorín, *Tomás Rueda*, *op. cit.*, « En la Olmeda », p. 39.

de Italia ya todo desaparece para el niño »[129] . Progressivement, l'enfant commençait à se passionner pour la lecture de livres, qui ont finalement joué un rôle fondamental dans sa vie : « …lecturas llenas de atención profunda, de abstracciones de todo ; lecturas […] que hacen abrir los ojos a este niño ante el espectáculo del mundo y ponen en su alma […] un fermento de ideal, de nerviosidad, de desasosiego, de pasión »[130].

Azorín lui découvre même des dons pour l'écriture: « Tomás iba escribiendo a ratos ; sus libros han quedado inéditos, se han perdido »[131]. Tomás était heureux de pouvoir suivre ses études à Salamanque, heureux de faire partie des étudiants de don Lope de Almendares, un professeur qui n'était pas sans rappeler le premier maître que Tomás avait eu dans la Olmeda. Lui aussi fascinait Tomás particulièrement lorsqu'il parlait de ses prouesses en Flandre et en Italie. Cet enseignant qu'Azorín décrit tel un héros : « si en tal trance no sufrió el ejército una derrota lamentable, a él se debía también ; él buscó un medio seguro de ir siempre a la victoria » ; il avait un rêve : « Hace años que pretende un empleo en la corte y no acaba de llegar el despacho real », seulement « S.M. el Rey le tiene olvidado y postegrado »[132]. Tomás sentait une profonde admiration pour cet homme généreux, cet enseignant qui rappelle étrangement la vie de don Quichotte, ou peut être celle de Cervantès lui-même. Ainsi, lorsque Tomás revient à Salamanque, il se rend compte que don Lope est mort sans pouvoir réaliser son rêve. Ce personnage reste d'ailleurs très symbolique : « ¡Tened un recuerdo para don Lope de Almendares ! ¡ Amad la memoria de estos hombres buenos y un poco locos ! »[133].

Cependant, il arrive un moment où le protagoniste se défait de ses livres, des livres qui, selon lui, n'apprennent pas grand chose s'ils ne sont pas accompagnés d'une expérience concrète de la vie, de voyages et de véritables épreuves : « No quería ya los libros ; no pasaba sobre ellos las horas. […] La sabiduría está en la vida y no en los libros »[134]. Ainsi, avant d'entreprendre son voyage en Flandre et en Italie, Tomás Rueda vend tous ses livres : « sólo se ha quedado con *Las Horas* de la Virgen y con Garcilaso ». On retrouve les mêmes propos dans l'épisode de la destruction de la bibliothèque de don Quichotte où le propre Cervantès procède à une sélection des

[129] *Ibid.*, « La montaña y los libros », p. 42.
[130] *Ibid.*, « La montaña y los libros », p. 49.
[131] *Ibid.*, « Vidrioso, un poco vidrioso… », p. 126.
[132] *Ibid.*, « En Salamanca », p.71-73.
[133] *Ibid.*, « Otra vez en Salamanca », p. 101.
[134] *Ibid.*, « Tierras de España », p. 91.

livres ; dans le cas de Tomás, en revanche, il s'agit d'un acte volontaire, il vend ses livres de son propre gré. Cependant, dès son retour de Flandre et d'Italie, le jeune homme proclame son désir de poursuivre les études qu'il avait interrompues. Cette soif de connaissance traduit son amour croissant pour le savoir qu'il cherche précisément en Espagne.

Dans *Tomás Rueda*, Azorín cite de nombreux auteurs qui ont joué un rôle déterminant parmi ses propres lectures, qui lui ont valu de longues heures de méditation et qui ont engendré de nombreuses réflexions. Ainsi, Azorín évoque *El peregrino en su patria* ou encore *La Dorotea*, deux ouvrages clés de Lope de Vega ; Azorín se réfère également à deux reprises à Hernán Pérez de Oliva et à sa version espagnole *Amphitrion* de l'une des comédies de Plaute, mais aussi à son *Diálogo de la dignidad del hombre*. Le choix de ces ouvrages n'est pas anodin.

On retrouve également un autre auteur non moins important auquel Azorín fait allusion, il s'agit de Baltasar Gracián et de son ouvrage intitulé *El político Don Fernando.* Si Azorín évoque les idées de cet auteur, c'est surtout pour exposer les différences entre la politique de la France et celle de l'Espagne. Azorín semble adhérer au point de vue de Gracián comme le prouve sa réflexion sur la question : « en Francia todo ocurre para que la gobernación sea fácil, en tanto que en España muchas cosas la hacen difícil »[135]. Il appuie son idée par ces deux citations de Baltasar Gracián qui affirme que : « Los mismos mares, los montes y los ríos, le son a Francia término connatural y muralla para su conservación », Azorín ajoute enfin qu'en revanche : « la monarquía de España, donde las provincias son muchas ; las naciones, diferentes ; las lenguas, varias ; las inclinaciones, opuestas ; los climas, encontrados ; así como es menester gran capacidad para conservar, así mucha para unir »[136]. Par cette analyse politique, Azorín met en relief le manque d'union et de solidarité en Espagne, cette union qui fait la force est peut être une solution possible pour régénerer l'Espagne moribonde de son époque.

Quelques lignes plus loin, Azorín n'hésite pas à clamer son amour pour l'Espagne. C'est plus précisément Tomás Rueda qui lance cet appel évocateur lorsque, dans le bateau, il voit son pays s'éloigner au loin : « Allá quedará España : Castilla, Cataluña, Andalucía, Galicia, Vasconia. Todas tienen nuestro profundo amor. Todas :

[135] *Ibid*, « Tierras de España », p. 94-95.
[136] *Ibid*.

Cataluña, Castilla, Vasconia, Galicia, Andalucía. De todas guardamos en el alma un paisaje, una visión »[137].

Dans *Tomás Rueda*, Azorín médite sur le patriotisme, reflet même de son amour pour l'Espagne. Ainsi, en décidant de quitter le pays, Tomás précise :

> Tú sabes lo que yo amo a España, lo que yo quiero a estos paisajes, estas piedras, estas ciudades, estas callejuelas. Pero, poco a poco, en mí se ha formado un estado espiritual que todo esto – amado con tanto entusiasmo – no logra contrabalancear y neutralizar. Veo la irremediable perdición de España… al pronunciar esta frase me asalta una duda : ¿ha de ser fatalmente así la humanidad, la sociedad española, o esto podría ser de otro modo, de un modo bueno ? me inclino a este último extremo ; mi fe no se ha extinguido todavía del todo…[138].

Ainsi, dans ses écrits, Azorín évoque un nombre impressionnant d'auteurs. Ces lectures semblent l'avoir beaucoup influencé : Jerónimo de Alcalá dans sa nouvelle *El donado hablador*, el maestro Luis de León dans *La perfecta casada*, Fray Luis et son ouvrage *Proverbios*, Leopardi dans *Il Parini*, Montaigne et *Los viajes*, l'édition faite par Juan Blaeu de l'*Oráculo manual* de Gracián, sont tous des ouvrages évoqués dans *Con Cervants* et qui dénotent les choix d'Azorín. Il fait également référence à Fernando de Rojas dans sa fameuse *Celestina* et dans la description du pouvoir maléfique de certaines femmes comme la Célestine ou comme la femme qui a offert à boire la potion à Tomás Rueda, potion magique qui a transformé son existence.

Le souci didactique est bien manifesté chez Azorín : l'évocation de tous ces livres est surtout un appel aux lecteurs pour s'instruire, réfléchir, méditer afin de prendre les décisions opportunes à chaque situation.

Dans *El caballero del Verde Gabán*, comme nous l'avons évoqué précédemment, c'est Lorenzo, le fils de don Diego Miranda, qui incarne cet amour pour les livres, en particulier pour la poésie. Et don Quichotte va jouer un rôle décisif dans la vie de ce jeune homme puisqu'il va le décider à se consacrer à sa passion : « Lorenzo está indeciso : ama la poesía, el ideal, las lejanías vagas y románticas, lo desconocido, lo quimérico […]. Lorenzo y don Quijote tienen una animada charla ; Lorenzo lee sus poesías al caballero errante », et la réponse du chevalier, admiratif de la poésie du jeune homme, va trancher cette indécision : « –¡ Viven los cielos – grita

[137] *Ibid.*, « Tierras de España », p. 96.
[138] *Ibid.*, « La postrera imagen », p. 133-134.

entusiasmado don Quijote –, viven los cielos, mancebo generoso, que sois el mejor poeta del orbe ! »[139].

Dans *Con Cervantes,* Azorín se lance encore une fois dans une réflexion sur l'importance de la lecture et de l'idéal ; nous la retrouvons comme une obsession dans « Un viandante » :

> Dejamos el mundo material y creamos para nosotros, sólo para nosotros, otro mundo fantástico. En ese ideal que nosotros solos guardamos, se reconcentra toda nuestra vida. Sin ese asidero imaginario – imaginario y salvador – nuestro espíritu se hundiría en el abismo. Y podremos trafagar por los pueblos y por las ventas… ; podremos tratar con gente ruda ; podremos sufrir adversidades ; pero allá en lo íntimo de nuestro ser se eleva para nosotros solos un mundo que todos los días, en nuestras meditaciones, vamos purificando y hermoseando. Las sugestiones de los libros importan mucho ; pero en vano serían las sugestiones de los libros, leídos acá y allá, si no se llevara en el ánimo este desequilibrio de que hablamos. Las lecturas no hacen más que ayudar a la gestación de la obra. Las lecturas son simplemente la piedra aguzadera del ensueño[140].

II.2.4/ *El buen Sancho*, l'autre face de don Quichotte

Si Azorín est fasciné par la figure de don Quichotte, il semble également porter un grand intérêt à un autre personnage, aussi important, Sancho Panza à qui il a consacré tout un ouvrage qu'il a précisement intitulé *El buen Sancho*. Veut-il réhabiliter le personnage et le valoriser par rapport à don Quichotte ? Angel Cruz Rueda explique :

> Por don Quijote, El buen Sancho y demás personajes cervantinos sintió de continuo dilección : por Sancho, labrador vecino del Ingenioso Hidalgo, « hombre de bien (si es que este título se puede dar al que es pobre) », muy especial, acaso porque aquel hombre ventrudo y de zancas largas, al que los pintores suelen retratar paticorto, era « de muy poca sal en la mollera » ; y *Azorín* ha simpatizado siempre con los pocos favorecidos en la vida[141].

[139] Azorín, *Con Cervantes, op. cit.,* « El Caballero del Verde Gabán », p. 24.
[140] *Ibid.,* p. 57.
[141] Azorín, *El buen Sancho*, *op. cit.,* p. 116.

El buen Sancho est un livre de contes de José Martínez Ruiz, publié à Madrid en 1954. Les différents contes qui constituent cet ouvrage et qui font partie d'une collection hebdomadaire appelée *La Novela del Sábado*, ont paru auparavant, entre 1939 et 1943, dans le journal *La Prensa*, de Buenos Aires. Le titre de cet ouvrage d'Azorín est bien révélateur de l'intérêt de son auteur non seulement pour Cervantès et pour son œuvre mais surtout pour ses personnages, celui de don Quichotte et également celui de Sancho.

Dans *El buen Sancho*, les essais ne sont pas classés par ordre chronologique, mais plutôt en relation avec leurs thèmes. Les trois premiers essais se rapportent à don Quichotte. Les essais qui suivent concernent la vie de Miguel de Cervantes, qui s'est transformé en un personnage littéraire. D'autres essais enfin traitent de personnages cervantins devenus eux aussi des héros azoriniens. En effet, Azorín tente de créer discrètement un lien entre *La ruta de don Quijote* et *El buen Sancho*, et ce par l'intermédiaire de María de los Llanos, un personnage commun à « Gazpachos », un essai de son premier ouvrage et « El personaje esperado » dans *El buen Sancho*. Curieusement, on retrouve ce même personnage dans un troisième ouvrage *Con Cervantes*, dans « La noche del 23 »[142]. Azorín veut-il donner vie à ses personnages épisodiques, les rendre aussi célèbres que don Quichotte, et surtout les immortaliser ?

Dans le premier essai intitulé « El Doctor Recio de Agüero », tout en maintenant le cadre spatial du *Quichotte* de Cervantès, Azorín introduit de nouveaux personnages et de nouvelles histoires. Il adopte le même principe, celui de recourir à des épisodes ou des ouvrages connus pour changer l'issue de ses intrigues. Carlos, l'un des protagonistes de ce conte, donne son avis sur le docteur Recio, il reconnaît que le docteur est un remarquable homme de science et il ajoute :

> Y ve aquí un hombre de ciencia que no cree en la ciencia. Entre el sentimiento y la ciencia, Agüero pone una talanquera. La ciencia para él no tiene nada que ver con el sentimiento. La ciencia posee sus dominios y el sentimiento los suyos. Pugna, por lo tanto, entre la ciencia y el sentimiento no puede exisitir. La ciencia es importante contra el sentimiento[143].

Ses propos révèlent pourtant des contradictions : il semble, en effet, étrange qu'un homme de science n'aime pas la science, mais cette réplique du protagoniste a probablement constitué un moyen implicite pour exprimer les réticences de l'auteur à

[142] Azorín, *Con Cervantes*, *op. cit.*
[143] Azorín, *El buen Sancho*, *op. cit.*, « El Doctor Recio de Agüero », p. 49.

propos de la science. En fait, l'intérêt que manifeste Azorín à ce sujet se manifeste à plusieurs reprises dans ce même ouvrage.

Dans *Con permiso de los cervantistas*[144], Azorín évoque de nouveau le personnage du Docteur Recio, le même protagoniste que nous retrouvons dans *El buen Sancho.* Il l'imagine quelques années plus tard. Ce chapitre pourrait même faire partie de l'ouvrage *El buen Sancho* puisqu'il évoque les mêmes personnages : Sancho, El doctor Recio, le duc et la duchesse ; on retrouve également la même scène que celle que propose Azorín dans « Se vuelven las tornas »[145], lorsque, trente ans plus tard el Doctor Recio rend visite à Sancho : « Al pasar (el Doctor Recio) por un pueblo de Sancho, se ha acordado de Sancho, y ha visitado a Sancho. Como es la hora de comer, Sancho le invita. Buena despensa tiene Sancho ; buen cocinero tiene Sancho… »[146]. Toujours dans *Con permiso de los cervantistas*, Azorín met en exergue les qualités de Sancho et sa relation avec le duc et la duchesse dans un chapitre qu'il intitule cette fois « Sancho »[147].

Dans ce récit, l'auteur offre une nouvelle perspective du chapitre intitulé « Del progreso del gobierno de Sancho Panza, con otros sucesos tales como buenos » de la première partie du *Quichotte* de Cervantès. Le duc et la duchesse, toujours présents dans ce chapitre évoquent le nouveau pouvoir de Sancho dans la « ínsula » et jouent un rôle important dans l'ouvrage. Azorín semble s'être inspiré des figures réelles de don Carlos de Borja et de doña María Luisa de Aragón qui résident dans un palais de la ville de Pedrola[148], la ville même où Azorín situe son histoire et le palais même où se sont déroulées les différentes aventures de don Quichotte et de son écuyer Sancho. En réalité, le titre du chapitre « Con permiso de los cervantistas » dévoile le projet littéraire audacieux d'Azorín qui se met dans la peau de Cervantès, il va même plus loin, en nommant certains personnages que Cervantès n'a pas nommés. Cette tentative de rapprocher des personnages fictionnels de la réalité est une initiative propre d'Azorín qui a imaginé les personnages qui auraient pu inspirer Cervantès.

Dans « Las huellas de su paso » et « Se vuelven las tornas », Azorín évoque essentiellement la figure mythique de don Quichotte ; Certes, les personnages de

[144] Azorín, *Con Permiso, op. cit.,* « El Doctor Recio », p. 133.
[145] Azorín, *El buen Sancho*, *op. cit.*, p. 65.
[146] Azorín, *Con Permiso, op. cit.,* « El Doctor Recio », p. 133.
[147] *Ibid.*, « Sancho », p. 140.
[148] Martín de Riquer dans l'introduction de José Manuel Vidal Ortuño dans *El buen Sancho,* d'Azorín, *op. cit.*, p. 16.

Carlos et de María demeurent présents. Cependant, c'est autour du Chevalier à la triste figure ainsi que sa folie que se déroule la focalisation d'Azorín : « Don Quijote pasó y dejó su rastro. Lo que les acontece a Carlos y a María es consecuencia de la estada del caballero de la Triste Figura en el palacio. ¡Las huellas de su paso! »[149].

Cette folie quichottesque semble même devenir contagieuse puisque Juan González, l'un des personnages d'Azorín dans « La venta »[150], sombre dans cette folie, pris dans une confusion entre la véritable vie qu'il mène et l'illusion qu'il entretient. En fait, il a tellement admiré le chevalier, « (que) llegó Juan González a no saber si don Quijote era real o no »[151] : « Juan González hubiera querido que su venta, la famosa venta de las Quebradas, fuese honrada con la presencia del caballero. Tanto pensó en ello, que el vehemente deseo se convirtió en agobio ».

Dans son récit, Azorín n'hésite pas à introduire l'auteur même du *Quichotte* dans son intrigue. Ainsi, Juan González a reçu deux voyageurs très particuliers dans sa « venta » : Cervantès qui se présente en compagnie d'un ami. Et, sans connaître leur véritable identité, Juan se lance dans une discussion avec eux ; fièrement, il les informe que quelques jours auparavant don Quichotte lui a rendu visite, qu'il a bu du vin, celui-là même qu'il propose à Cervantès : « Clarete como este tal oloroso y suave, no lo hay en parte alguna ; es el mismo que he servido hace unos días a don Quijote de la Mancha. […] ahí mismo, donde ustedes están sentados, estuvieron sentados don Quijote y Sancho »[152]. Les voyageurs perplexes ne savent plus quoi penser : ils se trouvent face à un personnage aussi fou que don Quichotte : « Cervantes no cesaba de contemplar al ventero ; ponía la vista en la mesa y la trasladaba luego a Juan González ; parecía meditar profundamente »[153], « Se trata sin duda de un loco como tu personaje » réplique son ami. Ce récit incroyable imaginé par Azorín, prouve bien l'obsession de l'auteur pour le thème de la folie.

C'est encore dans *Con Cervantes,* et plus particulièrement dans « Don Quijote », qu'Azorín propose une nouvelle version du retour du Quichotte. En effet, de retour au village, le chevalier raconte à tout son entourage ses exploits. El cura, el barbero, Sansón Carrasco ainsi que tout le voisinage sont abasourdis, admiratifs et émerveillés par les récits de leur héros comme le prouve ce discours élogieux : « don Quijote es

[149] Azorín, *El buen Sancho*, *op. cit.*, p. 56.
[150] Azorín, *Con Cervantes*, *op. cit.*, « La venta », p. 166.
[151] *Ibid.*, p. 166.
[152] *Ibid.*, p. 167.
[153] *Ibid.*, p. 167.

un hombre admirable. […] Verdaderamente admirable. […] ¡Un hombre como no ha habido nunca ninguno ! »[154]. Don Quichotte a-t-il réellement vécu tous ces exploits ? Mais ce qui importe, n'est-ce pas cette considération dont il jouit dans tout le village ? : « Y ahora, apenas ponía en la calle los pies don Quijote, la gente del pueblo le aclamaba »[155]. C'est précisement l'état d'illusion dans lequel il se trouve qui lui procure les sentiments de plénitude et de sérénité dans son existence.

Tout comme Segismundo, don Quichotte, lorsqu'il quitte sa folie et revient à la réalité, s'achemine vers la mort. En fait, tout se passe comme si c'était cet état de folie qui le maintenait en vie.

Sancho, quant à lui adopte une trajectoire différente de celle de don Quichotte, son évolution et sa maturité ne font l'objet d'aucun doute : Azorín brosse le portrait de don Sancho, trente ans après sa rencontre avec el doctor Recio : « Toda su persona se ha afinado. No es el Sancho antiguo, sino otro »[156]. De toute évidence, Sancho n'est pas un personnage secondaire, il est aussi immortel que don Quichotte ; lui aussi a bel et bien contribué à l'édification du mythe, il mérite donc l'intérêt que lui porte Azorín, bien que cet ouvrage ne lui soit pas totalement dédié.

Dans « En el mesón de Adamuz », Azorín évoque le créateur des deux personnages mythiques, Cervantès lui-même. Il fait même intervenir son frère, Rodrigo de Cervantes ; ce dernier, en discussion avec l'un de ces amis Juan Netosa, lui raconte la vie de Miguel de Cervantes. Les deux protagonistes évoquent l'intérêt de Cervantès pour la littérature comme le montre ce dialogue entre eux :

> - ¿Qué hace Miguel ? ¿En qué se ocupa ? Yo apenas lo traté. Pero recuerdo que tenía aficiones literarias. Y lo siento. La literatura no conduce a nada.
> - […] ¿Qué quieres que te diga, Juan ? Si Miguel es algo, lo es por su bondad, no por sus literaturas.
> - […] Es lástima, Rodrigo, que tu hermano pierda el tiempo en esas cosas[157].

Ces deux personnages font référence à *La Galatea* qu'ils considèrent comme l'unique œuvre écrite par Cervantès. Cependant, Azorín ne s'arrête pas là, il ne perd aucune occasion pour rappeler les mérites de Cervantès. Dans le même dialogue entre Rodrigo et Juan, le chevalier précise : « algunas de las poesías que figuran en *La Galatea* son de las más bellas que se han escrito en lengua castellana. ¡ Sí, de las más

[154] *Ibid.*, « Don Quijote », p. 154.
[155] *Ibid.*, « Don Quijote », p. 154.
[156] Azorín, *El buen Sancho*, *op. cit.*, p. 67.
[157] *Ibid.*, « El Doctor Recio de Agüero », p. 79-80.

bellas ! »[158]. En réalité, l'interprétation que fait le lecteur des paroles de Juan Nestosa sur Cervantès est essentielle. En effet, Azorín recherche un lecteur intelligent, capable de lire entre les lignes. José Manuel Vidal Ortuño le confirme dans son introduction à l'ouvrage d'Azorín :

> …en más de una ocasión se ha apuntado, con gran acierto, la necesidad de un lector especialmente preparado : aquel que con sus conocimentos es capaz de cerrar la tantas veces abierta obra azoriniana. Es el *lector omnisciente*, es decir, ese lector culto que sabe que nunca serán verdad las palabras que pronuncia el personaje de Juan Netosa, cuando augura un incierto porvenir a Cervantes en el mundo de las letras y una monótona vida en Esquivias – yendo « a sus olivares o a sus viñas » –, que terminará siendo « una desdicha »[159].

Dans ses ouvrages, Azorín confère à Cervantès un statut privilégié ; s'il en fait un héros illustre, le symbole de l'Espagne et le digne représentant de la moralité chrétienne : « Miguel de Cervantes representa esa hermandad suprema y exquisita de las armas y las letras. [...] Creo en Miguel de Cervantes. Creo en España. Creo en la moral cristiana »[160], Sancho, son écuyer, disparaît peu à peu.

Dans « La condesa Trifaldi » ainsi que « La verdad en su lugar », les protagonistes sont si obsédés par le personnage cervantin qu'ils en deviennent « neuróticos »[161]. Ainsi, le personnage de la condesa Trifaldi reconnaît qu'elle a changé son identité, en fonction de sa passion pour don Quichotte de Cervantès. Cette confusion identitaire permet à Azorín de réfléchir sur des questions existentielles comme le montrent ces interrogations redondantes : « ¿Es que alguien sabe en el mundo lo que es el yo ?¿Está alguien en posesión de su yo ?¿Y es que la realidad existe? »[162]. Ce n'est que vers la fin du récit qu'Azorín révèle la véritable identité de la condesa: «... apasionada de don Quijote, entusiasta de Cervantes, me titulé la condesa Trifaldi »[163].

Dans « Cervantes exagera », l'auteur du *Quichotte* demeure le principal sujet de conversation des deux personnages, Benignos Chaves et Juan Roses, comme l'atteste ce dialogue :

[158] *Ibid.*, p. 82.
[159] Introducción de José Manuel Vidal Ortuño, dans *El buen Sancho* d'Azorín, *op. cit.*, p. 32-33.
[160] Azorín, *El buen Sancho*, *op. cit.*, p. 82.
[161] *Ibid.*, p. 15.
[162] *Ibid.*, p. 60.
[163] *Ibid.*, p. 61.

- ¿ Conoces tú a Cervantes ?
- Le conozco. Y te diré más. Le he echado una mano cuando comenzaba a escribir. Muchos días comió en mi casa, estando él en Sevilla.
- ¿ Y has leído su novela *El celoso extremeño ?*
- ¡ Qué bonita es ! La he leído y releído.
- ¡ Cervantes exagera ! Delante de ti tienes al personaje central de esa novela, es decir, a Felipe de Carrizales.
- No te entiendo.
- Sí, yo soy el original de esa novela. Pero Cervantes exagera. No me he casado yo con ninguna mocita[164].

De nouveau, Azorín opère une confusion temporelle : il fait de ses propres personnages des protagonistes de Cervantès, des êtres réels, qui ont bien existé dans ses ouvrages ou qui l'ont côtoyé. Ce conte rappelle étrangement celui de la Condesa Trifaldi où la figure légendaire de Cervantès occupe une place privilégiée.

Azorín s'intéresse également à certains épisodes bien particuliers du *Quichotte* qu'il reprend intégralement : l'exemple le plus frappant est celui de don Quichotte et de son écuyer lorsqu'ils sont reçus par le duc et la duchesse dans leur palais de Pedrola : « Los nobles, conocedores de la primera parte de la novela, se burlan de sus invitados enredándoles en farsas como la de el caballo Calvileño o la de la doncella Altisidora. Llegan incluso a hacerle creer a Sancho que se le ha concedido el gobierno de la ínsula Barataria »[165]. Et c'est précisément dans le conte intitulé « La verdad en su lugar » qu'il est question du règne de Sancho dans l'île Barataria :

- Aquí se está representando una farsa. El señor gobernador no es gobernador. Sancho Panza es víctima de un enredo. ¡ Y eso no lo tolero yo ! ¡ La verdad en su lugar !
- […] Sí, es verdad… don Sancho… es usted…gobernador. Y es usted gobernador… como el cielo es cielo… como las montañas son montañas… como el mar es mar… Y como yo soy… un pobre… orate[166].

Cependant, dans d'autres chapitres, Azorín fait une subversion du modèle cervantin, il garde certains éléments et en change d'autres. Il actualise le mythe de don Quichotte, il le réécrit. Ces chapitres offrent un éventail de personnages, écrivains, peintres, tous amoureux de l'ouvrage de Cervantès ; un intérêt visible à travers les

[164] *Ibid.*, p. 88.
[165] Pablo Martínez Zarracina, « El casero de Cervantes », *art. cit.*
[166] Azorín, *El buen Sancho*, *op. cit.*, p. 72, 75.

propos des différents protagonistes que nous retrouvons dans « El personaje esperado », « Escapada a Criptana », « El pintor y sus lienzos » y « Venta manchega ». Le peintre dans « El pintor y sus lienzos » entreprend lui aussi un voyage dont le parcours rappelle étrangement celui de don Quichotte avec Rocinante et son écuyer Sancho: « Allá por un caminejo de la Mancha alta, la Mancha toledana, va montado en un borriquito de pelaje gris Ricardo Bañez ; detrás le da guardia, caballero en una mula, un criado… »[167]. Ce peintre finit par faire le portrait de don Quichotte, mais il l'actualise, il l'humanise et le rapproche du lecteur : « Y el retrato de don Quijote de la Mancha, a estilo moderno, es éste : un señor en un físico tal como lo describe Cervantes ; pero sus arreos son otros. Va vestido con irreparable chaqué negro y con pantalones negros también a rayitas blancas y galón de seda en la costura. El cuello de la camisa es alto, de los llamados diplomáticos ; la corbata de peto, en raso negro, ostenta gruesa perla… »[168].

Le personnage de don Quichotte, présent dans une grande majorité des récits d'Azorín, joue également un rôle de premier plan dans « El personaje esperado » et « Escapada a Criptana », où foisonnent les descriptions minutieuses et détaillées des paysages, descriptions spécifiquement azoriniennes. Le premier de ces deux chapitres rappelle le début de *La ruta de don Quijote*, où il s'agit d'un voyageur qui, dans le train, admire la beauté sereine des paysages de la Manche : « Estaba en plena llanura quijotesca ; pasaban las estaciones – Criptana, Socuéllamos, Villarrobledo, Minaya – ; entrábame una sensación indefinible ; austeridad española, nobleza, trato noble y soledad. [...] Al pasar por Criptana, en lo alto de un cerro, vi algunos molinos de viento ; siglos atrás acaso contendiera con estos mismos molinos don Quijote »[169]. Ce personnage de Teodoro Infantes ne se contente pas seulement de ressembler à don Quichotte ; il se prend même pour lui ; cette confusion apparaît comme le prolongement de la figure du héros, si bien que la frontière entre l'un et l'autre demeure floue :

> Soy don Quijote de la Mancha ; lo soy porque quieren en Albacete que lo sea ; no crea usted que un servidor, por su figura, idéntica al retrato que de don Quijote hace Cervantes, se cree mismamente el propio Quijote. No soy un loco. [...] Pero mi traza quijotesca ha hecho que yo mismo me apasione cada vez más del libro de Cervantes y que adopte las actitudes que debía de adoptar el propio

[167] *Ibid.*, p. 105.
[168] *Ibid.*, p. 107.
[169] *Ibid.*, p. 92.

> don Quijote. El libro de Cervantes lo sé de memoria ; no leo más que ese libro ; cuando leo algo moderno lo encuentro desaborido. Y he acabado también por tener un criado, entiéndase un escudero, Robustiano Sánchez, que es el propio trasunto de Sancho Panza[170].

En réalité, dans ses ouvrages, Azorín fait revivre les personnages de Cervantès puisque le passé et le présent se mêlent. Une double confusion identitaire et temporelle, entretenue volontairement par Azorín, suggère que les personnages accomplissent l'un après l'autre la même action, la même quête et ceci, inlassablement. Seule la mort peut interrompre ce mouvement. Ce n'est pas gratuit si Azorín insiste sur l'importance des voyages : il s'agit d'une manière intelligente de maintenir ce mouvement qui incarne la vie et une tentative de connaissance de soi toujours plus profonde : « Atrás quedaban mis libros. ¿ Y qué valían mis libros ? »[171], « He logrado huir por tres días de los libros ; he hecho una escapada a Criptana »[172] ; seuls les voyages possèdent ce pouvoir sur Azorín, celui de lui faire oublier les livres.

En réalité, Azorín est non seulement obsédé par Cervantès, par le Quichotte ou encore par des épisodes concrets ; il est également attiré par les lieux évoqués dans l'ouvrage cervantin. Ainsi, le chapitre du *Buen Sancho* intitulé « Escapada a Criptana » pourrait également faire partie de son ouvrage *La ruta de don Quijote* où Azorín visite toujours le même lieu : Campo de Criptana. L'auteur fait souvent référence au Quichotte et à son créateur : « La primera aventura que tuvo don Quijote en su segunda salida le avino, según parece, en Criptana. En este lugar combatió con los molinos de viento »[173].

De Sancho, du duc et de la duchesse, il en est encore question dans un chapitre intitulé « Los primeros frutos »[174] dans *Con Cervantes*. Dans ce chapitre, l'auteur présente une nouvelle figure, celle de Galván, encore un fou, ou plutôt qui est sur le point de l'être : « Unas (doncellas) opinan que el caballero de quien se trata está loco ; otras le defienden con entusiasmo »[175]. Les interrogations sur la folie du personnage et sur sa lucidité intriguent tout le monde au palais ducal. Perplexes, le duc et la duchésse s'interrogent : « ¿Cree vuestra merced que es un loco? [...] Defendían unos al

[170] *Ibid.*, p. 94.
[171] *Ibid.*, « El personaje esperado », p. 92.
[172] *Ibid.*, « Escapada a Criptana », p. 97.
[173] *Ibid.*, p.100.
[174] Azorín, *Con Cervantes, op. cit.*, « Los primeros frutos », p.58.
[175] *Ibid.*, « Los primeros frutos », p. 60.

caballero ; otros lo denostaban…»[176]. Les réactions de ce « Chevalier à la figure triste » – ce personnage si intrigant –, son comportement, ses réflexions sont bien ceux de don Quichotte, mais rien ne prouve que ce soit lui. Après avoir dépensé une grande somme pour lui, le duc et la duchesse se sentent victimes d'une duperie. Finalement, don Quichotte et Sancho quittent le Palais ducal laissant tout le monde envahi par le doute. Ont-ils eu affaire à don Quichotte en chair et en os ? Cette fois, c'est bien don Quichotte qui a trompé ses hôtes. Mais celui-ci insiste sur sa bonne foi ; il avait, selon lui, de bonnes raisons pour agir de la sorte. En effet, en sortant du palais ducal, il explique son comportement à son écuyer :

> Estoy cansado, rendido, Sancho amigo – decía don Quijote – ; pero tengo el ánimo tranquilo. Los días pasados en el palacio de los duques han sido los más dichosos de mi vida. He dejado allí sembrada la buena semilla. Esa simiente de cordialidad y de abnegación, fructificará. Yo tengo fe, Sancho bueno, en la bondad de los hombres[177].

Si Azorín demeure profondément attaché à la figure de don Quichotte, il opère cependant des transformations. Ainsi, le séjour de son Quichotte au palais ducal a changé le cours de l'existence. Ces derniers ont construit un hôpital à la mémoire de don Quichotte.

Investi d'un rôle nouveau, le héros semble participer à la vision constructive d'un monde nouveau. Il demeure toujours ce héros, imaginé autrement par Azorín qui précise à la fin du chapitre :

> Mientras leía yo (el *Quijote),* imaginaba la historia que va contada. He querido creer que esos fueron los primeros frutos de la santa predicación de don Quijote. ¡ Y cuántos más se habrán producido a lo largo del tiempo ! ¡ En cuántos más se habrán producido a lo largo del tiempo ! ¡ En cuántos corazones habrá puesto la lectura del maravilloso libro un poco de idealidad, un poco de abnegación, un poco de heroísmo ![178].

Six ans après la mort de don Quichotte, Sancho, en compagnie de son ami Tomé Cecial, quitte son village pour rendre de nouveau visite au duc et à la duchesse dans leur palais. Parvenu à sa destination, Sancho constate avec étonnement que le duc lui fait croire qu'il règne sur la ínsula Barataria, et qu'il en est fort satisfait. Pris entre sa

[176] *Ibid.*, p. 61.
[177] *Ibid.*, p. 63.
[178] *Ibid.*, p. 64.

propre réalité et ce que lui annonce le duc, Sancho doute même de lui : « Soy yo o no soy ? ¿ He venido de Argamasilla o de Barataria ? Y cuando termine mi visita a los duques, ¿ adónde voy a ir ? »[179] ; en fin de compte, il préfère croire à l'illusion, à la vie de gouverneur de l'île, telle que la lui présente le duc. Peu importe pour lui qu'il s'agisse d'une duperie ou non, l'essentiel n'est-il pas plutôt de se sentir heureux ?

> Seguramente que me están esperando en la ínsula. Sí, no puedo dudarlo ya. Soy gobernador. Yo lo soy sin haberlo dejado de ser un solo día desde hace seis años. El duque me nombró gobernador perpetuo y voy a ser gobernador de por la vida. ¿ Y qué mal hay en ello ? Lo cierto es lo que se cree. Y aquí se da la feliz concomitancia entre lo que creo y la realidad[180].

Malgré ses suspicions, Sancho demeure convaincu qu'il est gouverneur, qu'il l'a été depuis six ans, et qu'il le restera à vie. Perdu dans ses illusions, un nouveau Quichotte semble être né après la mort du véritable don Quichotte. Sancho semble avoir été touché à son tour par cette folie qui apporte la plénitude, alors que son ami Tomé Cecial semble s'être substitué à Sancho, le suivant dans tous ses délires : « Sancho Panza está por lo visto loco. Pero esta locura es el comienzo de la sabiduría. Sancho está encantado, y este encantamiento es la felicidad »[181].

Par ce jeu de rôles, cette interchangeabilité des rôles, Azorín essaie de répondre aux questions « Qui suis-je ? Que suis-je ? » recherchant ainsi le lieu, la place que l'homme occupe dans l'univers. Cette métaphore de la perte d'identité, puisque chaque personnage se prend pour un autre, est à lire et à interpréter comme un symbole de dépersonnalisation. L'incohérence de leurs propos reflète leurs angoisses, leurs doutes et leurs incertitudes. En proie à la folie, les personnages accomplissent toujours le même parcours pour accéder à l'immortalité. Ce n'est qu'au prix de l'illusion, enfantée par la folie, que les personnages peuvent atteindre la sagesse. En effet, la folie, souvent associée à la sagesse, touche la plupart des personnages chez Azorín ; ainsi, dans un chapitre qui s'intitule « Cervantes nació en Esquivias », il va plus loin dans sa méditation, si cette folie est synonyme de sagesse et que seule la sagesse implique la liberté, alors cette folie est la liberté : « Aparte del sabio nadie es libre »[182], précise-t-il.

[179] *Ibid.*, p. 69.
[180] *Ibid.*, p. 69.
[181] *Ibid.*, p. 69.
[182] *Ibid.*, « Cervantes nació en Esquivias », p. 85.

II.3/ Le brouillage temporel : une méditation permanente

La préoccupation d'Azorín pour le temps est omniprésente dans ses ouvrages. Il s'agit, sans aucun doute d'un paramètre incontournable dans la plupart de ses écrits. Cette évocation quasi obsessionnelle pour le temps, bien que moins poussée chez Azorín que chez son ami Unamuno, montre à quel point cette dimension joue un rôle très important dans la vie et dans la création littéraire de l'auteur :

> Su filosofía se centró en la obsesión por el Tiempo, por la fugacidad de la vida, todo fluye hacia la muerte. Este tema no lo trató con la fuerza y el patetismo de Unamuno ni con la angustia de Machado, sino con una gran melancolía ; con una íntima tristeza. Su deseo era apresar lo que permanece por debajo de lo que huye, su intención era fijar en el recuerdo, evocar las cosas que pasaron. Todo ello de acuerdo con su carácter y su espíritu contemplativo, nostálgico, melancólico, que parece que vive sólo para la evocación. Hay en él cierto escepticismo vital aprendido sin duda de Montaigne a quien tanto admira[183].

Rocío Lineros Quintero quant à elle, elle précise sur ce point que « Azorín es un maestro en el tratamiento del tiempo »[184], ce temps qui préoccupe tant les membres de la Génération et qui est étroitement lié à leurs préoccupations existentielles : la fuite du temps, l'immortalité, le sens de la vie...

C'est avec une grande maîtrise qu'Azorín joue avec le temps passé, présent et futur. Un *flash-back* qui éveille les souvenirs de l'auteur, l'emporte dans un univers lointain, mais si proche en même temps, et l'entraîne dans des descriptions nostalgiques de certains paysages qu'il immortalise dans ses ouvrages. Ses écrits et ses ouvrages sont, pour lui, la meilleure preuve d'immortalité :

> El momento es fugaz. Tratamos de fijar en el papel y en el lienzo la sensación, y no sabemos si los demás sentirán o no ante la tela o el papel lo que nosotros hemos sentido. ¿ Y será definitiva esta adquisición efectuada para el arte? ¿ Qué habrá en ella de privativo nuestro, intransmisible, y de elemento propicio a la generalización? ¿Copiar a Góngora? ¿ Copiar al Greco? Hacer lo que ellos han hecho no es continuarlos…*Lo esencial – esencial y fecundo – es sentir lo que ellos han sentido y dar a la sensación nueva forma estética*[185].

[183] Portal Rincondelvago: http://apuntes.rincondelvago.com/castilla_jose-martinez-ruiz-azorin_1.html
[184] Rocío Lineros Quintero, *« Castilla » Azorín, art. cit.* p.6.
[185] *Azorín,* « Madrid », O.S., 1021 cité par Pedro Laín Entralgo, *La Generación del 98, op. cit.*, p. 315.

En réalité, Azorín cherche non seulement à immortaliser et à éterniser des situations ou des paysages uniques qu'il décrit avec détails, mais il tente aussi de les universaliser. Cette particularité est bien propre à Azorín puisque d'autres membres de la Génération de 98 tel Unamuno, contrairement à Martínez Ruiz, cherchent plutôt à immortaliser l'homme et l'individu. Rocío Lineros Quintero, dans un article se rapportant à « Castilla » d'Azorín, met en relief cette idée et précise qu'Azorín : « Contrapone lo perecedero (el hombre y lo individual) con lo eterno (lo humano y universal). La diferencia entre Azorín y otros autores que tratan el tiempo es que Azorín busca lo universal, lo humano, lo inmutable de las cosas de cada día que enlaza con su concepto de intrahistoria y con su técnica miniaturista e impresionista del detalle que nos lleva a la descripción del paisaje »[186].

Comme Unamuno, Azorín exprime souvent son désir d'immortalité. En revanche, si chez Unamuno, il s'agit d'une immortalité obsessive, chez Azorín, il ne s'agit que de quelques réflexions disséminées dans ses écrits et souvent sous-entendues. Ainsi, il précise dans ses *Memorias Inmemoriales* : « Siempre he querido estar en el fondo : el fondo del tiempo, de las cosas y de las gentes »[187]. Dans son œuvre intitulée *La Voluntad*, il affirme que : « La realidad no importa ; lo que importa es nuestro ensueño »[188]. Azorín, comme tous les autres membres de la Génération de 98, valorise « el ensueño » ; il accorde à l'illusion une aussi grande valeur qu'à la réalité :

> Todos saben que la sensibilidad estética de *Azorín* percibe muy delicadamente el tránsito irreparable del tiempo. Todos saben, igualmente, que el tema de la fugacidad de las cosas es frecuentísimo en las páginas de *Azorín.* [...] «Dice *Azorín*- Lo que creemos que debiera ser perenne acabará del mismo modo que las cosas más viles y vulgares. Todo se mudará y acabará» (Azorín, *Al margen de los clásicos, O. S., 1047*)[189].

De plus, le thème de la fuite du temps est étroitement lié à l'immortalité, et Azorín le manifeste souvent dans ses ouvrages, implicitement ou par l'intermédiaire d'un de ses personnages. C'est ainsi qu'il tente à plusieurs reprises de rendre les repères temporels ambigus, il joue avec le temps. De cette manière, la « condesa Trifaldi »,

[186] Rocío Lineros Quintero, *art. cit.*, p. 6.
[187] Azorín, *Memorias Inmemoriales*, cité par Pedro Laín Entralgo, *Azorín : El mismo pero de otro modo*, *op. cit.*, p. 475.
[188] *Ibid.*, p. 246.
[189] Pedro Laín Entralgo, *op. cit.*,« Historia sine historia », p. 313.

dans l'essai intitulé *El buen Sancho*, réfléchit sur cette notion : « El tiempo juega con nosotros », précise-t-elle[190].

La fuite du temps a toujours été une préoccupation primordiale pour les hommes de la Génération de 98. Cependant, Azorín a très souvent manifesté son inquiétude par rapport à l'immortalité, qui se reflète dans les propos des personnages qu'il évoque ; José Luis Abellán étudie cet aspect dans son ouvrage sur la *Sociología del noventa y ocho* :

> Antonio Azorín ha logrado salvar del dolor que el paso del tiempo le producía al propio José Martínez, al transformarle en ese hombre de aguda sensibilidad, sí, pero insignificante y doméstico para quien todas las cosas vuelven siempre en un «eterno retorno», por muy trascendentes y únicas que se hayan querido presentar[191].

La reprise des personnages emblématiques de la littérature espagnole prouve donc pour Azorín que l'histoire est un éternel recommencement. C'est cette conception cyclique de l'histoire qui garantit la continuité des événements ; il écarte ainsi toute rupture entre passé et présent, rendant possible la vie éternelle, celle de ses personnages certes, mais aussi la sienne, puisque Azorín oscille entre un va-et-vient constant entre la fiction et la réalité, entre la vie de ses protagonistes et sa propre vie :

> El Mito del Eterno Retorno ha hallado en él una ejemplificación magnífica, que nos ha dejado una obra de arte imperecedera, es cierto. Pero no podemos tampoco olvidar que ese arte se ha producido como contrapartida de una vuelta de espaldas a la realidad y de una tendencia evasiva ante la misma. Además, y en lo que se refiere al tratamiento de temas históricos o de literature clásica, Azorín no ha podido evitar la mixtificación. Al objeto de hacer de cada cosa algo traducible al lenguaje de nuestra vida cotidiana y doméstica, Azorín se ha visto obligado a prescindir de la singularidad del personaje o de los valores intrínsecos a cada obra y el resultado inevitable no ha podido ser otro que la mixtificación del tema tratado. [...] Muchas páginas de Azorín – libros enteros – no pasarán nunca, porque – a través del mito del Eterno Retorno – este gran escritor nos aboca a una experiencia de la Eternidad. Esa misión propia de todo gran poeta, Azorín la ha cumplido[192].

Dans tous ses romans, la thématique principale tourne autour de sa préoccupation existentielle pour la fuite du temps, qu'il exprime à travers sa vision de l'Espagne. Rocío Lineros Quintero souligne ce rapport quasi organique d'Azorín avec

[190] Azorín, *El buen Sancho*, *op. cit.*, « La condesa Trifaldi », p. 59.
[191] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 71.
[192] *Ibid.*, p. 72.

le temps, elle constate qu'Azorín « percibe el tiempo como una sensación dolorosa, por eso refleja siempre los detalles de la realidad con la intención de convertirlos en eternos, perdurables e inmortales. Estrechamente asociada a la fugacidad del tiempo está la idea de la muerte, entendida como final del viaje y que Azorín proyecta en los viejos y mortecinos pueblos españoles»[193].

En fait, Azorín semble se heurter à une aporie: il est tiraillé entre deux exigences apparemment contradictoires, d'un côté le mythe de l'éternel retour et d'un autre côté l'obsession de la mort, contradictions qu'il ne parvient pas à dépasser.

L'intérêt pour les grands classiques de la littérature espagnole est très significatif chez Azorín, puisqu'en les faisant revivre, en actualisant leurs ouvrages, il recherche la continuité entre ce passé mal connu par les Espagnols et un présent décadent. De plus, Azorín met surtout en relief le plaisir que nous offrent ces lectures classiques ainsi que leur pouvoir de sauver les lecteurs du manque de curiosité intellectuelle:

> La labor de Azorín en ese acercamiento a los clásicos fue decisiva para muchas generaciones de lectores, pues demostró que vale más acercarse a los clásicos por deleite que por erudición y gracias a esa labor, muchos lectores volvieron a interesarse por nuestra literatura, por nuestros clásicos[194].

Dans *El buen Sancho*, la question du temps préoccupe toujours Azorín. « Cervantes exagera » est un chapitre qui traite de Felipe de Carrizales, un personnage rencontré dans la nouvelle cervantine « El celoso extremeño ». Le personnage principal dans ce chapitre Benigno Chaves se rebelle contre la version que donne de lui son auteur Miguel de Cervantes qui fait de lui Felipe de Carrizales, le protagoniste de « El celoso extremeño », l'une de ses *Novelas ejemplares.* Mais ce personnage conteste cette vie, il répète à maintes reprises que Cervantès exagère et ce n'est pas cette vie-là qu'il a connue.

En réalité, ce qui attire l'attention dans cet ouvrage d'Azorín, c'est qu'il n'y a pas de barrières ni de frontières entre le temps et l'espace qui séparent le réel du fictionnel : « ¿Cómo dices que Cervantes escribió en el siglo XVII ? Cervantes vive. La condesa Trifaldi vive »[195]. La Condesa Trifaldi dans *El buen Sancho* déclare que : « El tiempo juega con nosotros. Pero nosotros debemos saber el secreto del tiempo. Y el

[193] Rocío Lineros Quintero, *art. cit.*, p. 6.
[194] Portal Rincondelvago: http://apuntes.rincondelvago.com/castilla_jose-martinez-ruiz-azorin_1.html
[195] Azorín, *El buen Sancho*, *op. cit.*, p. 59.

secreto del tiempo es…que el tiempo no existe. Nos atemorizamos por un horrífico fantasma que no tiene existencia. [...] Pasar, no pasa nada. Desvanecerse en el tiempo, no se desvanece nada. [...] Porque los seres queridos que han desaparecido en la eternidad y que plañimos, no han desaparecido. Están a par de nosotros. Nos miran y asisten a nuestros actos. Pero ellos están en el presente inmutable, y nosotros nos hallamos entregados a la incesante redundancia del tiempo. Se encuentran – ¡trágica situación ! – a nuestro lado, y nosotros no podemos verlos ni estrecharlos contra nuestro pecho»[196].

En fait, le lecteur lui-même est confondu en lisant ce conte, la comtesse est-elle une réalité ou une fiction ? Azorín repose la même question inlassablement. Il s'agit, dans ce conte, d'une véritable mise en question de la notion du temps et des repères temporels, une perte de repères qui fait peur au protagoniste.

Le temps est en effet, un facteur primordial à prendre en considération dans *El buen Sancho* ; dans « La condesa Trifaldi » par exemple, les repères temporels sont mis en question et le lecteur se trouve désorienté entre passé et présent : « Cervantes escribió en el siglo XVII », « Cervantes vive », « ¡Cervantes vive ! ¡ No es éste en que vivimos el siglo XX, sino el XVII ! » « No, no. Este es el siglo XX », « ¡ El siglo XVII ! ¡ El siglo XX ! ¿ Vivo en uno o en otro ? En uno o en otro he de vivir », «El tiempo es inexorable y con el tiempo no se juega », « Sí, la fecha no miente. Dice 1605. No, no ; leo mal. Todo se tambalea. Leo mal. Lo que dice aquí es 1940. No cabe duda. El Quijote se ha publicado por primera vez en 1940. ¿Dónde está mi razón ? »[197]…

Toutes ces réflexions existentielles semblent entraîner les personnages d'Azorín vers une sorte de folie. Pedro Menchero, par exemple, est convaincu que Cervantès et ses personnages sont bien réels et qu'ils vivent avec lui : « Don Quijote vive. Ha entrado en el salón de la condesa (Trifaldi). Y otras veces entra Sancho Panza. Y otras el caballero del Verde Gabán. Y otras don Alvaro Tarfe. Y otras el estudiante pardal de que habla Cervantes en el doloroso prólogo al *Persiles.* »[198].

Le lecteur, a son tour, est constamment balloté entre réalité et illusion, entre passé et présent comme si le temps n'était plus chronologique :

[196] *Ibid.*, p. 62.
[197] *Ibid.*, p. 59.
[198] *Ibid.*, p. 63.

> No hay ni presente ni futuro. Todo es presente. Y puesto que todo es presente, ¿cómo no ha de estar ante nosotros lo que juzgamos que pasó para no volver ? [...] Creemos en el pasado porque no podemos asomarnos, ni por un momento, a lo Inmoble. Cuando conozcamos lo Inmoble, lo veremos todo cual en un plano y sin sucesiones. Y ese debe ser nuestro supremo consuelo[199].

Ce temps qui oscille entre fiction et réalité est insaisissable ; il n'est plus réglé par la loi des successions :

- Dime, Pedro, ¿ es ilusión lo que hemos visto ?
- ¿ Ilusión ? Realidad inconcusa. Don Quijote vive[200].

Si les hommes disparaissent, leur histoire est éternelle. C'est leur manière de vivre au quotidien qui donne ce caractère immortel à leur réalité; la répétition continue de ces mêmes petits gestes à travers les journées, les années et les siècles, assure la continuité de l'être humain. Pour expliquer cette opposition entre la fuite du temps et la question de l'éternité, Azorín a recours à des symboles qu'il retrouve dans les différents paysages qu'il croise: les nuages, le ciel, l'horizon, ou encore dans les rues et les villages qu'il traverse, dans les odeurs et les sons qui lui rappellent des souvenirs, comme le son des cloches dans *La Ruta de Don Quijote*. Le fleuve symbolise le temps qui passe, alors que la mer symbolise l'éternité.

La métaphore des nuages dans « Peor está que estaba »[201], illustre cette obsession de l'écrivain pour la fuite du temps : « El tiempo pasa. Y con el tiempo va pasando todo. Las nubes cruzan por el cielo y los árboles brotan y pierden luego las hojas ».

L'allégorie du Cronos dans les propos suivants du chapitre « Acaba la aurora » dans l'ouvrage *Tomás Rueda*, montre que l'écrivain cristallise la notion du temps dans une figure manipulatrice qui inspire angoisse et terreur:

> No para de marchar el tiempo. [...] Hay una deidad, invisible y terrible, que se llama Cronos. Es un dios que nadie ve y que todo el mundo siente. Debe de tener un laboratorio donde él hace sus manipulaciones; será algo como un taller

[199] *Ibid.*, p. 59-62.
[200] *Ibid.*, p. 63.
[201] *Ibid.*, p. 121.

> repleto de instrumentos sutiles. Cronos ahora ha decidido que la vida de nuestro niño entre en una fase nueva. «Yo, Cronos, ordeno y mando»[202].

Toujours dans le même ouvrage, le thème du temps est au cœur des réflexions azoriniennes. Ainsi, en évoquant les préoccupations de Tomás Rueda, l'auteur ne cesse de s'interroger : « Serán eternas, siempre las mismas, las cosas de este mundo? Lo que un mozo ha experimentado en el siglo XVII ¿lo habrá experimentado otro en el XIX, y lo experimentará un tercero en el XXI?»[203].

Dans « El licenciado Vidriera »[204], c'est le personnage cervantin lui-même, Tomás Rodaja, qui se présente au lecteur et qui lui raconte son histoire : « Cervantes ha narrado mis pobres gestas »[205]. Il résume sa vie et évoque ses souvenirs heureux mais aussi les difficultés auxquelles il s'est confronté. Tomás Rodaja rappelle que « La vida no se vive dos veces »[206]. Ce personnage, déterminé à vivre pleinement son existence, semble pourtant angoissé par le temps qui passe : « Las cosas no se repiten dos veces »[207], ne cesse de répéter Tomás Rodaja.

En réalité, tous les personnages azoriniens entretiennent un rapport très conflictuel avec le temps. Dans le chapitre intitulé « El Doctor Recio de Agüera » extrait de son ouvrage *El buen Sancho*, Azorín met en relief le pouvoir du temps sur Cervantès : « En el siglo XII, o en el XVII, o en el XX. Cervantes ha jugado en el *Quijote* con el tiempo y ha acabado por ser víctima del tiempo »[208]. Le jeu avec le temps peut s'avérer dangereux, c'est en effet toujours ce dernier qui finit par l'emporter.

C'est dans « Epílogo, si se quiere »[209], l'un des chapitres de *Con Cervantes*, qu'Azorín explique cette victoire du temps sur les hommes. Ainsi, il traite ce thème à travers le personnage de don Quichotte, ce chevalier qui incarne d'une façon éclatante la fuite du temps. En effet, dès son retour au village, se remémorant son passé, il constate que: « Los nidos están aquí – decía él –, pero no los pájaros de antaño ». Ce temps qui passe et qui emporte tout avec lui préoccupe don Quichotte, mais pas seulement; cette fuite du temps angoisse aussi Azorín et de plus, il s'agit d'une

[202] *Ibid.*, « Acaba la aurora », p. 57.
[203] Azorín, *Tomás Rueda, op. cit.*, « Tierras de España », p. 92.
[204] Azorín, *Con Cervantes, op. cit.*, « El licenciado Vidriera », p. 99.
[205] *Ibid.*, p. 99.
[206] *Ibid.*, p. 101.
[207] Azorín, *Tomás Rueda, op. cit.*, « Otra vez en Salamanca », p. 101.
[208] *Ibid.*, p. 47.
[209] Azorín, *Con Cervantes, op. cit.*, « Epílogo, si se quiere », p. 211.

angoisse universelle. Azorín précise à de nombreuses reprises que le temps est un facteur fondamental chez Cervantès: « Todo es tiempo en Cervantes »[210], « Si Lope es el espacio, Cervantes es el tiempo»[211] ; il ajoute encore pour conclure son ouvrage:

> En el Tiempo acabamos de colocar nosotros, como un símbolo, a Miguel de Cervantes. Le vemos fluctuar entre los años, como barquito entre las ondas. [...] Todos somos obra del Tiempo, y todos no estamos sujetos al Tiempo del mismo modo. Hay quien no es nada en el Tiempo, y hay quien es mucho; hay quien sufre dolorosamente del Tiempo, y hay quien conlleva el Tiempo cual una carga liviana. Cervantes debió de sufrir mucho del Tiempo: unas veces creería dominarlo, y de pronto, cuando menos lo esperase, se vería de nuevo sojuzgado por el Tiempo[212].

Tout ce qu'ont énoncé de grands écrivains comme Lope et Cervantès, reste toujours d'actualité après des siècles, et Azorín estime que les réflexions et les préoccupations de Cervantès, de Lope ou de Quevedo sont les mêmes que celles d'un auteur moderne. Les idées que ces grands auteurs exposent dans leurs ouvrages restent valables dans les temps modernes ; Azorín, dans ce cas, n'a fait que réactualiser ce qui vient dans leurs ouvrages : « Del siglo XVI o del XVII hemos venido al XX. Pero existe un depósito de pasiones, de intereses y de sentimientos que ha permanecido casi intacto. Tal psicología de otro escritor moderno »[213].

Azorín met l'accent sur l'angoisse existentielle liée à la fuite du temps dans *Con Permiso de los cervantistas*. En effet, dans les propos qui suivent, il cherche à légitimer la primauté des sensations dans la conduite humaine. La sensibilité est bien le privilège des êtres exceptionnels. « Sentir » c'est comprendre la douleur que peuvent ressentir les âmes sensibles, comme Cervantès, incapable de revivre les moments perdus :

> Comprender es sentir. ¿Y qué mayor dolor que comprender y sentir, como Tomás Rueda ahora, el misterio inescrutable del Universo ? ¿ Y qué mayor dolor que remembrarse, como Cervantes, de la vida pasada, de la juventud pasada, de los años pasados en Italia, con sus placeres sensuales y con sus placeres intelectuales, y no poder volver al pasado y no poder hacer que lo pretérito sea presente ?[214].

---

[210] *Ibid.*, p. 212
[211] *Ibid.*, « Su retrato », p. 183
[212] *Ibid.*, « Epílogo, si se quiere », p. 213.
[213] *Ibid.*, p. 212.
[214] Azorín, *Con Permiso*, *op. cit.*, « La novela de la inteligencia », p. 184.

III/ Le don Juan d'Azorín : la subversion du modèle

Comme don Quichotte, don Juan est lui aussi un mythe qui fait partie du patrimoine culturel espagnol. Nombreux sont les auteurs qui se sont intéressés à cette figure mythique pour en faire l'un de leurs protagonistes ou le héros de leurs ouvrages : Azorín est l'un d'entre eux. Dans son ouvrage sur « Les figures de Don Juan », Philippe-Jean Catinchi dresse le portrait du libertin :

> Usant de la femme comme d'une « machine à plaisir », le libertin est moins un séducteur qu'un révolté, qui proteste violemment contre la culture de la mort, triomphante dans l'Occident chrétien tridentin. Incarnation littéraire du défi sacrilège qu'aucune bravade ne rassasie ni n'apaise, don Juan défie ses semblables, profondément ancré dans la réalité de son siècle. Et les déclinaisons de son image, sur près de quatre siècles, les variantes innombrables qui l'imposent au rang des figures universelles, n'ont pas entamé la force de son défi, subversif et impie[215].

Azorín reprend-t-il cette image du libertin? Don Juan garde-t-il l'image d'un révolté ?

L'ouvrage d'Azorín a vu le jour en mars 1922, soit quelques mois après l'appel lancé par Ortega y Gasset pour « rapatrier le Don Juan national »[216]. Azorín saisit alors l'opportunité pour publier un roman qu'il intitule *Don Juan.* Il peut sembler étrange qu'Azorín n'ait pas choisi le théâtre pour réincarner le personnage de don Juan, mais il l'explique personnellement dans son entretien avec José García Mercadal à l'occasion de la sortie de son ouvrage *Don Juan ;* d'après lui, le roman est un genre littéraire qui se prête davantage à des sujets plus concrets d'ordre socio-politique.

Sa conception du héros mythique semblait assez risquée puisque Azorín le prive de la scène, réduisant ainsi sa capacité dramatique. Il le recrée, le remodèle, et lui invente une nouvelle vie ; le mythe n'est plus alors ce qu'il était, son image s'est transfigurée. Ainsi, lorsque débute le récit, don Juan s'est assagi, il est devenu bon, indulgent, généreux et charitable et passe même de longues heures à méditer. Azorín subvertit donc le modèle, mais il demeure fidèle à l'essence mythique donjuanesque.

[215] Philippe-Jean Catinchi, « Les figures de Don Juan », *Le Monde, Dossiers et Documents littéraires*, N° 45, octobre 2004, France.
[216] José Ortega y Gasset, *El Sol*, 11, 19, y 28 de junio de 1921, dans prólogo de Christian Mans, Azorín, *Don Juan*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 13-14.

Don Juan n'apparaît pas comme une figure solitaire, celle de doña Inés lui est inextricablement liée : « Desarrolló dos novelas de tema amoroso : *Don Juan* (1922) y *Doña Inés* (1925) »[217]. En effet, avec de tels titres, Azorín montre clairement sa volonté de situer le lecteur dans une ambiance littéraire bien déterminée. C'est une claire référence aux deux figures principales du don Juan espagnol. En fait, c'est autour de ces deux personnages que se construit l'intrigue principale de ses ouvrages. Ces deux personnages ne se limitent pas seulement à illustrer ou accompagner d'autres histoires, ils traduisent le choix de l'auteur de les présenter au lecteur comme « solitaires ». Même s'ils apparaissent en compagnie d'autres personnages et totalement étrangers à leur condition d'individus particuliers, il les transforme en figures mythiques. Mais Azorín les présentent aussi comme des personnages communs « Don Juan es un hombre como todos los hombres »[218], ainsi, ils nous transmettent la réalité d'une existence banale et quotidienne. Ils paraissent plus humanisés, plus proches du lecteur ; comme le révèle ce désir d'amour spirituel ressenti par les personnages :

> *Don Juan* o *Doña Inés* son aportaciones azorinescas al mito inagotable del burlador. Pero en la pluma de Azorín el mito se atempera, se dulcifica, creando toda una suerte de centelleos literarios que nada tienen que ver, más que en un principio, con la esencia del mito : « Don Juan no mora ya en una casa suntuosa, ni se aposenta en grandes hoteles… »[219].

La production littéraire contemporaine relative au mythe de don Juan est abondante. Cependant, la version d'Azorín est unique puisqu'il a traité le mythe depuis une nouvelle perspective : à travers une conception esthétique, cohérente, il redonne vie au protagoniste après son passage aux enfers et au purgatoire. Il a opté pour une vision différente et inexplorée de ses prédécesseurs. Azorín propose une totale conversion du personnage, une sorte de rédemption. Il explore une nouvelle piste, la vie de don Juan au purgatoire, après son passage aux enfers. Par cette continuité temporelle, il redonne au personnage une nouvelle vie, il le revisite et fait de lui un être tout à fait conforme à une image correcte ; il le fait accéder à l'immortalité.

[217] José Carlos Carrillo Martínez, *art. cit.*
[218] Azorín, *Don Juan, op. cit.*, p. 37.
[219] Mariano Tudela, *op. cit.*, p. 47.

III.1/ Azorín ou la rédemption de don Juan

Le don Juan de Tirso, et même celui de Zorrilla sont des personnages sans scrupules, sans aucun remords de conscience. Leur seul objectif est de séduire les femmes qui leur plaisent, de les déshonorer puis de les quitter. C'est même leur distraction favorite. Leur appétit sexuel incessant, lié à une complaisance perverse à faire du mal aux femmes, les pousse à agir de la sorte. Azorín, quant à lui, offre une vision bien personnelle du personnage mythique à travers un genre particulier. Il a, en effet, préféré la nouvelle au théâtre pour présenter sa version donjuanesque. Le protagoniste et le cadre spatial dans lequel il se trouve sont en parfaite adéquation avec le genre littéraire choisi par Azorín « la nouvelle ». Dans son ouvrage intitulé *Don Juan,* il décrit les paysages, l'école du village, les activités des enfants, il donne même les statistiques de la population du village, mais l'action y est pratiquement absente. Azorín évoque l'église et les hommes d'église, il présente même le panorama de la vie politique en consacrant des chapitres au Colonel, à la garde civile, au président de l'Audience ou encore au gouverneur. Jean Louis Picoche, dans *Don Juan en Espagne*, précise l'aspect formel de cet ouvrage : « chacun des chapitres – dit-il – se limite à une description qui n'est souvent qu'une simple aquarelle ou à une toute petite anecdote, suggérée plus que racontée »[220]. Cette primauté du descriptif suscite de nombreuses interrogations ; pourquoi l'ouvrage s'intitule-t-il *Don Juan* si c'est pour décrire des paysages ? Ce mode descriptif n'est-il pas investi de fonctions importantes ? Azorín se limite-t-il à un travail descriptif ?

Dans le chapitre « El espíritu de la pequeña ciudad »[221], Azorín évoque avec amour, l'ambiance de la petite ville romaine d'où est originaire don Juan. Cependant, il ne mentionne pas le nom de don Juan tout au long du chapitre ; son don Juan n'est pas un Tenorio comme celui de Tirso ou encore celui de Zorrilla, il porte le nom de don Juan del Prado y Ramos, et il est, lui aussi, un grand pécheur. L'histoire de ce personnage originaire d'un village castillan romain se déroule au XX^{e} siècle.

Ce nouvel ancrage spatio-temporel n'est pas anodin ; il confère au héros une nouvelle identité et donc de nouvelles fonctions :

[220] Jean Louis Picoche, *op. cit.*, p. 62.
[221] *Ibid.*, p. 43.

> Lo que le permite a Azorín pasar al otro lado del espejo es un hecho anclado en la basta ordinariez que nadie hasta él se había atrevido a mencionar, a enfocar. En el Prólogo Azorín pone el dedo en la llaga – expresión que no puede ser más adecuada, más idónea, en la circunstancia – : « Don Juan del Prado y Ramos era un gran pecador. Un día adoleció gravemente. [...] Don Juan del Prado y Ramos no llegó a morir ; pero su espíritu salió de la grave enfermedad profundamente transformado. » Azorín evidencia, de entrada y sin ambages, que de su comercio con las mujeres lo más probable es que el seductor haya contraído el morbo gálico, con lo que cree útil precisar lo que fundamentaba el propio mito del tenorio, es decir, ante todo *un cuerpo,* un cuerpo, no es superfluo añadir, que se carcteriza por su vigor, sus apetencias, su encanto, su atractivo, un cuerpo que, por ser humano, es, por supuesto, vulnerable y destinado a la degradación, al decaimiento, un cuerpo, al fin y al cabo, que la civilización judeo-cristiana considera como deleznable. El cuerpo de Don Juan del Prado y Ramos, afectado, perjudicado hasta tal punto en su misma carne, resulta, por consiguiente, vaciado de su esencia de seductor al par que se operan en él un a modo de transmutación, una sublimación, claro está, inducidas por la todopoderosa Iglesia que no ha dejado de instilar en el espíritu de sus miembros, de sus fieles, que la carne es flaca. De este modo a quien nos presenta Azorín al principio de la obra es a un Don Juan que ha conocido una muerte simbólica : tras las llamas de los infiernos que le han quemado la carne, sólo quedan las cenizas. Don Juan ha sido purificado por el fuego, ha sido purgado y Azorín clama la victoria del espíritu como consecuencia de la destrucción de la carne en su héroe[222].

En effet, Azorín fait de son protagoniste un homme de bien, un justicier qui tente d'aider les hommes à s'échapper de l'emprise menaçante de leurs persécuteurs, comme le prouve le XX^{e} chapitre où don Juan réclame du « Gobernador » la libération des prisonniers. Mais, l'espace dans lequel vit le héros est aussi important. Il semble constituer le prolongement du personnage, incarnant la sérénité et la paix. Ainsi, grâce à ses descriptions minutieuses et à son sens du détail, Azorín décrit l'atmosphère de calme qui envahit la petite ville de don Juan. La prédominance des couleurs est particulièrement celles du bleu et blanc ne peut passer inaperçue : « Ese muro blanco y azul de un patizuelo, en una calle desierta, es la expresión más alta del ambiente creado »[223], « El blanco y el azul, en el zaguán de un pequeño convento humilde, nos dice, por encima del arte, eternidad »[224], « los zaguanes blancos y azules de los conventos pobres», «conventos humildes, enjalbegados de cal nítida y con un zócalo de vivo azul »[225]. Christian Manso relève la symbolique de ces couleurs chez Azorín. La description est signifiante ; elle invite à une réflexion sur le sens de la vie, sur la

[222] Christian Manso, Prólogo de *Don Juan* d'Azorín, *op. cit.*, p.16-17.
[223] *Ibid.*, p. 43.
[224] Azorín, *Don Juan, op. cit.*, p. 43.
[225] *Ibid.*, p. 55.

destinée humaine. Fonctionnant comme un code, la couleur blanche et la couleur bleue multiplient les symboles à l'intention des lecteurs. L'espace n'est donc plus conçu comme un monde ayant une existence propre, comme un décor extérieur au héros au milieu duquel il évolue, mais plutôt comme un prolongement du personnage, comme un support nécessaire à ses gestes :

> Pero todo está limpio y blanco. Blancas las paredes ; blancas las puertas ; blanca la tosca loza en los vasares. Silenciosamente, como sin apoyarse en el suelo, desfilan las monjas por los blancos corredores. Las rosas rojas de un rosal – en un patio interior de muros lisos – destacan, bajo el azul del cielo, sobre lo blanco unánime[226].

Dans ce jugement toute la description à laquelle nous venons d'assister s'éclaire d'un sens nouveau. C'est ainsi qu'à la paix du dehors, de l'extérieur, correspond la paix intérieure : Azorín décrit l'ambiance sereine dans le couvent, il évoque les activités méditatives et artistiques des Sœurs.

Cependant, la religion n'est pas le seul centre d'intérêt pour Azorín, il porte un intérêt aussi important à l'art. En effet, il ne perd pas une occasion pour rappeler les richesses artistiques de la ville de don Juan ; à plusieurs reprises, il évoque l'architecture gothique, les empreintes romaines, les monuments de la Renaissance ou encore le décor emblématique à dominance blanche et bleue des différentes constructions : « Roma, la Edad Media, el Renacimiento, han dejado su sedimento espiritual en la pequeña ciudad. Los fragmentos de muralla que quedan son romanos ; romano es también el puente sobre el río Cermeño. La Catedral es gótica… »[227]. La description des monuments dévoile la richesse historique des lieux visités.

La description minutieuse effectuée par Azorín du village de don Juan prend rapidement une connotation métaphysique ; une étrange analogie s'établit entre l'espace réel et l'univers spirituel que tout oppose, mais l'espace n'est-il pas la matérialisation concrète de l'aliénation du héros ?

> Esas tres notas simples, claras, permanentes – la muralla, la colina y el cielo –, es lo que solicita profundamente nuestro espíritu. Como contemplaron este espectáculo hace dos mil años otros ojos, lo contemplamos nosotros ahora. En su permanencia está la norma definitiva de la vida[228].

[226] *Ibid.*, p. 51.
[227] *Ibid.*, p. 43.
[228] Azorín, *Don Juan, op. cit.*, p. 43.

Cette méditation sur la fuite du temps et sur l'éternité dans cette triste existence est aussi présente lorsqu'Azorín décrit la chambre de don Juan, un lieu fort triste : « En las paredes había una serie de litografías en color. Desde el balcón se contemplaba el río en lo hondo. Iba muriendo el día. La pálida claridad del cielo [...] ponía en el ambiente una íntima tristeza. Un caminito de cipreses se perdía… »[229]. La nostalgie et l'amertume qui envahissent don Juan symbolisent l'inertie et l'immobilisme qui frappe le personnage. L'enfermement révèle sans doute l'aliénation du personnage. La fenêtre de la chambre constitue la seule ouverture qu'il a sur le monde extérieur. C'est de là qu'il pouvait contempler un chemin mystérieux. Azorín donne à voir au lecteur une conscience angoissée, hantée par les perpétuelles interrogations sans réponse : la vie, la mort, l'éternité : « ¿Adónde va ese camino ? ¿De dónde vienen esos hombres que marchan por él lentamente ? [...] ¿ Adónde irá ese caminito ? ¿Cuántas veces lo contemplará don Juan – eternidad, eternidad – desde el balcón que da al río ?»[230]. Donald Shaw dans son étude sur la Génération de 98 relève l'importance du temps dans l'existence :

> En *Don Juan* encontramos en un epílogo muy citado, y también a través de toda su obra, un énfasis en la simple bondad y compasión que es casi ingenuo. La novela termina con una nota de separación y frustrada emoción, constantes en las obras de ficción de Azorín desde *Diario de un enfermo*, e inseparables de su obsesiva conciencia de la acción destructora del Tiempo. Pero el confortante efecto en don Juan de su bondad consciente y casi franciscana « piedad por todo », no está explícitamente indicado. Habría que preguntarse si la solución ética es realmente relevante para el « dolorido sentir » de Azorín[231].

A partir de tous ces propos, on le voit, la figure de don Juan change. Il ne s'agit pas que d'une nouvelle version du mythe, il s'agit surtout d'une démythification de la figure de don Juan. Dans ce personnage, les résonances autobiographiques se font rapidement ressentir. Le lecteur retrouve la mélancolie constante d'Azorín, ses réflexions sur le temps, sur l'Eternel Retour. Ce n'est que vers la fin de l'ouvrage que don Juan retrouve le visage d'un chevalier séduit par Jeannette, par sor Natividad et par Virginia, la charmante paysanne :

[229] *Ibid.*, p. 52.
[230] *Ibid.*, p. 53.
[231] Donald Shaw, *op. cit.*, p. 231.

> Le mythe de Don Juan résiste, parce que c'est un mythe né de la réalité vivante et non de l'imagination visionnaire. Don Juan n'a nullement l'intention de délivrer l'humanité des monstres comme les héros de l'Antiquité. Désormais, les monstres l'ont emporté. Et il ne pense qu'à son pouvoir de transgression illimité, qu'à son irresistible besoin d'aimer[232].

Cependant, ces histoires n'aboutissent pas dans la version d'Azorín, puisqu'elles ne vont pas au-delà de simples échanges de paroles ou de regards. Les relations de don Juan avec ses femmes se limitent à de simples provocations, même implicites vis-à-vis de lui, le séducteur est séduit. D'une manière curieuse, c'est un don Juan dépourvu d'aventures, un don Juan, qui, comme Calisto et Melibea, se retrouve imprégné de mélancolie, d'écoute, de compréhension. Il n'est plus ni le séducteur, ni le libertin.

> De corte bien distinto es el Don Juan de Azorín. En éste, Don Juan repuesto de una grave enfermedad, lleva una vida tranquila y retirada en una pequeña ciudad de provincias, ya no es un ser egoísta ni jactancioso (fachenda). Ahora además ya no es el seductor sino el objeto de seducción. Le seduce la belleza de Sor Natividad y le intenta seducir Jeannette.

Afin de mieux comprendre cette nouvelle figure mythique de don Juan chez Azorín, il serait intéressant de rappeler l'image de don Juan chez Tirso de Molina. Ce dernier nous offre deux images de don Juan, celle du séducteur et trompeur qui accumule les aventures et dupe les gens, et celle du pécheur qui refuse de se repentir (tan largo me lo fiáis) :

> Tout le drame du *Burlador* est scandé par un refrain : « Bien lointaine est votre échéance ! » qui marque le refus par don Juan de prendre en considération que la mort peut survenir à l'improviste et qu'il faut donc s'y préparer en changeant de vie et en demandant pardon de ses fautes[233].

> Le contraste est flagrant entre les deux personnages :

> En efecto, terminaba tradicionalmente el mito con la precipitación del protagonista en las llamas del infierno (Tirso de Molina, Molière), con su rescate *in extremis* de las llamas (Zorrilla). [...] O moría en los infiernos, o estaba salvado, o se decribía su último viaje, pero nunca se había contemplado la possibilidad narrativa – ya que el mito es ante todo una historia, una fábula –

[232] Benedetta Craveri, 2-III-1990, « Un mythe né de la réalité vivante », *Le Monde, Dossiers et Documentaires Littéraires*, N° 45, octobre 2004.
[233] Didier Souiller, *Tirso de Molina, El Burlador de Sevilla,* Langres, Parcours critique, Klincksieck, 1994, p. 21.

> de contar lo que podía pasar en los mismos infiernos o en el período *post-inferna*. Es lo que, según parece, ha tentado Azorín : detrás de la cara esplendente del mito – hasta ahora evocada y explotada – podía existir una cara oscura, grisácea o, mejor dicho, cenicienta, que, sin embargo, no revestiría menor interés por lo que a la figura mítica se refiere.
> [...] Del mito original Azorín conserva los elementos esenciales, imprescindibles, pero apenas si los menciona en las pocas páginas que constituyen el Prólogo y el Epílogo de su novela. Lo que va a desarrollar en sus 39 capítulos es lo que se podría denominar el *itinerario* espiritual y moral de Don Juan en su *purgatorio* terrestre, que le va a llevar paulatinamente hasta el convento para luego alzar el vuelo hacia la eternidad, a imagen de la « palomita blanca » que vuela « por el azul » al final de la obra[234].

C'est à partir de sa propre douleur que se produit la conversion de don Juan. C'est à partir de son corps « lastimado » que lui est révélée la véritable dimension douloureuse de l'être humain.

Aussi, l'image que nous retrouvons du don Juan d'Azorín ne correspond-elle pas à celle du personnage emblématique de Tirso de Molina ou de Zorrilla. En réalité, Azorín brise le mythe, il le présente dès le début du premier chapitre comme étant un homme comme tous les hommes, capable de bonté et de générosité, bonté qui n'est pas sans rappeler celle de la charité chrétienne. Azorín ne perd jamais de vue la dimension religieuse : « Don Juan es un hombre como todos los hombres. No es alto ni bajo ; ni delgado ni grueso. Trae una barbita, en punta, corta. Su pelo está cortado casi al rape. No dicen nada sus ojos claros y vivos : miran como todos los ojos »[235].

Si, au tout début du prologue, l'image de don Juan correspond à celle du mythe : « Don Juan del Prado y Ramos era un gran pecador ; un día adoleció gravemente… », la fin du prologue offre au lecteur l'image diamétralement opposée ; une métamorphose, très proche de la rédemption transfigure le personnage : « Don Juan del Prado y Ramos no llegó a morir ; pero su espíritu salió de la grave enfermedad profundamente transformado »[236]. Ceci explique bien l'image du protagoniste au premier chapitre d'Azorín. Ce dernier le présente même comme une sorte de « surhomme » qui possède des qualités inégalées comme le montre cette réflexion : « Muchas veces se ingenia para que el socorrido no sepa que es él quien le socorre. Pone la amistad – flor suprema de la civilización – por encima de todo. [...] sabe perdonar al desleal que declara noblemente su falta »[237].

[234] Christian Manso, dans le prologue de *Don Juan* d'Azorín, *op. cit.*, p.16-17.
[235] Azorín, *Don Juan, op. cit.*, p. 37.
[236] *Ibid.*, p. 36.
[237] *Ibid.*, p. 37.

Cette description précise du personnage entamée au premier chapitre disparaîtra au fur et à mesure. Azorín humanise le personnage : don Juan paraît semblable à tous les hommes, sans aucune particularité, sauf peut-être sa bonté et sa générosité. Ce personnage apparaît sous un aspect ordinaire, humble, courtois, à l'écoute des autres ; faisant preuve d'une grande tendresse pour les démunis et les marginaux, il est toujours présent lorsqu'on a besoin de lui. Cependant, ce qui surprend le plus le lecteur, c'est que l'image du pécheur, séducteur et moqueur a littéralement disparu. Azorín a fait de son personnage un être humain, qui donne la primauté à l'amitié, aux valeurs altruistes et sacrées, disparues au profit de l'égoïsme et de l'individualisme. Il ne s'agit plus du personnage qui ne pense qu'à assouvir ses désirs. C'est un homme loyal qui se contente de la vie qu'il mène sans jamais se plaindre du destin : « Acepta la flaqueza eterna humana y tiene para los desvaríos ajenos una sonrisa de piedad »[238].

En fait, les activités et les préoccupations de ce personnage emblématique sont bien nobles. Non seulement don Juan consacre du temps à la méditation, ce qui donne à son esprit une force suprême : « Un recuerdo de Gonzalo de Berceo sugiere *Don Juan* (1922), semblanza de un caballero austero en una ciudad tradicional española. Este viejo pecador sin rostro se convierte en el hermano Juan, al final de la obra »[239], mais Azorín le présente encore au deuxième chapitre comme un amateur d'art et de lecture, qui apprécie autant la spiritualité que l'activité humanitaire.

Mais, don Juan est un grand voyageur, ce qui lui a permis d'avoir une vision assez critique de la société dans laquelle il vit et d'en tirer des leçons conséquentes : « Comprende que si exigiéramos a los amos tantas buenas cualidades como exigimos a los criados, muy pocos amos pudieran ser criados »[240]. Il a appris à être plus tolérant, juste et humain, différent des clichés connus sur sa personne : « La observación de los encontrados usos y sentimientos humanos le ha enseñado a ser tolerante. No tiene para el pobre la fingida y humillante cordialidad de los grandes señores. [...] A los criados, los trata humanamente »[241].

En faisant revivre le mythe de don Juan, Azorín a rénové la figure mythique d'une manière considérable et il n'a pas choisi la méthode la plus simple. Il a opté

[238] *Ibid*, p. 37.
[239] Federico Suárez, *Maeztu y los del 98*, disponible sur: http://galeon.hispavista.com/razonespanola/re90-su2.htm
[240] Azorín, *Don Juan, op. cit.*, p. 38.
[241] *Ibid.*, p. 38.

pour une toute nouvelle orientation du mythe ; les nouvelles pistes qu'il explore, présentent un personnage qui incarne la bonté même ; doté de générosité, don Juan serait-il perçu comme un saint ? : « Don Juan es un hombre como todos los hombres »[242]. Les dimensions dramatique et tragique de l'ouvrage de Triso de Molina sont plus atténuées dans l'ouvrage d'Azorín. Après sa soumission à une mort symbolique, le séducteur se voit dépourvu de toutes ses tendances transgressives.

Parallèlement à cette métamorphose très précise et détaillée du personnage, Azorín offre un recencement aussi détaillé des habitants de la ville de don Juan. De même, il met en exergue l'importance de la religion dans la ville du héros ; le romancier mentionne spécifiquement le nombre de « curas, beneficiados, tenientes curas, sacristanes, acólitos, ordenados a título de Patrimonio, ordenados de menores, síndicos de religiones, dependientes de Cruzada, demandantes, religiosos profesos, novicios, legos, donados, criados de conventos, monjas profesas… »[243].

Azorín explore l'existence religieuse dans toutes ses dimensions : la dimension spirituelle par la rédemption et la dimension socio-culturelle par le biais des monuments, des curés…

C'est avec un champ lexical relatif à la religion qu'Azorín présente la « petite » ville : « parroquias, frailes, monjas, conventos… ». Il différencie même les deux couvents des « frailes » : (los franciscanos et los dominicos) et les quatre couvents des Sœurs (Las Jerónimas, las Capuchinas de la Pasión, las Dominicas et las Carmelitas descalzas). D'ailleurs, une série de chapitres (du chapitre VI au chapitre XII) font spécialement allusion à l'environnement religieux de la petite ville de don Juan ; les titres des chapitres sont fort révélateurs de l'importance du religieux chez Azorín : « El obispo Don García », « Las Jerónimas y Don García », « Sor Natividad », « Las monjas pobres », « El obispo ciego ». Ce qui peut sembler étonnant, c'est que le nom de don Juan ne figure presque pas dans ces chapitres, il n'est mentionné qu'à de rares fois et, même s'il l'est, ce n'est probablement pas pour constituer l'axe fondamental du chapitre, don Juan n'est présent que pour donner un avis, un conseil – tel est le cas dans le chapitre « Don Federico » – à son ami journaliste, ou encore pour venir en aide à don Leonardo, un amoureux de la nature, âgé et malade, au chapitre « El árbol viejo », ou bien pour visiter l'évêque aveugle dans le chapitre XI « El obispo

[242] *Ibid.*, p. 37.
[243] *Ibid.*, p. 41.

ciego »[244]. Don Juan est aussi présent auprès de « el aurífice, un viejecito con un bigote blanco y una mosca blanca »[245], un vieillard solitaire, laborieux et érudit ; il lui rend visite tous les après-midi pour lui tenir compagnie. Cette attitude, cependant, ne diminue en rien l'importance de son rôle. Don Juan ne manque pas de s'adresser à un Dieu bon et miséricordieux afin d'accueillir « el alma dolorosa de una madre », une mère qui s'est tant sacrifiée pour son enfant, de santé fragile, une mère qui a tout donné à son fils pour lui permettre d'entreprendre des études d'ingénieur.

Dans son ouvrage *Don Juan,* Azorín propose en fait, une série de portraits, il n'évoque pas seulement don Juan. Parmi les hommes d'église, il brosse le portrait d'« El obispo Don García » (né en 1520 et mort en 1599), souligne ses traits physiques: « El obispo era de rostro fino, alargado… »[246], insistant sur son caractère rebelle, transgressif et émancipateur :

> Estuvo en el Concilio de Aviñón ; allí defendió seis proposiciones que causaron escándalo. [...] Fueron causa de ruidosas protestas estas proposiciones ; pero – como dice un auto moderno – « se ven hoy seguidas y aplaudidas, casi como evidentes…»[247].

L'évêque apparaît alors comme un homme de défi. Appuyé par les Jerónimas, don García oppose un ferme refus à la décision de « la clausura », de l'enfermement des « monjas » dictée par le Concile de Trente : « a todo resistieron… (Bonifacio VII, Pío V, Gregorio XIII, el Consejo real, el Rey…)» [248]. Cependant, cette résistance s'avère inutile. Rien ne réussit à ébranler ces décisions, ni menaces, ni implorations, ni revendications : « Fueron vencidas en la lucha ». Don García et las Jerónimas semblent à l'image de don Juan et rappellent indirectement le caractère transgressif du héros mythique. Azorín, à travers l'exemple de Don García », tente-t-il de montrer que même les hommes d'église, à certaines occasions, sont capables de transgresser les lois et les réglements internes, comme ce fut le cas de don Juan ? Bien qu'il n'y ait aucune évocation de don Juan – Azorín ne mentionne même pas son nom dans le chapitre –, l'auteur vise t-il indirectement don Juan, insinuant que même les religieux

[244] *Ibid.*, p. 55.
[245] *Ibid.*, p. 56.
[246] *Ibid.*, p. 45.
[247] *Ibid.*
[248] *Ibid.*, p. 46.

peuvent aussi se tromper, laissant entendre que, de la même manière, don Juan a pu commettre des erreurs dans une vie antérieure?

Azorín révèle dans ce cas, que l'homme ne cesse de changer, d'évoluer ; dans cette intégrité reconstituée du personnage, Azorín souligne son caractère profondément humain puisqu'il est capable aussi bien de défier les forces tyranniques que d'éprouver de la faiblesse. Sans doute, veut-il saisir l'homme dans sa nudité, afin d'atteindre la vérité intérieure de l'être.

Cette faiblesse est présente lorsqu'Azorín évoque le portrait de sor Natividad ; finesse, élégance et sensualité sont les caractéristiques même de l'abbesse du couvent : « Es alta ; bajo la túnica blanca, al moverse, se perciben las llenas y elegantes líneas del cuerpo »[249]. Mais Azorín ne se limite pas à cela, puisqu'il reprend encore une fois le portrait de la religieuse plus loin, au chapitre intitulé « Y una tentación celestial », où la sensualité avec laquelle est décrite sor Natividad frôle l'érotisme ; les gestes et les propos sont lourds de sous-entendus :

> …bajo la blanca estameña se marca la curva elegante de la cadera, se acusa la rotundidad armoniosa del seno… al avanzar un paso, la larga túnica se ha prendido entre el ramaje. Al descubierto han quedado las piernas. Ceñida por fina seda blanca, se veía iniciarse desde el tobillo el ensanche de la graciosa curva carnosa y llena[250].

Parallèlement à cet aspect physique, Azorín accorde autant d'importance à la vie spirituelle. Azorín ne manque jamais de souligner l'importance des livres dans la vie des personnages qu'il choisit : ces derniers sont généralement très cultivés et la lecture des livres est fondamentale pour eux. Tel est le cas par exemple de « el aurífice », ce personnage aurait découvert, d'après ses voisins, dans la cave de sa maison un véritable trésor : en fait, il s'agit de livres et de papiers, précise Azorín, que « el aurífice » consulte tous les soirs. Azorín dresse également le portrait du Docteur Quijano, un homme généreux, attentif, toujours présent lorsque les malades ont besoin de lui, c'est aussi un homme bon et intelligent « para todos tiene una palabra de amor »[251]. Cependant, ce personnage rappelle curieusement la figure d'Alonso Quijano de Cervantès, qui a sombré dans la folie en lisant des livres de chevalerie. Le

[249] Azorín, *Don Juan*, p.48.
[250] *Ibid.*, p. 98.
[251] *Ibid.*, p. 58.

docteur Quijano est également très attaché à ses livres : « Frente a la mesa hay un armario con libros. Nadie puede ver los libros que tiene el doctor ; el doctor no deja las llaves a nadie. [...] Es bueno e inteligente el doctor Quijano ; pero a nadie le deja leer los libros de su armario »[252]. Alors, que faut-il comprendre ? Ce respect pour les livres, poussé à l'extrême, n'est-il pas la cause principale de la folie des personnages ? Est-ce cet attachement excessif qui pousse le docteur à la limite de la folie ?

> Cuando penetramos en el despacho del doctor, al comenzar a hablarle en voz alta, él nos coge del brazo, nos aprieta un poco y exclama :
> - ¡ Silencio ! Está aquí…
> - ¿Quién ? – preguntamos.
>
> No vemos a nadie en la estancia.
> - ¡ Está aquí !- repite el doctor con gesto de misterio-. Ha venido ; se halla presente.
>
> […] Y, a veces, cuando entramos en su despacho, desprevenidos, nos hace callar de pronto y nos dice bajito :
> - ¡Silencio ! Está aquí ; ha venido…[253].

Le mystère de la folie du docteur est très probablement en relation avec ses livres, qu'il garde si précieusement et qu'il ne laisse consulter par personne. Don Juan, ami du docteur Quijano, l'accompagne souvent lors de ses visites dans les villages voisins et les quartiers populaires. Ce duo rappelle étrangement celui de don Quichotte en compagnie de Sancho, essentiellement lors d'un voyage au village voisin à cheval, tout à fait comme le voyage de don Quichotte, Sancho et Rocinante « El viaje lo han hecho el doctor y Don Juan lentamente, a caballo » [254].

Les similitudes sont nombreuses entre les personnages de Cervantès et ceux d'Azorín. Toutes les structures répétitives et cycliques avec leur lot de métamorphoses, de changements de rôle, d'évolution convergent pour faire des personnages, des hommes tragiquement seuls dans un monde dévasté par la folie, traqué par la mort. Par ces rapprochements quasi obsessionnels, Azorín rend hommage aux grands hommes de la littérature espagnole à travers la figure du Gouverneur artiste et ses deux amis : « Noblejas, el novelista, y Rendín, el crítico » : « Desde fuera se oían gritos, fragmentos de frases : « ¡ Pues a mí, Góngora !... » « ¡Yo les digo a ustedes que Garcilaso !... » »[255]. Dans ce chapitre, il ne s'agit pas de n'importe quel

[252] *Ibid.*, p. 58-59.
[253] *Ibid.*, p. 58-59.
[254] *Ibid.*, p. 61.
[255] *Ibid.*, p. 70.

gouverneur, mais d'un artiste, d'un poète. Lorsque l'un de ses amis lui demande : ¿ Es interesante la ciudad ?, ce dernier répond : « No lo sé ; no la he visitado todavía ; encontré aquí unos libros viejos y he estado revolviéndolos »[256]. Ce gouverneur a été destitué au bout de trois jours, prétendant que « no estaba en la realidad », alors qu'il a fait preuve de justice.

III.1.1/ Don Juan, témoin de la crise espagnole

Les ouvrages d'Azorín sont souvent à mi-chemin entre la nouvelle et le récit reportage. En effet, le journaliste puise la matière de ses écrits dans l'actualité dans laquelle il vit. Le philosophe se double d'un écrivain engagé qui n'hésite pas à effectuer des analyses dignes d'un économiste. Les faits observés sont même datés et très précis. Les chiffres fournis rappellent qu'Azorín était avant tout journaliste.

Dans son ouvrage *Don Juan*, Azorín présente différents portraits, d'hommes de religion, d'hommes ordinaires, de politiques… : sor Natividad, el Presidente de la audiencia, don Leonardo, la Tía, don Federico, Le gouverneur, le nouveau gouverneur, le docteur Quijano, Jeannette, Virginia… Sur le thème de l'histoire et de l'intrahistoire, Azorín se prononce aussi dans le chapitre « El maestre Don Gonzalo », où il oppose ces deux terminologies : « Los historiadores nos hablan de los grandes hombres. ¡ Pobres grandes hombres ! Sin ellos, tarde o temprano, sucederían las mismas cosas que ellos creen hacer con su intervención providencial »[257]. En réalité, l'intrahistoire est une constante dans les écrits d'Azorín : chaque chapitre correspond à un portrait, à une personne, à une vie, à une histoire personnelle. Azorín procède exactement de la même manière dans *La ruta de Don Quijote*.

A de nombreuses occasions, Azorín dénonce des situations critiques en Espagne. Il n'hésite pas à mettre l'accent sur les injustices sociales. Dans le chapitre « Un pueblo » notamment, l'auteur donne des détails très nets sur des événements comme la famine et notamment la crise agricole qui sévit en Espagne en 1888, comme le montrent ces propos :

> En la *Información sobre la crisis agrícola*, abierta por el Estado en 1887, se declara que el alimento, por habitante, es el siguiente : carne, un grama diario ; pan, 100 gramos ; aceite, 10 gramos ; vino, 15 centilitros. Y añaden los

[256] *Ibid.*, p. 70.
[257] *Ibid.*, p. 90.

> informadores : « todo esto teniendo en cuenta que la clase proletaria, que constituye las tres cuartas partes de la población, no se alimenta con nada de lo que se consigna en esta respuesta ». La clase proletaria se alimenta de patatas, judías, chiles y acelgas ; todo ello « sin pan ». El suelo es pobre. Con los cereales que se producen « apenas hay para atender al consumo de la localidad ». Van desapareciendo los viñedos, a causa « del empobrecimiento del agricultor, que no tiene para renovar las vides, que se mueren de viejas… ». En cuanto a los cereales, en las tierras de primera alterna el barbecho y la siembra… Los jornaleros ganan una peseta veinticinco céntimos diarios ; trabajan ciento ochenta días al año[258].

Azorín dévoile les conséquences désastreuses de cette crise. Il n'hésite pas à dénoncer les conditions de vie pénibles et difficiles surtout pour la classe prolétaire démunie et pauvre. Aussi la nécessité de régénérer le secteur agricole et de trouver les solutions adéquates s'impose-t-elle d'urgence.

Pour traiter la question de la régénération du pays, Azorín présente un personnage, don Juan, fort intéressé par le systéme agricole. Ainsi, lorsqu'il se retrouve avec le docteur Quijano chez Gil, don Juan en profite pour lui poser de nombreuses questions sur la culture de ses terres. Ce dernier donne des détails d'ordre technique sur la question : « Una de las suertes la siembro ; de las otras dos, una la labro, pero no la siembro, y se llama barbecho ; otra, no la siembro ni la labro, y se llama eriazo. [...] Se necesita mucha tierra »[259]. A travers ses répliques, Azorín souligne la nécessité de procéder à de nouvelles tentatives de « régénérationnisme » en mettant en exergue les difficultés pour cultiver les terres.

Après la critique du système agricole, vient celle de la politique. L'épisode du président de l'audience et du mendiant est aussi l'occasion pour Azorín de se prononcer sur la politique de son pays, sur la justice et les lois, sur les fondements de l'ordre social. Le président de l'Audience dit à cet effet : « Si usted suprime la Ley viene el caos, la anarquía »[260]. Dans « El otro gobernador », Azorín développe le thème de la justice et des lois. Ainsi, le nouveau gouverneur, qui succède au gouverneur poète rapidement écarté de son poste, tente de s'imposer en ne cessant de rappeler qu'il est d'abord un homme de loi et que le devoir des citoyens est de lui obéir : « Yo, señores, no soy más que un humilde guardador de la ley ». Azorín dévoile la face cachée du gouverneur qui sous les sourires aimables et courtois, fait preuve de raideur et d'obstination ; bien qu'il semble assez correct et intègre, il est

[258] *Ibid.*, p. 61.
[259] *Ibid.*, p. 62.
[260] *Ibid.*, p. 67.

surtout hypocrite. Le gouverneur est, malgré tout, un homme qui ne veut prendre aucun risque, notamment lorsque don Juan en compagnie de Pozas est allé le voir afin de lui soumettre une requête : don Juan souhaitait, en effet, que des prisonniers puissent poursuivre leur trajet en train ; il avait même proposé de leur payer les frais de transport, mais le gouverneur simulant l'intégrité, a préféré laisser la décision finale aux autorités, afin de ne pas s'impliquer personnellement et se protéger.

Cette critique de la politique s'étend encore au chapitre XIX où il est question d'« El Coronel de la guardia civil », un personnage corrompu qui vit dans le confort et qui passe ses journées, et même une partie de ses nuits, au café de l'hôtel. Ce responsable politique, « coronel de la guardia civil », se caractérise par sa oisiveté, évoquée par Azorín probablement pour stigmatiser la vie politique stérile du village. Au contraire, don Teodoro, l'un des capitaines de la garde civile, est aimé par les soldats ; pacifiste, il n'a jamais recours aux armes et à la violence. Sur ce principe d'autorité, don Teodoro, le Capitaine, passe de longues heures de discussions avec Pozas. Mais les questions qu'ils se posent l'un et l'autre demeurent souvent sans réponse. L'arrivée inopinée d'un groupe de prisonniers venus de Barcelone leur pose encore un autre problème : parmi eux se trouve un enfant, qui, interrogé par don Teodoro, prétend n'avoir commis aucun délit ; il s'est juste promené sur les Ramblas. L'enfant semble déstabilisé, « Subía y bajaba los hombros ; movía la cabeza a un lado y a otro ; reía »[261]. Le Colonel lui offre à manger et le prend alors sous sa protection.

Comme don Teodoro, don Juan s'intéresse non seulement aux marginaux, aux victimes, mais aussi aux enfants. En lui donnant une seconde vie, Azorín fait de lui l'ami des enfants. Ainsi, il les accompagne dans leurs activités, se promenant avec eux, partageant leur joie, leur gaîté, leurs chansons, leur bonne humeur et leurs expériences de la vie[262]. Cependant, cette image idyllique d'une enfance heureuse et inconsciente ne s'applique pas à tous les enfants. En effet, le jeune garçon qui traverse la montagne, pieds nus (« El niño descalzo »[263]), se trouve plutôt dans une situation pénible. Dans ce chapitre, Azorín décrit la situation critique de l'enfant qui semble porter sur ses épaules un lourd fardeau, un véritable calvaire christique :

[261] *Ibid.*, p.74.
[262] *Ibid.*, p. 64-65.
[263] *Ibid.*, p. 102.

> No puede llevar la carga que le abruma. ¿Son las iniquidades que cometen los hombres con los niños lo que lleva sobre sus espaldas este niño ? Son los dolores de todos los niños : de los niños abandonados, de los maltratados, de los enfermos, de los hambrientos, de los andrajosos. Son los dolores del niño que duerme aterido en el quicio de una puerta ; del niño alimentado con leches adulteras ; del niño inmóvil en las escuelas hoscas ; del niño encarcelado ; del niño sin alegrías y sin juguetes[264].

Don Juan fait preuve d'une grande compassion à l'égard de l'enfant, il le prend dans ses bras, lui essuie les pieds en sang. L'enfant lui prend la main et la lui embrasse en silence. Il semble que jamais personne ne se soit interessé à lui.

Dans le chapitre « Historia de un gobernador », Azorín dénonce d'une façon virulente la condition misérable des enfants dans un orphelinat, constatant l'état désastreux dans lequel ils se trouvent. Furieux, le gouverneur fustige les responsables de cette situation catastrophique et dangereuse :

> El cuadro que en el Hospicio se ofreció a los visitantes fue horrible. Los niños estaban escuálidos, famélicos, y andaban vestidos de andrajos. El presidente de la Diputación había llegado ya. [...] De pronto, el poeta sale de su estupor y entra en una encendida y terrible cólera. El poeta coge por las solapas al presidente, lo zarandea con una violencia impetuosa y le grita junto a su cara :
> - ¡ Miserable ![265].

Cependant, sa colère n'y change rien. Le scandale lui coûte même son poste, puisque, trois jours plus tard, il est destitué. Son renvoi comme son geste demeurent malgré tout très symboliques : « El gesto de supremo desdén con que el gobernador tiró al aire las solapas del presidente, fue el más bello gesto que ha hecho nunca un artista »[266]. En exhibant les rouages d'une société politiquement en crise, Azorín dénonce la maltraitance des enfants, victimes de violences et d'adultes indifférents. Si certains d'entre eux parviennent à échapper à ce calvaire, c'est bien grâce à la générosité de personnes comme don Antonio Cano Olivares, qui a fait un don important au village de don Juan afin de construire des écoles. Ces enfants – comme celui del niño descalzo – retrouveront un espoir dans leur vie. Ils auront même, un jour, une chance de retrouver le sourire. Cette grande preuve de charité représente une libération pour les enfants de condition modeste, mais le plus grand privilège demeure aux institutions éducatives.

[264] *Ibid*.
[265] *Ibid.*, p. 69.
[266] *Ibid.*, p. 71.

Dans l'épisode « El árbol viejo », Azorín se révolte également contre l'irrespect de la nature. Pour la défense de la nature, il évoque le personnage de don Leonardo. Ce dernier, un homme âgé, « es un roble centenario »[267], cultivé, passionné par les arbres de la « Chopera » : « Siempre que se habla de los árboles, don Leonardo sonríe como un niño »[268]. Il a d'ailleurs rédigé un texte de lois condamnant ceux qui taillent les arbres, il en fait part à don Juan : « La ancianidad es respetable, debido a que, por lo menos, supone larga lucha con las numerosas causas de destrucción que, incesantemente, circundan cuando existe »[269]. Dans ce chapitre, Azorín offre au lecteur la vision d'un personnage doté de toutes les qualités communicatives : don Juan a le sens de l'écoute et il est altruiste, généreux, aimable et respectueux. Ainsi, lorsque don Leonardo tombe malade, don Juan lui rend visite quotidiennement pour lui donner des nouvelles de ses arbres. Malgré ce souci de la nature, don Juan se heurte souvent à l'échec de ses tentatives, la nature n'a pas été respectée et les plus beaux spécimens d'arbres ont été taillés :

> Los árboles no están bien. Una tropa de leñadores ha venido con sus hachas y sus sierras a la alameda, y, de orden superior ha talado los más bellos ejemplares de olmos y de chopos. Una angustia terrible pesa sobre todos los que rodean al buen anciano. Nadie se atreve a darle la trágica noticia[270].

Azorín fait de don Juan le témoin de tous les événements de la vie quotidienne des gens ordinaires tout au long des chapitres ; il en est le dénominateur commun autour duquel gravitent tous les personnages présents dans l'ouvrage.

Don Juan s'intéresse aux démunis, aux enfants, mais aussi aux femmes. Don Juan garde encore quelques traces de son donjuanisme, dans le chapitre « Terrible tentación » [271], la tentation est comme l'indique le titre du chapitre « terrible », don Juan la ressent intensément pourtant il n'y cède pas. Certes, Jeannette est une belle jeune fille, âgée seulement de dix huit ans : « ojos anchos y negros », « una faz de un ambarino casi imperceptible, formada en óvalo suave », « una pinceladita de vivo carmín marca los labios », « La negrura intensa del pelo aviva lo rojo de la boca ». Le potrait que brosse Azorín de don Juan révèle une jeune femme sensuelle et provocatrice : « Avanza un poco el busto y se contempla la línea ondulante –

[267] *Ibid.*, p. 78.
[268] *Ibid*., p. 78.
[269] *Ibid.*, p. 79.
[270] *Ibid.*, p. 80.
[271] *Ibid.*, p. 96.

deliciosamente ondulante – del torso. [...] Se levanta luego la falda hasta la rodilla y permanece absorta ante la pierna sólida… »[272]. Pourtant, malgré les tentations de Jeannette, don Juan demeure maître de lui même. Il n'y succombera pas :

> Le mira en silencio con una mirada fija, penetrante, hace un mohín de fingido espanto y suelta una carcajada. Don Juan calla. Otras veces, Jeannette comienza a charlar volublemente con el caballero, en voz alta, con estrépito ; poco a poco va bajando la voz ; cada vez se inclina más hacia Don Juan ; después acaba por decir suavemente, susurrando, una frase inocente, pero con una ligera entonación equívoca. Don Juan calla.[273]

Attirée par le chevalier, la jeune fille ne cesse de le provoquer, même si ses gestes semblent innocents : « Señor caballero, explíqueme usted esta poesía de amor ; yo no la entiendo ».

Si la tentation de Jeannette est « terrible », celle de Sœur Natividad est « divine ». Le « Maestre » accompagne don Juan au couvent de San Pablo afin de le visiter, et c'est là qu'ils retrouvent sor Natividad entre les arbustes fleuris dans le jardin du couvent. Les gestes de sor Natividad sont chargés de sensualité : « va cortando, con gesto lento, las flores del jardín »[274].

Mais, Sœur Natividad, malgré sa condition de religieuse finit, elle aussi, par succomber au charme de don Juan : « Con la cara hacia el cielo, luminosos los ojos, tenía sor Natividad el gesto amoroso y sonriente de quien espera o va a ofrendar un ósculo »[275], ce dernier lui même ne demeure pas indifférent. L'échange intime entre les deux protagonistes révèle la communion privilégiée qu'ils entretiennent entre eux : « …lentamente, bajando la vista y posándola en los ojos de sor Natividad », don Juan réplique : « Verdaderamente…hermosa »[276]. Sensible à ces paroles, sor Natividad a rougi : « Dos rosas, tan rojas como las rosas del jardín, han surgido de la cara de sor Natividad »[277].

La troisième figure féminine à ne pas laisser don Juan indifférent, c'est Virginia, la jeune paysanne que don Juan a l'habitude de voir lorsqu'il va dans la grange de don Gonzalo en compagnie du docteur Quijano. Don Juan précise : « No hay quien baila

[272] *Ibid.*, p. 96, 97.
[273] *Ibid.*, p. 97.
[274] *Ibid.*, p. 98, 99.
[275] *Ibid.*, p. 99.
[276] *Ibid.*, p. 99.
[277] *Ibid*, p. 99.

como Virginia. La moza es alta y esbelta. Ríe y ríe siempre con una risa sonora »[278]. Dans ce chapitre, c'est la première fois que l'auteur avoue explicitement que don Juan est littéralement fasciné par la beauté de la jeune fille : « Don Juan contempla, embelesado, la gracia instintiva de esta muchacha : su sosiego, su vivacidad, la euritmia en las vueltas y en el gesto »[279]. Aussi, le personnage de Jeannette semble-t-il s'imposer de plus en plus dans la vie de don Juan, son nom apparaît fréquemment, et c'est elle qu'il retrouve le plus dans la maison du Maestre don Gonzalo, le père de Jeannette. Les provocations de la jeune fille se multiplient au fur et à mesure que les deux se retrouvent lors des « tertulias ». Lorsque cette dernière propose aux invités de jouer au « Lion malade » et qu'elle répartit à chacun un rôle d'animal à jouer, c'est celui du bel animal qu'elle propose à don Juan : le paon. Afin de le remercier d'avoir joué le jeu, elle lui offre la plus belle rose : « A usted – le dice a Don Juan, dándole una rosa –, la rosa más roja, la rosa más lozana. »[280]. Une rose que don Juan a précieusement gardée dans sa chambre et que Jeannette retrouvera dans la chambre de son amoureux : « En una de las litografías, en la primera, entre el cristal y el marco, había clavada una rosa : una gran rosa seca. Era la rosa que Jeannette había regalado a Don Juan noches antes »[281]. Ainsi, Jeannette déploie pour séduire don Juan beaucoup d'efforts, elle semble déterminée à lui démontrer son amour, tout en essayant de le séduire à chaque rencontre. A son départ pour Paris, don Juan a un pincement au cœur, car la séparation est difficile comme le révèle ce dialogue pathétique et émouvant :

- ¡Adiós, Don Juan ! – ha dicho Jeannette.
- ¡ Adiós, Jeannette ! – ha dicho Don Juan.
  Han permanecido con las manos trabadas, en silencio.
- ¿Hasta la vista ? – ha añadido Jeannette.
- ¡Quién sabe ! – ha exclamado Don Juan.
  Ha habido otro corto silencio ; las manos continuaban unidas.
- ¡Adiós, Don Juan! – ha dicho, al fin, Jeannette.
- ¡Adiós, Jeannette…adiós, querida Jeannette ! – ha dicho Don Juan sacudiendo nerviosamente la mano de Jeannette[282].

Bien que cette scène d'adieux se déroule en présence de tous les membres de la famille et de tous les amis de Jeannette, les deux protagonistes se trouvent comme

[278] *Ibid.*, p. 100.
[279] *Ibid.*, p. 100.
[280] *Ibid.*, p. 108.
[281] *Ibid.*, p. 110.
[282] *Ibid.*, p. 116-117.

seuls au monde ; l'image de la main de Jeannette tenant celle de don Juan décrite par Azorín semble se prolonger indéfiniment.

La présence de nombreuses femmes dans le don Juan d'Azorín, constitue l'un des rares points communs avec le don Juan de Tirso, même s'il ne s'agit pas du même genre de femmes ; c'est surtout l'attitude de don Juan qui diffère :

> une religieuse, sœur Natividad, belle et légèrement sensuelle, Virginia qui danse très bien, Angela, l'épouse du Maître, grassouillette et voluptueuse et, surtout, sa fille, Jeannette, née à Paris, qui parle français, qui a dix-huit ans et qui est très belle. Rien n'indique que ces femmes n'ont pas été séduites par Don Juan mais rien n'indique le contraire. On sait que Don Juan est tenté par Jeannette et qu'il résiste à cette tentation, mais une rose flétrie, gardée chez lui, peut faire croire que tel n'a pas toujours été le cas[283].

Cette réaction de don Juan révèle-t-elle un retour à sa véritable nature ? Toute l'insatisfaction, perpétuellement refoulée semble s'exprimer brutalement pendant un bref moment, levant les inhibitions, révèlant la véritable nature du personnage, celle du séducteur, rapidement réprimée et celle du religieux, bon et charitable. Le personnage, dans sa dualité, vient témoigner du fait qu'il y a toujours une face de la psyché, qui se livre au grand jour, celle du moine bon et généreux, tandis que l'autre ne se révèle que dans des brefs moments de vérité.

Azorín semble saisir le personnage dans ses contradictions ; la personnalité est faite de fluctuations puisque le personnage révèle par moments un aspect insoupçonné de son caractère. Cependant, par ces métamorphoses, Azorín semble dire à son lecteur que c'est précisément dans la contradiction que réside la vérité de ce personnage.

III.1.2/ La perturbation temporelle ou le salut éternel

Les changements et les métamorphoses des personnages semblent être en relation étroite avec la fuite du temps, avec l'éternel retour, avec la mort. En effet, les changements représentent une tentative du personnage pour échapper à la répétition dans laquelle il s'anéantit peu à peu. Mais ils lui sont tout aussi funestes. Cette obsession pour le temps, pour la fugacité de la vie le rapproche chaque fois un peu plus de la mort. Le choix du personnage de don Juan est probablement lié à l'obsession d'Azorín pour la mort:

[283] Jean Louis Picoche, *op. cit.*, p. 64.

> Le donjuanisme est la protestation la plus violente contre le culte de la mort instauré entre le XVI[e] et le XVII[e] siècle, à l'âge de la contre-Réforme et de l'Inquisition. [...] C'est cette obsession de la tombe que Don Juan, héros de la jeunesse, combat. Il la combat d'abord par l'athéisme, cette épée qui lui sert à trancher le noeud qui l'attache à la religion. Mais son athéisme, pour devenir donjuanisme, devra se transformer en obsession vitale mise en actes. En ce sens, le donjuanisme est la plus forte vague antipétrarquiste qu'ait conçue la littérature[284].

Dans le chapitre « El Maestre Don Gonzalo », une pièce de monnaie que présente don Gonzalo à ses invités est le motif d'une méditation poussée sur la fuite du temps et sur l'éternel.

> ¡Cuántas cosas han sucedido en el mundo desde que fue troquelada esta monedita ! De mano en mano habrá ido pasando a lo largo de las generaciones. Lágrimas, alegrías, entusiasmos, decepciones… todo lo habrá visto, esta monedita. Como la tengo ahora en la mano, la habrán tenido un príncipe, una cortesana, tal vez un bandolero. La monedita permanece intacta, y han pasado los imperios, han muerto los príncipes, las más espléndidas ciudades se han…[285].

Cet épisode rappelle d'une façon étrange celui des nuages : « Las nubes » dans l'ouvrage *Castilla* d'Azorín. Don Gonzalo ajoute : « El Tiempo, señoras y señores, el Tiempo es quien… »[286], ces points de suspensions, très symboliques, trahissent, une fois de plus, une accusation directe du temps. La chanson que chante Jeannette au piano illustre parfaitement cette méditation sur le temps destructeur qui dissout les événements passés dans une uniformité où plus rien n'a de sens :

> *Sur ce globe, la course humaine*
> *Ne dure, hèlas ! que peu d'instants.*
> *Le postillon qui tous nous mène,*
> *Je le connais trop, c'est le Temps*[287].

Ce chapitre est probablement celui qui évoque le plus le thème de l'écoulement du temps. Don Gonzalo, ne cesse de s'interroger sur ces événements qui lui échappent et sur le sort de l'humanité : « ¿ Hacia dónde va la Humanidad ? Nadie puede decirlo.

[284] Benedetta Craveri, 2-III-1990, « Un mythe né de la réalité vivante », *Le Monde, Dossiers et Documentaires Littéraires*, N° 45, octobre 2004.
[285] Azorín, *Don Juan, op. cit.*, p. 89-90.
[286] *Ibid.*, p. 90.
[287] *Ibid.*, p. 90.

Entre tanto, gocemos del minuto presente. *Sub lege libertas.* La mayor suma de libertad, dentro de la ley. Dentro de unas pocas leyes limitadas a garantizar la seguridad del ciudadano »[288]. Cette perturbation temporelle qui brise la linéarité temporelle apparaît comme un moyen pour le personnage de faire le point non seulement sur lui-même mais aussi sur le sort des autres.

Cette représentation du temps qui fuit, que l'on pourrait représenter sous la forme d'une spirale et non d'une droite, figure l'aliénation des personnages, victimes d'un destin implacable, rivés aux mêmes obsessions qu'ils ne peuvent que répéter.

Le temps qui n'est plus perçu que sous le mode de la répétition pousse les personnages vers la mort, les ramenant toujours aux mêmes obsessions ; celles d'Azorín notamment.

Le personnage de don Gonzalo rappelle étroitement la figure du commandeur. Son retour à Paris avec toute sa famille bouleverse le destin de don Juan qui ne voit d'autres recours que de devenir moine afin de se repentir. Cette issue proposée par Azorín coincide avec le salut du protagoniste par doña Inés dans le don Juan de Zorrilla.

L'épilogue nous révèle la chasteté de don Juan qui est devenu moine. Un personnage anonyme l'interroge. Non, il ne regrette pas sa richesse passée, ni son palais, ni sa table délicieuse. Il a vu tous les pays du monde mais contemple maintenant des merveilles encore plus grandes : celles de la foi et de l'espérance d'une âme simple.

La dernière question que lui pose la personne avec laquelle il converse représente le salut du don Juan d'Azorín, il s'agit aussi d'un aperçu de la véritable vie du don Juan (celui de Tirso, le moqueur, l'abuseur…) par rapport à celui d'Azorín :

- Hermano Juan, no me atrevo a decirlo ; pero he oído contar que usted ha amado mucho y que todas las mujeres se le rendían.
- El amor que conozco ahora es el amor más alto. Es la piedad por todo. (Una palomita blanca volaba por el azul)[289].

Azorín invente une seconde vie à don Juan, différente de celle qu'il a connue avec Tirso de Molina ou encore avec Zorrilla. Le protagoniste cesse d'être le héros, il se transforme en un personnage repenti, qui passe doucement ses derniers moments

[288] *Ibid.*, p. 93.
[289] Jean Louis Picoche, *op.cit.*, p. 64.

avec Jeannette « avant d'embrasser la vie religieuse »[290]. Le don Juan d'Azorín est si bon, humain et généreux qu'on oublie la figure mythique du personnage. Le protagoniste d'Azorín devient un homme, comme tous les autres. Dans l'épilogue, c'est seulement à la fin de l'ouvrage d'Azorín, que ce dernier fait référence à sa vie passée. L'auteur, à travers un dialogue entre don Juan et Jeannette « hija mía », fait une brève allusion à la vie antérieure de son protagoniste, celle du libertin et du séducteur : « ¿ Cuántos criados tenía usted ? », « su mesa de usted era espléndida ; había en ella los más exquisitos manjares », « Usted ha visitado todos los países del mundo », « Hermano Juan : no me atrevo a decirlo ; pero he oído contar que usted ha amado mucho y que todas las mujeres se le rendían »[291]. Certes, don Juan ne renie pas sa vie passée ; cependant, ce temps semble révolu ; aussi, don Juan ne fait-il référence qu'à son présent, imprégné de foi en Dieu, d'amour et de piété : « El amor que conozco ahora es el amor más alto. Es la piedad por todo »[292], le lecteur assiste à une véritable rédemption : don Juan semble avoir retrouvé la paix et la sérénité, le personnage est doté d'une force intérieure peu commune : « Una palomita blanca volaba por el azul », celle de son cœur et de son esprit, sa foi en Dieu constitue sa plus grande richesse : « Las riquezas las llevamos en el corazón »[293]. D'ailleurs, son discours ne rappelle-t-il pas celui de l'évêque aveugle, dans « El obispo ciego », qui voit par son cœur la lumière véritable et éternelle. C'est l'amour céleste, l'amour éternel qu'il recherche : « Yo no necesito nada de los bienes del mundo »[294]. Azorín substitue donc l'amour charnel par l'amour éternel, l'amour de Dieu. L'amour dans le *Don Juan* d'Azorín n'est plus luxure et séduction ; c'est un amour épuré, sincère, synonyme de dévotion, de respect. Il s'agit surtout d'un amour pour la religion, la foi en Dieu, l'amour pour les autres. Le cas de Jeannette, de sor Natividad ou encore de Virginia représentent probablement des tentations pour don Juan, mais ce dernier n'a en aucun cas transgressé les règles ; il a même fait preuve de discrétion jusqu'au dernier moment, le départ de Jeannette.

Dans son œuvre *Memorias Inmemoriales*[295], le texte s'articule de nouveau autour de l'idée de rédemption. Azorín consacre un essai à don Juan, qu'il intitule « El

[290] *Ibid.*, p. 65.
[291] *Ibid.*, p. 119.
[292] *Ibid.*, p. 119.
[293] *Ibid.*, p. 118.
[294] *Ibid.*, p. 118.
[295] Azorín, *Memorias Inmemoriales*, Madrid, novelas y cuentos – EMESA, 1967, p. 176-179.

verdadero Don Juan »[296]. Dans ce chapitre, Azorín raconte sa rencontre avec le personnage curieux et mystérieux « del enamorado burlador », qui prétend être le « véritable don Juan » :

> La onomancía puede haber dicho a usted que en mi caso, en el caso de Juan García Tenorio, el García antepuesto al Tenorio ha sido como un antemural que me ha librado de caer en la vulgaridad. Digo en la vulgaridad del otro Tenorio. Y yo soy, sin disputa, el verdadero Tenorio. El otro era grosero y sensual al lado de lo que yo he sido[297].

Parmi les confidences de ce personnage, Azorín relève un étrange aveu ; en effet, ce dernier affirme accumuler les aventures sans lendemain. Aussitôt Azorín, ne peut s'empêcher d'établir un lien entre lui et le don Juan Tenorio comme le prouve les réflexions de son protagoniste :

> He de decir a usted, puesto ya en la vía de las confidencias, que heredé de mis padres un caudal considerable ; lo gasté casi todo en mis burlerías ; burlaba a las mujeres y no sentía remordimientos. El otro don Juan tampoco, naturalmente, los sentiría ; pero el otro, por su grosería, estaba inmune del torcedor de la conciencia, y yo sentía después del engaño una viva satisfacción. Si el otro permanecía indiferente tras sus seducciones, yo me regodeaba con las mías. Veo que pone usted cara de pasmo ; vuelvo a decirle que no se apresure en sus juicios[298].

Contrairement à don Juan Tenorio qui délaisse et oublie ses conquêtes aussitôt séduites, don Juan García Tenorio garde un excellent souvenir de chacune de ses conquêtes. Selon lui, les différences sociales ne constituent pas un frein à ces conquêtes : « Las mujeres que yo buscaba iba a buscarlas entre las humildes ; no he querido seducir nunca a ninguna mujer rica », dit-il en se confiant à Azorín. Pour les séduire, il recourt à un stratagème qu'il juge inoffensif ; il leur propose certes une grande fortune, un véritable diamant caché dans une caisse, qui leur permettrait de sortir de la misère dans laquelle elles vivent en contre partie de leur portrait :

> Citaba yo, digo, a mi víctima, por última vez, en un punto céntrico, una hora antes de la salida del tren para Madrid. Había yo encargado a mi amada que me trajera su retrato ; yo, le daba, en cambio, una cajita. [...] ¿ Sabe usted lo que había en la caja ? Pues un brillante magnífico que valía una verdadera fortuna. Allí tenía mi víctima, víctima rodeada siempre por mí de un profundo respeto,

[296] *Ibid.*, p. 176.
[297] *Ibid.*, p. 177-178.
[298] *Ibid.*, p. 178.

un capital con que vivir el resto de sus días. Había yo llevado la felicidad a un hogar humilde[299].

C'est donc pour la bonne cause qu'il courtise les femmes pour les aider à quitter leur état misérable : « Sí, soy el verdadero don Juan. Y lo soy, es decir, lo he sido, porque he dado y no he quitado nada. Daba la ilusión y no despojaba a mis víctimas de nada. Daba la ilusión y algo más »[300]. Ce personnage qui a dépensé toute sa fortune dans ses amourettes s'appelle don Juan García Tenorio, bien différent du don Juan Tenorio de Tirso de Molina : « Se me olvidaba decir a usted que nunca, en mis seducciones, traspasé los límites de lo más austero, lo más honesto, lo más idealista. De otro modo, con la sensualidad, no sería yo el verdadero Juan Tenorio»[301]. En réalité, ce personnage ne manque pas d'arrogance et de perversité, puisqu'il avoue : « quise ser diabólico en mis dones: en cierta ocasión se me ocurrió poner en la misma cajita donde depositaba el magno y purísimo diamante otros varios de grosero vidrio »[302].

Au début du chapitre, Azorín situe l'histoire au passé. Azorín nous présente un personnage parfaitement intégré à la société et témoin de son temps. S'il fait allusion au passé obscur du personnage, un passé semblable à celui du don Juan de Tirso de Molina, imprégné de transgressions, de tourments et de péchés, Azorín le décrit cependant comme un homme bon, ouvert, courtois et qui entretient d'excellentes relations avec son voisinage.

C'est après une grave maladie que don Juan trouve un sens à sa vie, qu'il reprend le droit chemin ; un tournant dans sa vie qui va radicalement métamorphoser le personnage. Don Juan ne nous offre pas seulement une vision du monde vécu, il représente le salut de l'homme qui vit un dépouillement sans équivalent[303]. Azorín dans *Memorias Inmemoriales,* trace l'itinéraire du personnage qui va de l'histoire du séducteur à sa situation d'homme généreux, celui qui fait don de tous ses biens matériels aux dépens même de ses propres sentiments :

[299] *Ibid.*, p. 179
[300] *Ibid.*, p.178
[301] *Ibid.*, p. 179
[302] *Ibid.*, p. 179.
[303] María Josefa Díez de Revenga, « Azorín novelista : de Don Juan a Salvadora de Olbena », Universidad de Murcia, p 335-348. Disponible sur : http://wwww.obrasocial.cam.es/casamuseoazorin/almacen/libros/estudios/pdf/revenga_aa4.pdf

> No supe nunca nada de la suerte de mis seducidas. Y aquí tiene usted al verdadero don Juan, autor de seducciones en Castilla, en Andalucía, en Galicia, en Valencia, en Barcelona. Y ¡Qué bonita era aquella joven de Pontevedra que seduje ! ¡Qué castos fueron nuestros amores ! Y ¡qué soberbio brillante le entregué en la misteriosa cajita ! De todas mis víctimas, acaso Salvadoriña fue la que más quise…[304].

Mais, si tel est le cas, n'est-il pas étrange que don Juan García Tenorio ne soit pas allé jusqu'au bout de cette aventure ? En vérité, le récit d'Azorín propose des personnages de plus en plus énigmatiques ; l'utilisation de deux modes de nomination semble déconcertante. L'œuvre est à la fois un lieu d'investissement où réapparaissent dans les emprunts des personnages les figures mythiques, ainsi que certaines de leurs caractéristiques. Mais, l'œuvre est également un espace de création ; aussi, Azorín présente-t-il d'autres personnages porteurs de nouvelles valeurs mais qui gardent malgré tout leurs anciens traits de caractères qu'Azorín dévoile de temps à autre.

III.2/ Doña Inés : le mythe de l'éternel retour

L'œuvre d'Azorín, *Doña Inés*, publiée en 1925 est tout d'abord une « historia de amor », comme son titre l'indique:

> *Doña Inés (Historia de amor)* (1925) narra la historia de Inés de Silva, que en Segovia, se enamora del poeta Diego el de Garcillán y revive el desgraciado amor de su antepasada doña Beatriz. El Obispo y el Jefe Político consideran escandalosos los amores de Diego e Inés, que, dejando a su amiga Plácida con su amado Diego, marcha a América como maestra y reparte sus posesiones[305].

La réflexion problématique situe le texte dans un genre bien spécifique ou la sensibilité apparaît au grand jour. En effet, cette faculté des affects et des sentiments, solidaire des désirs, a longtemps été reléguée au second plan, après l'autre faculté correspondant à la raison ; les sentiments étaient toujours considérés comme un risque et un danger à cause de leurs caractères immaitrisables.

Doña Inés est un roman qui relate une belle histoire d'amour, l'histoire d'un baiser qui a perturbé toute une ville de province. La protagoniste, en effet, renonce à l'amour de l'homme qu'elle aime par abnégation ; elle fait don d'une grande partie de

[304] Azorín, *Don Juan, op. cit.*, p. 179.
[305] www.spanisharts.com/books/literature/trespro.htm

sa richesse à ses amis et à ses serviteurs pour consacrer le reste de sa vie à des œuvres caritatives et fonder un orphelinat.

Outre l'émergence de cette sensibilité, il convient de s'attarder quelque peu sur le genre littéraire adopté par l'auteur. Ainsi, après avoir expérimenté la chronique et la nouvelle, Azorín se recentre autour d'une littérature fictionnelle qu'il présente pourtant à son lecteur comme « réelle »[306]. La perception du monde extérieur passe en effet par le regard et les sensations de don Pablo, narrateur omniscient. En fait, de nombreuses histoires s'emboîtent dans ce roman, mais c'est autour de don Pablo que se construisent les deux intrigues, celle de doña Inés et celle de doña Isabel.

Doña Inés est un prétexte pour mettre en mouvement les sens, les émotions et les pensées des personnages. Azorín met en scène des personnages troublés et envahis par des sentiments déraisonnables : chagrin, douleur, hésitation… Les personnages subissent les effets des passions. Doña Inés est touchée par ces mouvements troublés de l'âme.

Dans le chapitre « La carta », la lettre que vient de recevoir doña Inés la bouleverse au plus haut point. Elle hésite, ne sait si elle doit l'ouvrir ou pas : « La carta será como todas las cartas. [...] La carta no dirá nada ; será como tantas otras cartas »[307]. Après l'avoir lue, doña Inés semblait très affectée par ce que la lettre lui a annoncé : « ¿ Habéis visto la lividez de un cuerpo muerto ? Así está ahora el rostro de la señora ; mortal ha quedado doña Inés. [...] abatida, respiraba jadeando »[308]. Le lecteur comprend fort bien que l'auteur de la lettre n'est autre que don Juan, qu'Azorín évoque au chapitre « El mechero de gas ». L'auteur décrit la chambre de don Juan, illuminée toutes les nuits par une lampe, jusqu'au jour où doña Inés reçoit la fameuse lettre : « La noche del día en que recibiera la carta doña Inés, la ventana del patio – en la casa de Don Juan – no estaba iluminada »[309]. Nul ne peut connaître le contenu de la lettre ; cependant, cette missive semble fatale puisqu'elle met fin à la relation de doña Inés avec don Juan. Celle-ci décide même de quitter son quartier à Madrid pour aller dans la ville de Ségovie. Azorín révèle que les passions engendrent une défaillance de l'esprit qui ne peut plus contenir les penchants de l'âme.

Malgré l'intrigue amoureuse, Azorín, attentif au sens du détail, ne peut s'empêcher de procéder à des descriptions très minutieuses. Il semble même jouer le

[306] María Josefa Díez de Revenga, *op. cit.*, p. 335-348.
[307] Azorín, *Doña Inés*, Madrid, [1925], Castalia, 1999, p. 79.
[308] *Ibid.*, p. 81.
[309] *Ibid.*, p. 84.

rôle d'un guide de voyage par la description des différents lieux de la ville. Dans le chapitre « La Iglesita »[310], Azorín décrit également les monuments et les grands édifices de la ville : « el acueducto, el alcázar, San Esteban, las puertas de San Andrés y de los caballeros… ». Le lecteur peut facilement établir un parallèle entre Azorín et don Pablo, l'oncle de « Inesita » et narrateur de l'histoire de doña Beatriz ; il est l'incarnation même d'Azorín. Ses choix littéraires sont plutôt ceux d'Azorín. En réalité, don Pablo est le double de l'auteur : « De los autores españoles el que más admira es Cervantes ; Sterne, de los ingleses, y Goethe, de los alemanes… »[311], il reprend plus loin : « Lee a Cervantes, a Montaigne, a Goethe, a Marco Aurelio »[312]. D'ailleurs le Chapitre « Tío Pablo y el Tiempo » est une méditation de l'auteur sur la fuite du temps : « Del pasado venimos al presente ; del presente habremos de caminar hacia lo por venir »[313].

Dès le premier chapitre de *Doña Inés*, Azorín fait référence aux nouvelles de Balzac, de Victor Hugo, à des ouvrages de Bellini, Galileo, Homero, Dante, Shakespeare, Béranger. Don Pablo, le narrateur, est un homme cultivé, qui aime l'art et la culture, il est également admiratif de Leonardo da Vinci, de Cervantès, de Sterne, Goethe, Montaigne et Pascal. Ce personnage est, de plus, un écrivain puisqu'il est en train d'écrire la biographie de *Doña Beatriz Historia de amor*. Curieusement, ce personnage apparaît intimement lié à Azorín, le véritable auteur de l'histoire d'amour de doña Inés, très semblable à celle de doña Beatriz. Le processus d'écriture de Pablo est bien précis, et il rappelle le processus d'écriture d'Azorín qui s'immortalise à travers ce roman. Azorín exploite une fois de plus ce phénomène d'emboîtement pour insérer des confusions dans l'esprit du lecteur et le pousser à la réflexion. Dans l'ouvrage d'Azorín, *Doña Inés*, on retrouve également les interrogations sur le temps, questions déjà soulevées par le personnage de don Gonzalo dans *Don Juan*, questions demeurées cependant sans réponses :

> ¿Hacia dónde caminaba la humanidad ? », « ¿Hacia dónde camina la humanidad ? La civilización basaba en el derecho romano está agotada. Siglos antes o siglos después, al fin vendrá la muerte de la civilización actual. Hacia una nueva civilización caminaba la humanidad[314].

[310] *Ibid.*, p. 139.
[311] *Ibid.*, p. 111.
[312] *Ibid.*, p. 206.
[313] *Ibid.*, p.115.
[314] *Ibid.*, p. 214, 215.

En réalité, ce qui frappe le lecteur, ce n'est plus seulement la portée de ces interrogations existentielles, mais également un certain automatisme répétitif qui suggère que l'action qui se déroule s'est déjà produite et qu'elle va se répéter un grand nombre de fois. Ainsi, on peut se demander si ce n'est pas la répétition de schémas symboliques : don Gonzalo, don Pablo… qui tient lieu d'action dans l'œuvre d'Azorín.

D'une œuvre à l'autre, les protagonistes affrontent les mêmes épreuves et aboutissent aux mêmes interrogations. Cet automatisme de répétition ne prend-il pas l'aspect d'un destin implacable qui pèse sur les personnages et auquel nul ne peut échapper ? La foi de don Pablo, ou celle d'Azorín, peut-elle le sauver de cette aliénation ? En effet, le concept de l'éternel est développé par don Pablo qui raconte un rêve à doña Inés, un rêve où Dieu lui explique la futilité de la vie et lui montre le sens de l'univers :

> « …ese puñado de arena es vuestro Universo en sus proporciones exactas. Cada uno de esos granitos es un mundo. ¿Cuánto tiempo ha tardado en escaparse de mi mano ese puñado de orbes ?
> - Señor, creo que dos o tres segundos.
> - Pues esos dos o tres segundos son vuestros millares y millares de siglos. ¡calcula tú ahora lo que será una de vuestras vidas ! Vosotros no podéis imaginar un Universo que sea distinto de ése en que habitáis.
> [...] ¿Cómo negaréis la posibilidad de que exista ese algo ?»[315].

Cette importance du rêve chez Azorín s'offre comme une ruse supplémentaire et subtile de l'automatisme de répétition, une autre manière de dévoiler les contradictions, les réflexions et les interrogations des personnages. Chaque grain de sable représente ainsi la fuite du temps, la brièveté de la vie humaine. La foi de don Pablo est en réalité celle d'Azorín, et ces questionnements et ces méditations sont aussi ceux d'Azorín : « [...] tras tantas revoluciones y cambios, vendría la muerte de la Humanidad misma. [...] de uno u otro modo, la Humanidad había de acabar »[316].

Des situations ou des événements qui durent quelques instants peuvent s'étaler dans le temps et devenir éternels. Dans le chapitre sur la carte reçue, par exemple, la lecture de la carte se prolonge dans le temps ; doña Inés s'effondre après l'avoir lue ; elle a la sensation que le temps s'est arrêté, cette même sensation et cette même angoisse est transmise et communiquée au lecteur, une manière de souligner

[315] *Ibid.*, p. 165.
[316] *Ibid.*, p. 216.

l'immobilisme temporel. La repétition de l'expression « no sucede nada » ne fait que fixer l'événement dans le temps et donner une impression d'éternel à la situation. Cette technique de prolongation du temps sert aussi à impliquer le lecteur dans l'intrigue de l'histoire.

Azorín exprime constamment une anxiété aigüe face au temps qui s'écoule, une angoisse existentielle qui apparaît dans d'autres fragments de *Doña Inés,* surtout dans le personnage de Tío Pablo qui rappelle étroitement le personnage de son créateur. C'est même à cause de son intelligence que Tío Pablo plonge dans une profonde méditation et une angoisse agonisante. Ainsi, à travers la structure de ses nouvelles et de la psychologie de ses protagonistes, Azorín est en constante recherche de l'éternité. C'est sa manière à lui de vaincre le temps et de dépasser cette difficulté à être.

Il y a une perpétuelle intrusion du passé dans le présent. Le personnage de doña Inés (XIX^{e} siècle) semble être une véritable résurrection du personnage de doña Beatriz (XV^{e} siècle) : l'histoire d'amour impossible qu'elle vit avec le poète ressemble étrangement à celle de Beatriz avec « el trovador ». De même, le petit garçon de l'orphelinat que doña Inés observe avec attention semble l'incarnation même de Diego le poète. Enfin, el tío Pablo racontant l'histoire de doña Beatriz, rappelle à son tour Azorín racontant le récit de doña Inés, un parallélisme troublant. Donald Shaw revient sur ce point et souligne :

> *Doña Inés* [...] contiene la principal formulación artística del interés de Azorín en la idea del Eterno Retorno de Nietzsche, ya mencionada a propósito de *La voluntad* y « Las nubes ». La atracción de esa idea, en la ausencia de toda creencia religiosa, reside en sus implicaciones de la continuidad, en el sentido de solidaridad y conexión con el pasado, a través de la conciencia de nuestra pertenencia a un sistema inmutable, infinitamente repetido. Este sistema se expresa en *Doña Inés* mediante el paralelismo que Azorín establece entre la situación y experiencias de la heroína, doña Inés, y su progenitora doña Beatriz[317].

Ce parallélisme frappe le lecteur qui semble comme perdre toute notion du temps. Cependant, malgré cette confusion qui s'installe, le lecteur demeure bien conscient que les personnages sont différents. Il s'agit d'une identification de ces deux personnages qui symbolise l'éternel retour.

[317] Donald Shaw, *op. cit.*, p. 230-231.

En effet, Azorín présente deux récits amoureux, celui de doña Inés, narré par Azorín et celui de doña Beatriz, repris par el tío Pablo. Les symboles temporels sont très fréquents dans l'ouvrage, ils sont souvent représentés par les éléments de la nature tel que le ciel, la mer, les étoiles…lorsqu'Inés s'éloigne de l'Espagne, elle s'éloigne par la mer et de l'éternel.

L'amour impossible qu'ont connu doña Inés et doña Beatriz est un thème fondamental dans le roman d'Azorín. C'est d'un poète que doña Inés tombe passionnément amoureuse. Cependant, il s'agissait d'une passion impossible entre doña Inés, aristocrate, et Diego, un poète du village. Leur union ne pouvait respecter les conventions sociales. Inés a ainsi vécu la même histoire impossible que doña Beatriz, femme mariée, ressentait pour le « trovador ». « Obsesión (ella) »[318] et « Obsesión (él) »[319] sont deux chapitres qui comparent les deux protagonistes : doña Inés et Diego. Doña Inés est une femme indépendante, rebelle. Cette dernière éprouve de la passion pour Diego, mais elle n'est pas la seule, Plácida a, elle aussi, des sentiments pour lui. Cependant, l'amour d'Inés pour Diego défie toutes les conventions sociales de l'époque.

Dans l'ouvrage d'Azorín, ce n'est pas de l'amour en soi dont il est question. Dans trois des chapitres de *Doña Inés,* l'auteur décrit la tension érotique du couple doña Inés et Diego le poète :

> Y, repentinamente, Diego el de Garcillán, mientras pasaba un brazo por la nuca de la señora para sujetarla, ponía sus labios en los húmedos labios de ella, apretándolos, restregándolos con obstinación, con furia. Doña Inés se entregaba inerte, cerrados los ojos, con una repentina y profunda laxitud. Desfallecía en arrobo inefable. Sin saber cómo, sus manos se encontraron en las manos del mozo. Y los dos se miraron en silencio jadeantes, durante un largo rato que pareció un segundo[320].

Lorsqu'Azorín décrit la scène du premier regard entre Inés et Diego, ou encore celle du baiser : « Sobre los labios rojos y sensuales se han posado apasionadamente los labios del poeta »[321], tous les éléments de la nature sont en harmonie avec leur amour, essentiellement dans le chapitre « La flecha invisible ». Ce chapitre décrit la

[318] Azorín, *Doña Inés, op. cit.*, p. 143.
[319] *Ibid.*, p. 145.
[320] *Ibid.*, p. 177.
[321] *Ibid.*, p. 145.

rencontre entre Diego et doña Inés ; cette flèche invisible, allusion au dieu de l'amour, Cupidon suggère le charme réciproque ressenti par les deux protagonistes.

Doña Inés se voit en doña Beatriz, l'héroïne de l'ouvrage que don Pablo est en train de rédiger *Doña Beatriz (Historia de amor)*; elle s'identifie à elle et se retrouve dans l'histoire que lui raconte don Pablo. Cette confusion entre les deux personnages préoccupe même don Pablo : « ¿ Quién era ella : Inés o Beatriz ? profundo silencio se ha hecho durante un instante en la sala. [...] ¿Doña Beatriz es Doña Inés ? »[322]. C'est pour cette raison qu'Inés paraît très curieuse de l'histoire de doña Beatriz, puisqu'elle lui rappelle intimement sa relation avec le poète. Le baiser échangé a provoqué des rumeurs dans la ville : « El beso ha resonado largo. [...] El beso del poeta ha repercutido en toda la ciudad. El paso ha removido los posos sensuales de la ciudad. [...] El escándalo ha ocurrido en lugar sagrado. »[323]. Dans le chapitre XL, le lecteur découvre que Diego a péché en embrassant Inés. Ce baiser que les amants ont échangé n'est pas sans conséquences. Condamné parce que les protagonistes l'ont échangé dans un lieu sacré, il apparaît également comme fatal. Il aura des répercussions sur la santé de Plácida, secrètement amoureuse de Diego qui en tombe malade.

« ¡Doña Inés de Silva está novia con un zagalón de Garcillán ; el mundo va a dar un estallido ! »[324] : l'impossibilité de leur amour va constituer le motif de sa fuite pour l'Argentine ; c'est là qu'elle retrouvera la paix en construisant un collège pour les plus démunis et offrant une éducation et un logement gratuits. Elle fera don de sa fortune pour servir la cause humanitaire.

Le lecteur a l'impression de pénétrer aussi bien dans l'âme de doña Inés que dans celle de Beatriz. Ces personnages sont à la fois des protagonistes du récit et des figures allégoriques qui donnent vie aux sentiments, aux angoisses existentielles et aux interrogations d'Azorín. Ces récits chargés de symboles révèlent les structures cycliques qu'on retrouve dans « Las nubes », un essai où Azorín reprend les personnages principaux de *La Celestina.* Donald Shaw dans *La Generación del 98*, évoque, là aussi, le thème de l'éternel retour et son aspect tragique :

> Como Calixto en « Las nubes », (Pablo, el tío de Inés) se encuentra en la encrucijada del Tiempo. Tiene el poder, a veces, de anular su propio pasado ; e igualmente puede percibir las consecuencias futuras de cada momento

[322] *Ibid.*, p. 175, 177
[323] *Ibid.*, p. 146, 178, 192.
[324] *Ibid.*, p. 181.

> presente. El que estas consecuencias siempre sean desgraciadas, tiene que verse como simbólico. Azorín no trata del aspecto consolador del Tiempo, sino sólo de su constante erosión de la base de nuestra frágil serenidad. Lo común a « la visión total del tiempo » de Pablo y a la idea del Eterno Retorno es que ambas tienen implicaciones trágicas. En ambos casos el sufrimiento es continuo[325].

IV/ Azorín et La Celestina

IV.1/ Azorín et « l'éternel retour » : La symbolique de « La Celestina » et le caractère cyclique des œuvres d'Azorín

Dans l'histoire de la littérature espagnole, nombreux sont les auteurs qui se sont appuyés sur « l'univers féminin » pour élucider divers sujets d'ordre politique, artistique, social mais surtout littéraire. *La Celestina* paraît ainsi comme le personnage symbolique de ce « féminin » qui a permis à tant d'auteurs d'expliquer et d'analyser des thèmes universels, celui de l'éternel retour. Azorín fait partie de ces auteurs qui ont repris cette figure littéraire célèbre à échelle universelle. En réalité, en reprenant *La Célestine* de Rojas, Azorín fait revivre dans son ouvrage intitulé *Castilla,* dans le chapitre « Las nubes », ce personnage à sa manière. L'apport d'Azorín réside dans son souhait d'actualiser ce passé et d'insuffler une nouvelle dynamique à cette figure mythique marquante. Aussi, est-ce avec une touche d'humour et d'ironie qu'il débute son essai « Las nubes » ; il s'adresse à son lecteur comme pour le provoquer et attirer son attention : « Calisto et Melibea se casaron – como sabrá el lector, si ha leido *La Celestina* », or, celui qui a lu *La Celestina*, n'ignore pas que les deux protagonistes ont connu un amour impossible et qu'ils ont tous deux connu une fin tragique.

Bien qu'Azorín se soit inspiré de l'histoire de Fernando Rojas et de la tragédie des personnages de *La Celestina*, il ne s'est pas conformé à la forme et au style d'écriture originaux. *La Celestina* de Rojas se présente sous forme de dialogue et de drame, tandis que celle d'Azorín adopte un choix générique spécifique : l'écriture se situe entre récit et essai ; seul l'auteur prend la parole. De plus, l'accent est mis sur le quotidien, le fugace, mais aussi sur l'éternel et le répétitif : le monde décrit est celui du conformisme social, celui de la famille. Ainsi, l'Espagne décrite par Azorín est une

[325] Donald Shaw, *op.cit,* p. 230-231.

Espagne vieille, éternelle mais aussi une Espagne en manque d'énergie, en manque de volonté, profondément dévitalisée.

Comme nous l'avons précisé précédemment, un essai peut naître de n'importe quel prétexte. L'ouvrage d'Azorín, intitulé *Castilla,* illustre bien cette idée. En effet, si nous lisons les titres des chapitres qui composent cet ouvrage littéraire, nous pouvons remarquer l'aspect apparemment commun des thèmes proposés : « Las nubes »[326], « El mar », « La catedral »…Cependant, ce sont précisement ces images du quotidien qui révèlent les plus profondes réflexions d'Azorín, ses idées sur l'éternité, sur le sens de la vie et la fuite du temps... Son ouvrage intitulé *Castilla* est un essai composé de nombreux textes autonomes mais qui ont tous certains thèmes en commun : la réflexion critique sur le passé castillan, la préoccupation pour le temps ainsi que la re-création d'œuvres classiques de la littérature espagnole.

Castilla se compose de textes qui peuvent être considérés comme des petits essais de caractère « costumbrista », qui peignent les mœurs et s'intéressent à l'historique. « Los ferrocarriles »[327], « El primer ferrocarril castellano »[328], « Ventas, posadas y fondas »[329] ou « Los toros »[330] appartiennent à cette catégorie de textes. Des articles qui représentent une méditation sur la contemplation des paysages et sur la fuite du temps comme « Una ciudad y un balcón » ou encore « La Catedral » et « El mar » sont aussi présents dans cet ouvrage.

Font également partie de *Castilla* les re-créations (réécritures) littéraires d'ouvrages classiques dans lesquels Azorín modifie l'issue des œuvres et étudie la dimension temporelle telle qu'elle est vécue par les protagonistes : « Las nubes »[331], « Lo fatal »[332], « La fragancia del vaso » et « Cerrera, cerrera », ainsi que des contes imprégnés d'une ambiance castillane authentiques et de personnages fictifs chez qui domine un vif sentiment de mélancolie pour les effets de la fuite du temps sur l'homme comme « Una flauta en la noche »[333], « Una lucecita roja »[334] et « La casa cerrada »[335].

[326] «Las nubes», article d'Azorín, paru le 27 août 1912 dans *ABC.*
[327] Azorín, *Castilla*, p. 99.
[328] *Ibid.*, p. 109.
[329] *Ibid.*, p. 117.
[330] *Ibid.*, p. 125.
[331] *Ibid.*, p. 157.
[332] *Ibid.*, p. 163.
[333] *Ibid.*, p. 183.
[334] *Ibid.*, p. 189.
[335] *Ibid.*, p. 195.

C'est bien par ce côté prodigieux d'Azorín dans la réécriture de la fin de l'œuvre de Rojas que l'auteur peut faire revivre, sous un nouveau jour, l'histoire d'amour de Calisto et Melibea. Cependant, il convient de se demander également s'il n'y a pas d'autres centres d'intérêts dans la relation intertextuelle entre le texte d'Azorín et l'œuvre de Rojas. En effet, outre la reprise et la réécriture de l'histoire tragique de Calisto et Melibea, une dimension critique dans le texte d'Azorín peut être décelée. Car, avant d'être écrivain, il est avant tout journaliste. De plus, Azorín est aussi, et surtout, un grand lecteur et particulièrement un grand admirateur des grands classiques espagnols. L'intérêt qu'il porte à Cervantès ou à Fernando Rojas demeure entier. Nombreux sont les essais et les romans d'Azorín qui se réfèrent au *Quichotte,* au *Don Juan* ou à *Doña Inés* et aussi à *La Celestina*. « Las nubes » n'est donc pas une exception à cette tradition de l'auteur ; la réécriture et le choix de *La Celestina* semblent bien ciblés.

Ainsi, son essai intitulé « Las nubes » s'apparente à une méditation sur la fameuse œuvre de Fernando Rojas et ses protagonistes, la Celestina, Calisto et Melibea. « Las nubes » présente les protagonistes de *La Celestina* unis par les liens du mariage. Tandis que Calisto médite, sa fille Alisa, rencontrant un jour dans le jardin un jeune homme qui chasse un faucon, en tombe amoureuse, revivant ainsi la même aventure que celle de ses parents, Calisto et Melibea. Cette reprise du drame des protagonistes de Fernando Rojas constitue probablement une symbolique temporelle, un certain retour au passé, un passé qui serait comme les nuages, à la fois passagers et temporaires mais aussi éternels et immortels. Ces nuages s'avèrent comme l'expression malheureuse et nécessaire de la vie, du temps : différents mais toujours les mêmes. Dans cette même perspective, nous pouvons comprendre que ce sont surtout ces détails qui interpellent Azorín :

> Azorín descarta la llamada historia externa, la de los grandes hechos *(« las formas y modalidades someras y aparatosas » « la historia concebida en sentido tradicional » « ya en decadencia »* a las que alude en el *Prólogo* de *Castilla),* para historiar los hechos menudos y concretos de la vida cotidiana. Esta forma de concebir la historia tiene un nombre : intrahistoria, término acuñado por Unamuno en su obra *En torno al casticismo*[336].

[336] Portal Rincondelvago : http://apuntes.rincondelvago.com/castilla_jose-martinez-ruiz-azorin_1.html

Le mariage jusqu'alors impossible entre Calisto et Melibea se réalise dans l'essai d'Azorín qui donne une nouvelle lumière au conte de Rojas. En recréant l'histoire, Azorín procéde à une sorte de « violation » de la véritable histoire de *La Celestina* de Fernando Rojas, texte connu à échelle universelle : « En « Las nubes », re-creando la historia de Calixto y Melibea, falsea los hechos a propósito : para obligar al lector a volver al texto original, pero también para sugerir que hubiera podido terminar de otra manera »[337]. D'ailleurs, c'est grâce à des thèmes de la vie quotidienne, que les lecteurs comprennent mieux la véritable dimension de l'essai dans sa fonction de catalyseur de réflexions. Cette réalité semble plus effective que les spéculations philosophiques qui suggèrent un monde artificiel et abstrait. Azorín semble avoir trouvé la voie qui reflète le monde fugitif et le monde éternel à la fois. En réalité, s'il part de l'histoire de Rojas, auteur classique, c'est essentiellement dans le but de tracer une nouvelle fiction qui plonge l'originale dans un autre univers et une autre époque.

Dans « Las nubes », Azorín a recours à une technique d'écriture fort originale ; il suspend un instant la narration pour insérer un fragment du poème *Colón* de Campoamor, un fragment très symbolique qui souligne le sens de tout l'essai d'Azorín : « Vivir – escribe el poeta – es *ver pasar* »[338]. Dans le poème qui suit, Machado prend la parole pour s'exprimer sur les méditations, les réflexions et les préoccupations d'Azorín. En fait, il reconnaît partiellement la véracité de la vision d'Azorín sur la vieille Castille. Cependant, selon Predmore, « Machado, que cree « en la libertad y en la esperanza », termina con esta nota apocalíptica :

> ¡Oh tú, Azorín, escucha : España quiere
> surgir, brotar, toda una España empieza !
> ¿Y ha de helarse en la España que se muere ?
> ¿Ha de ahogarse en la España que bosteza ?
> Para salvar la nueva epifanía
> hay que acudir, ya es hora,
> con el hacha y el fuego al nuevo día.
> Oye cantar los gallos de la aurora[339].

Machado contrasta así su visión de una nueva España con la visión de Azorín de la vieja Castilla. En esta combativa nota final, Machado pone claramente de manifiesto

[337] Biruté Ciplijauskaité, « Espejos cóncavos y tiempo circular », dans *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*, Jesus Torrecilla (ed.), 2000, Amsterdam, p. 28.
[338] Azorín, « Las nubes », *art. cit.*, p. 160.
[339] Antonio Machado, *Desde mi rincón*, cité par Michael P. Predmore, « Emoción e historia en la poesía de Antonio Machado : Expresión y superación del 98 », dans *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo, op. cit.*, p. 220.

su repudio al mundo del « Calisto ensimismado » : « ¡ Y este hoy que mira ayer ; y este mañana/ que nacerá tan viejo !»[340]. La jeunesse de demain résoudra tous les problèmes ; ce cri d'espoir lancé par Machado ne peut passer inaperçu. Il est aussi, pour lui, une interpellation du lecteur.

Si l'esthétique de la forme du texte d'Azorín « Las nubes » attire notre attention, c'est sans doute parce que le texte se présente comme une histoire fictionnelle ; cependant, on peut également le considérer comme un essai philosophique ayant pour simple objectif de défendre et de présenter la thèse de « l'éternel retour » de Nietzsche. En effet, au moment de la publication de *Castilla* en 1912, Azorín posséde une connaissance précise sur la thématique de l'éternel retour, mais, chez lui, l'éternel retour cesse d'être une simple idée ou un concept pour céder place à une véritable technique littéraire ; en fait, sa vision du temps et de la fuite du temps n'est pas pour lui un réconfort ou une consolation face au pouvoir irrémédiable du temps, elle ne possède pas non plus le même caractère philosophique que celui de Nietzsche ou du moins elle n'en a pas la même ampleur. Cette vision temporelle, par le caractère répétitif qu'elle instaure et par les variantes qu'elle introduit dans les différentes œuvres d'Azorín, devient le moteur même de l'action des protagonistes. Ces structures de la représentation se voient attribuées donc une fonction formelle. C'est à cette répétition et à cette obsession de « l'éternel retour » que l'on peut reconnaître le style d'écriture spécifique à l'auteur.

Afin de déceler cette dimension temporelle dans le double plan formel et symbolique, il est intéressant d'étudier l'intertextualité de l'œuvre d'Azorín avec *La Celestina*, une relation qui ne semble pas évidente et qui paraît difficile d'établir dans un premier temps. La lecture et la propre interprétation d'Azorín pourront-elles nous dire davantage sur les apports de l'auteur à la version originale ?

Dans « Las nubes » d'Azorín, Calisto et Melibea sont des prototypes de la vie quotidienne ; leur histoire tragique est comme occultée puisque les deux protagonistes mènent une existence normale, s'occupant de leur fille qui, à son tour, revit leur histoire. Cependant, ces personnages ressentent une certaine douleur face à la fuite du temps, et c'est de cette manière que se reflète la méditation d'Azorín sur le temps à travers ses écrits. Si Rojas adopte une vision tragique et pessimiste de l'existence,

[340] *Ibid.*, p. 223-224, 230.

Azorín au contraire, dévoile un rapport au monde plus souple : le fait d'avoir imaginé une descendance au couple dénote une tonalité plus positive.

Outre la dimension philosophique que peut avoir le texte de « Las nubes » dans l'œuvre d'Azorín, c'est l'aspect littéraire qui présente également une originalité par rapport au texte de Rojas. En effet, la vision subjective que l'auteur offre au lecteur dans « Las nubes », dénote une résonance plus humaine et donne une nouvelle dimension universelle à l'ouvrage original ; c'est un véritable pont entre la fiction et la réalité qu'Azorín tente de nous présenter, par exemple, dans le fait de traiter le quotidien et de développer des thèmes assez triviaux. D'ailleurs, il convient de souligner de nombreux éléments constitutifs de la nouvelle version d'Azorín qui attirent l'attention des lecteurs, notamment, le recours aux personnages fictionnels de Calisto et Melibea, personnages principaux de la fameuse œuvre théâtrale du XV^e^ siècle de Fernando Rojas. En revanche, Alisa, qui est la fille de Calisto et de Melibea, est un nouveau personnage dans « Las nubes », fruit de l'imagination et de la propre création de son auteur. Azorín présente à son lecteur un autre élément qu'il introduit dans « Las nubes » et qui ne manque pas de nous intriguer, il s'agit du « faucon » qui survole le potager, qui est au début poursuivi par Calisto : « Se enamoró Calixto de la que después había de ser su mujer un día que entró en la huerta de Melibea persiguiendo un halcón »[341]. Ce faucon apparaît, quelques années plus tard, poursuivi par le « mancebo », un jeune garçon de nom méconnu, comme si la vie était un éternel recommencement :

> En el jardín todo es silencio y paz. En lo alto de la solana, recostado sobre la barandilla, Calixto contempla extático a su hija. De pronto, un halcón aparece revolando rápida y violentamente por entre los árboles. Tras él, persiguiéndole, todo agitado y descompuesto, surge un mancebo. Al llegar frente a Alisa, se detiene absorto, sonríe y comienza a hablarle[342].

Un tel artifice littéraire est aussi un leitmotiv dans les textes d'Azorín et pourrait expliquer sa philosophie de « l'éternel retour » ainsi que l'influence nietzschéenne sur l'auteur. Tout est prétexte pour évoquer la notion cyclique du temps et de l'existence, de « la vie qui est un éternel recommencement ». La nostalgie et la mélancolie de Calisto jouent un rôle important dans la transmission de ce sentiment

[341] Azorín, « Las nubes », *Castilla – La Ruta de Don Quijote*, Prólogo y cronología de Mauro Armiño, Madrid, Edaf 28, 1984, p. 83.
[342] *Ibid.*, p. 87.

d'angoisse sur le lecteur. Calisto possède tout ce dont il a rêvé, cependant il est triste, pensif et mélancolique, il n'y a plus de différence entre passé et présent pour lui :

> Sin embargo, Calixto se halla absorto, con la cabeza reclinada en la mano. [...] Pasado y presente están para él al mismo rasero de bienandanza. [...] Calixto, puesta la mano en la mejilla, mira pasar a lo lejos, sobre el cielo azul, las nubes [343].

Les nuages ne sont donc qu'une métaphore qui met en exergue le caractère contrastif du temps qui oscille entre la fugacité et l'éternité. Dans cet essai, Azorín implique directement ses lecteurs dans cette métaphore et dans cette réflexion existentielle, il nous introduit dans son texte en ayant recours à la première personne du pluriel, gagnant de cette manière la complicité de son lecteur :

> Sentimos mirándolas [a las nubes] cómo nuestro ser y todas las cosas corren hacia la nada, en tanto que ellas – tan fugitivas – permanecen eternas. A estas nubes que ahora miramos, la miraron hace doscientos años, quinientos, mil, tres mil años, otros hombres con las mismas pasiones y las mismas ansias que nosotros[344].

De cette manière, Azorín passe de l'histoire de Calisto, Melibea et Alisa à l'évocation de ses propres réflexions sur la fuite du temps et l'aspect éphémère de la vie. Tous ces éléments expliquent le choix de l'auteur pour cette forme brève d'écriture qui n'est autre que l'essai, car, dans ce même essai, Azorín fait preuve d'un pouvoir revitalisant de l'art d'écriture. En faisant revivre le passé pour Alisa et en effaçant la fin tragique de Calisto et Melibea, Azorín tente de donner aux personnages une seconde chance de vie. Les personnages, sous la plume d'Azorín, jouissent de la possibilité d'une vie éternelle : ce qui s'est passé avec Calisto et Melibea, se passe avec leur fille Alisa et se passera encore probablement de la même façon ou différemment ; mais ce qui importe, c'est cette idée d'immortalité, fruit exclusif de la réécriture du mythe qui joue avec l'élément temporel. En effet, Azorín procède à une telle confusion temporelle entre passé, présent et futur, qu'il devient impossible au lecteur de différencier les époques. De cette manière, les rôles d'Alisa et de Melibea se confondent et on assiste à la disparition de l'aboutissement tragique de la tragi-comédie de Rojas. Une telle confluence temporelle dans le texte azorinien donne à l'histoire d'Alisa un rôle crucial, puisque la réécriture et l'effacement de la fin tragique

[343] *Ibid.*, p. 85.
[344] *Ibid.*, p. 86.

attribuée à la malveillance féminine personnifiée par la Célestine permet de revaloriser le féminin.

Azorín assimile toute « l'existence » à « un jeu de nuages ». L'auteur reprend aussi une citation du grand poète Campoamor qui dit que « Vivir es ver pasar : ver pasar, allá en lo alto, las nubes »[345]. Le temps apparaît, dans cet essai consacré à Calisto et Melibea, comme la principale préoccupation d'Azorín, un temps à la fois fugace et éternel qu'il schématise par les nuages capables de nous faire vivre et revivre – selon lui – le passé, le présent et le futur à la fois : « Las nubes son la imagen del tiempo » [346]. Par cette réflexion subtile sur la magie des nuages comme symbole du temps ainsi que l'évocation des images du décor spatial et des phrases énoncées sur une tonalité mélancolique et nostalgique qu'il nous offre dans son essai consacré aux personnages de *La Celestina,* Azorín atteint une « tension dramatique unique »[347].

Cependant, on peut s'interroger sur le choix de l'œuvre de Fernando Rojas pour évoquer précisément la problématique de « l'éternel retour ». L'une des réponses probables à cette question serait que l'auteur s'appuie sur des personnages littéraires célèbres et un ouvrage connu afin de donner force à son travail. Le choix de cette œuvre constitue en quelque sorte, un argument d'autorité. Le choix de *La Celestina* n'est donc pas gratuit ; il semble, au contraire, beaucoup plus profond et plus réfléchi. De plus, la nouvelle version qu'il propose et la nouvelle issue qu'il adapte à l'histoire originale sont fort symboliques et assez révélatrices de sa vision du monde. L'histoire de Calisto et Melibea proposée par Azorín est bien plus qu'une simple histoire d'amour tragique, c'est une véritable réflexion angoissante sur l'échec existentiel dissimulé derrière la réussite de la relation des deux protagonistes. En effet, Calisto au lieu de mourir, comme c'est le cas dans la tragicomédie originale, épouse Melibea, avec laquelle il a une fille. Calisto mène donc une vie tranquille et prospère. Pourtant, il se sent nostalgique et mélancolique. De cette manière, Azorín a beau avoir modifié la fin tragique de la comédie originale de Fernando Rojas, le sentiment tragique semble toujours présent, il est d'ailleurs fortement ressenti par le protagoniste : « ¿Habrá sensación más trágica que aquella de quien sienta el tiempo, la de quien vea ya en el presente el pasado y en el pasado lo porvenir ? »[348]. Cette nostalgie tragique serait-elle inévitable dans l'existence humaine ? Est-ce là le message que désire

[345] *Ibid.*, p. 161.
[346] *Ibid.*, p. 159, 161.
[347] Prólogo de Mauro Armiño dans *Castilla – La ruta de Don Quijote, op. cit.*, p. 16.
[348] *Ibid.*, p. 87.

transmettre Azorín à son lecteur dans sa réécriture du texte de Fernando Rojas ? C'est aussi de cette manière qu'Azorín se serait basé sur le texte de Rojas afin de mettre en relief le tragique de l'histoire, non pas la mort des protagonistes à laquelle nous assistons dans le texte originel, mais plutôt le tragique de la vie humaine, le tragique du temps fugitif, du temps qui coule sans jamais changer, traînant avec lui le même sentiment d'angoisse existentielle, les mêmes sentiments de joie, de bonheur mais aussi de tristesse, de mélancolie et de nostalgie.

On peut se demander si l'aliénation des personnages se reflète dans cet ennui, ces mêmes conduites morbides, cette impossibilité à aller de l'avant. Rubén Builes tente de répondre à cette question : « Vivir no es ya sólo ver pasar, como nos dice el texto « Las nubes », sino otra manera de morir, otra manera de caerse de la escalera, de ver los sueños truncados. La vida, es pues, la repetición de un drama. Eso es lo que nos expresa este texto »[349].

Comme nous l'avons précisé dans la partie concernant le *Quichotte*, Azorín suggère que les critiques espagnols devraient prendre en considération les classiques de la littérature, mais avec une approche « psychologique », « interne » et « interprétative »[350]. *La Celestina* a été, semble-t-il, l'inspiratrice d'Azorín pour exprimer sa vision du monde. Anthony Close appuie cette idée et précise, en évoquant la nouvelle approche d'Azorín :

> En el siguiente pasaje, por ejemplo, ataca la corriente crítica que elogia *La Celestina*, ante todo, por su conclusión moral edificante : « Proyectada esta luz equívoca sobre la obra, el lector desprevenido ve en ella las conclusiones, los resultados de los procesos psicológicos, los *actos*, en suma, considerados desde un punto de vista, no esotérico, sino ético ; y no ve en ella, o lo ve secundariamente […] los matices, las transiciones sutiles que componen esos mismos procesos de psicología, los cambiantes aspectos de la sentimentalidad del autor – reflejada en las cosas, en el paisaje – ; todo, en fin, lo que constituye lo alado, lo impalpable del arte »[351].

Daniel Sánchez, dans une bibliographie commentée, souligne cette vision moderne de *La Celestina* :

---

[349] Rubén Builes, *Las Nubes de Azorín o la crisis de la Celestina*, Dec 07/00, Literarios.org, http://home.houston.rr.com/literatura/azorin.htm , p 11-21.
[350] Azorín, *Clásicos y modernos* et *Los valores literarios* selon Anthony Close, *La concepción romántica del Quijote*, *op. cit.*
[351] Anthony Close, *La concepción romántica del Quijote*, p. 199.

> El autor quiere que entendamos *Celestina* con la ayuda del arte azoriniano. En la versión modernista de Azorín, la obra termina en boda, en la pasión de los dos amantes, en un apacible matrimonio tradicional. Un desenlace muy original se produce a la aventura trágica de su vida. El autor nos dice que la tragedia comienza desde la primera línea del texto. Para poder tener la misma visión que el autor, hay que entender el arte azoriniano. « Es un desplazamiento del centro de interés artístico hacia nuevas parcelas de la realidad ». El arte azoriniano comienza con una obra llamada *Las nubes* de Azorín. En esta obra Calisto y Melibea se casan y tienen una hija que se llama Alisa. Para el autor, las nubes son un símbolo central, un símbolo de la existencia. El pluriperspectivismo, la multiplicación de punto de vista también es importante. La narración también es un punto importante porque ayuda en el relato de la obra[352].

Azorín part du texte original mais procède à une réécriture adaptée à son art, à sa manière de voir les choses ; en fait, il instaure une relation de complicité avec le lecteur en supposant que ce dernier ait pris connaissance de la véritable histoire de *La Celestina* et de la fin tragique des protagonistes. Il s'agit d'un clin d'œil, qui fait appel à la compétence du lecteur ; il interpelle sa culture et son intelligence lorsqu'il écrit : « Calixto et Melibea se casaron – como sabrá el lector, si ha leído La Celestina ». En fait, le lecteur de *La Celestina* sait pertinemment que Calisto et Melibea n'ont pas pu se marier.

Dans « Los entremeses » (*Con permiso de los cervantistas*), Azorín évoque le pouvoir diabolique de *La Celestina* de Rojas. D'après lui, Cervantès se serait inspiré de cet ouvrage pour son ouvrage *El Licenciado Vidriera* :

> La *Celestina* es una tragedia esencialmente psicológica. La *Celestina* es un compendio brillante a lo Heine – brillante y cruel – de una sensibilidad y de una época. De la *Celestina* puede haber tomado Cervantes dos recursos capitales en el análisis psicológico ; la *transición* y la *insinuación*. [...] Celestina no lo es [simpática] [...] y con Celestina, aunque la admiremos, nos sentimos distantes[353].

Dans un roman intitulé *María Fontán*[354], qui se compose de trente chapitres, Azorín raconte aussi l'itinéraire d'une femme qui s'appelle María Fontán, depuis son enfance lorsqu'elle n'était que Edit Maqueda, jusqu'au moment où elle devient une femme mûre, qu'elle rencontre l'amour et qu'elle s'apprête à le vivre pleinement.

[352] http://www4.gvsu.edu/wrightd/Medieval/daniel_s.htm
[353] Azorín, *Con permiso, op. cit.*, « Los entremeses », Biblioteca Cervantresvirtual, p. 99-100.
[354] María Josefa Díez de Revenga, « Azorín novelista : de Don Juan a Salvadora de Olbena », Universidad de Murcia, p. 335-348.

Azorín évoque même ses origines familiales qui vont beaucoup influencer le caractère de la protagoniste. Azorín fait référence aux occupations de la mère d'Edit Maqueda ; curieusement, ces occupations sont similaires à celles exercées par la Célestine, bien que le caractère de la protagoniste d'Azorín – la mère d'Edit – soit différent de celui de la diabolique Célestine : celle-ci est plutôt triste et nostalgique.

Azorín prend plaisir à transformer le mythe, il le banalise et fait vivre à ses protagonistes le quotidien. Le personnage de la mère d'Edit Maqueda reprend la figure d'une Célestine, dépourvue de ses pouvoirs diaboliques et malveillants, mais (une Célestine) qui conserve sa sagesse afin de mener à bien sa fonction d'entremetteuse et de vivre de son office[355]. Par ces changements, il veut interpeller son lecteur, le pousser à réfléchir et à prendre conscience du caractère répétitif et énigmatique du tragique temporel. De plus, en évoquant la reprise des personnages de Rojas par Azorín, Mauro Armiño souligne le contraste des deux ouvrages :

> El contraste es un claroscuro fuerte si vemos en qué ha convertido el autor de *Castilla* a los héroes de Rojas ; pero es que Azorín no quiere contraponer su visión a la del converso castellano, sino orientarla por un camino propio. [...] La escena perfecta y dramáticamente construida, logra su magia de revivencia del pasado, y a la vez de un pasado distinto, desconocido ; la fosilizada escena de Fernando de Rojas, gracias a la preparación que ha dispuesto para presentárnosla, cobra vida ahora con una emoción fresca, totalmente nueva : no es una emoción medieval, de erudición : sino el hálito de un pulso contemporáneo, totalmente asumible por nosotros, enraizado en nosotros mismos así presentado[356].

D'un autre côté, si le texte d'Azorín est un texte créatif et artistique, la dimension critique ne fait que valoriser davantage le texte original de Rojas.

IV.2/ La triple vision d'Azorín dans *La Celestina* : la métaphysique, l'intrahistoire et le rôle du lecteur

Les nouvelles fonctions de *La Celestina* permettent au lecteur de réfléchir davantage sur l'œuvre et d'en proposer de nouvelles interprétations. Dès la première lecture de l'œuvre d'Azorín, le lecteur avisé ne peut s'empêcher d'établir des liens avec *La Celestina* de Rojas : « Calisto y Melibea se casaron – como sabrá el lector, si

[355] *Ibid.*, p. 335-348.
[356] *Ibid.*, p. 16-18.

ha leído *La Celestina* – a pocos días de ser descubiertas las rebozadas entrevistas que tenían en el jardín »[357]. D'emblée sa participation est sollicitée par de nombreux aspects différents, notamment celui du changement du dénouement.

Cette modification a, semble-t-il, suscité de nombreuses polémiques. Certains critiques n'hésitent pas à accuser Azorín de mensonge. Ainsi, selon Carlos Blanco Aguinaga, dans son article intitulé « Azorín y la mistificación de la realidad », ce qu'Azorín est en train de faire, c'est en quelque sorte de mystifier le lecteur, en transformant le tragique de la réalité en une fin heureuse. Carlos Blanco va jusqu'à considérer Azorín comme « El mayor falsificador de la realidad histórica » [358].

Cependant, Azorín, par ces subversions du mythe, ne désire en réalité qu'intensifier le rôle du lecteur ; c'est en effet au lecteur d'apporter sa propre interprétation des deux textes, *La Celestina* mais aussi « Las nubes ». C'est lui aussi qui a le plein pouvoir de déchiffrer les ouvrages artistiques et littéraires. Fidèle lecteur de Rojas, Azorín insiste sur l'importance du rôle du lecteur, pour expliquer sa position dans « Las nubes ». Azorín est un lecteur particulier, un lecteur instruit et critique, mais aussi perspicace et créateur. Ainsi, son texte, en conservant l'essence du texte même de Rojas, ne fait qu'actualiser *La Celestina*. Le Calisto d'Azorín est bien un homme de sa génération, pourvu des mêmes préoccupations qu'Azorín ou que le lecteur, vivant les mêmes angoisses et les perpétuelles interrogations.

Bien que Calisto ait réalisé son rêve en épousant Melibea, un amour autrefois impossible, il n'en n'est pas plus heureux. De cette manière, le tragique est toujours présent dans la nouvelle version d'Azorín. Calisto est un homme voué à l'échec, tout comme l'a été son destin dans *La Celestina*, et ce malgré la nouvelle chance qui lui a été accordée par Azorín. Un profond sentiment d'angoisse face à la fuite du temps envahit le lecteur de « Las nubes », malgré les quelques notes d'espérance apportées par l'auteur :

> Todo pasa, todo huye, como esas nubes que contempla Calixto en un relato evocativo del libro *Castilla* : « Sentimos, mirándolas, cómo nuestro ser y todas las cosas corren hacia la nada... El instante es fugaz, y su fugacidad nos revela que corremos hacia la nada.

[357] Azorín, *Castilla*, *op. cit.*, « Las nubes », p. 157.
[358] Carlos Blanco Aguinaga, « Azorín y la mistificación de la realidad », *Historia crítica de la literatura española*, Tomo 8, Modernismo y 98, José Carlos Mainer (ed.), p. 394.

> Su propia fugacidad hace al instante singular, puntualmente original. Lo que está siendo es y no volverá a ser[359].

De cette manière, on se retrouve face à une histoire aussi tragique que celle de Rojas. Azorín a ainsi respecté l'histoire originale, tout au moins dans sa dimension tragique, en apportant ses propres réflexions dans sa nouvelle version de l'histoire, sans même toucher à l'identité des protagonistes. On assiste à la suite, ou plutôt à une actualisation de *La Celestina*, imaginée par Azorín qu'il adapte à ses propres angoisses et à ses inquiétudes existentielles les plus profondes.

Azorín a recréé *La Celestina* à sa manière afin d'y exprimer ses propres préoccupations, « Las nubes » n'est pas qu'une simple réécriture de l'ouvrage de Fernando Rojas, c'est aussi une nouvelle création littéraire artistique qui a permis à son auteur de réfléchir et de se confronter à ses propres appréhensions de l'existence. L'histoire de Calisto et Melibea n'est donc qu'un prétexte à l'évocation d'un thème cher et obsédant, commun à tous les écrivains de la Génération de 1898, l'idée de l'éternel retour de Nietzsche, une idée qui obsède Azorín et qu'il projette dans un chapitre court mais très suggestif « Las nubes » :

> [...] *Azorín*, que no en vano se ha proclamado en su mocedad adepto de Nietzsche, bautiza a su propio pensamiento con una expresión nietzscheana nada idónea, en mi entender, para dar nombre a lo que él intuye y piensa. No «vuelven» los instantes pasados porque esté todo en retorno perdurable, sino porque los hombres son capaces de « repetirlos » mediante la evocación, no hay « retorno », sino « repetición ». Y esa capacidad de repetir recreadoramente el instante pasado se debe a que en la estructura de todo instante temporal se articulan dos componentes suyos: uno superficial, rigurosamente singular y huidizo; otro, profundo, genéricamente humano y susceptible de ser repetido por la evocación recreadora[360].

L'œuvre *Castilla* d'Azorín est une profonde réflexion sur le pouvoir du temps, mais cette question n'est pas une simple méditation abstraite. Il s'agit d'un effort de l'écrivain pour réveiller l'esprit castillan de sa profonde léthargie. Il s'agit surtout d'une double quête identitaire et existentielle dont le principe est d'assurer une certaine continuité de l'essence espagnole à travers l'évocation du passé pour arriver jusqu'au présent. Cette recréation (ou reprise) des ouvrages littéraires classiques

[359] Pedro Laín Entralgo, *La Generación del 98, op. cit.*, p. 313.
[360] *Ibid.*, p. 316-317.

permet à l'auteur de récupérer la conscience du passé qui doit servir à orienter celle du présent.

Dans « Las nubes », toutes les réflexions des protagonistas s'articulent autour du thème du temps; certaines sont très révélatrices du principal souci azorinien : « [...] el codo lo tiene el caballero puesto en el brazo del sillón y su cabeza descansa en la palma de su mano »[361]. Une deuxième image, qui s'impose au lecteur, attire son attention et suscite ses interrogations : Calisto médite la tête entre ses bras accoudés. Il se fait ainsi témoin du temps qui passe mettant en relief sa vision cyclique du temps, une vision qui peut paraître angoissante:

> Los individuos se suceden y sustituyen, pero para repetir idéntica peripecia. Tal, las nubes: las vemos superponiéndose, combinándose de modos varios y, tras tantas idas y vueltas, he aquí que quizás nos encontremos con que han vuelto a colocarse tal como estaban. ¿ Es que nuestros afanes y sufrimientos son fútiles, para nada?[362].

La scène de Calisto, pensif, assis près du balcon, la tête inclinée et soutenue par sa main en train de regarder les nuages passer, est probablement l'une des scènes les plus symboliques de l'éternel retour. Azorín en profite pour décrire toutes les formes des nuages, qui sont à la fois éphémères et éternels. « Las nubes nos dan una sensación de inestabilidad y eternidad »[363], les nuages sont présentés comme une réalité permanente comme les vagues de la mer. Cependant, Azorín oppose cette image à tout ce qui est passager et temporaire, en mettant en exergue ce caractère perpétuel du temps. L'expression de « l'éternel retour » atteint son point culminant lorsqu'Azorín déclare: « Vivir es ver volver. Es ver volver todo en retorno perdurable, eterno; ver volver todo – angustias, alegrías, esperanzas – como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables »[364].

Azorín, dans sa réflexion sur le temps dans « Las nubes », anticipe la fin poétique de son conte, il précise que la vie est un éternel retour, todo es «ver volver»:

> Muda el tiempo, pero para lo mismo. Todo muda y sólo la mudanza permanece. Todo pasa y todo vuelve. Los hijos reproducen la historia: ellos recuperan lo que los padres no volverán a ser. Si esto era lo que pensaba

[361] Azorín, *Castilla*, *op. cit.,* «Las nubes», p. 159.
[362] Carlos Baliñas, « Vivencia reflexiva del tiempo (Unamuno, Azorín, Valle-Inclán) », p. 211, disponible sur: https://dspace.unav.es/retrieve/1832/balinas98.pdf
[363] Azorín, *Castilla*, *op. cit.,* «Las nubes», p. 159.
[364] *Ibid.*, p.161.

> Calixto, el escritor evita explicarlo. No quiere destruir « el efecto ». Se limita a poner como remate esta pincelada: « Unas nubes redondas, blancas, pasan lentamente sobre el cielo azul en la lejanía »[365].

Le temps étant une composante fondamentale dans les écrits d'Azorín, il offre à l'auteur une occasion d'exposer ses réflexions philosphiques et de réfléchir sur sa propre vie, ce qui explique sans doute le ton mélancolique qu'il adopte dans son essai :

> La constatación melancólica de que el tiempo pasa es un tópico de la vida y, desde el surgimiento de la literatura, también un tópico literario. Ahora bien las vivencias no suelen ni sentirse ni decirse a no ser en conexión con otras cosas externas, a las cuales vemos también correr veloces a su terminación[366].

Cette obsession pour la fuite du temps que nous avons étudiée dans « Las nubes», lui permet de percevoir l'Espagne d'une manière différente. Sa vision de l'histoire et du paysage se trouve modifiée: « Somos hombres, y en cuanto somos hombres, nos está dada la posibilidad de repetir en los senos mismos de nuestra alma los fugaces y singulares sentimientos de los hombres que pasaron »[367].

Le temps est, pour Azorín, rattaché au concept de l'intrahistoire, la vie silencieuse qui passe inaperçue, celle de millions de gens qui ne font que vivre leur histoire, une vie perpétuelle bien qu'éphémère: une vision obsessionnelle de l'auteur pour le temps qu'il reprend avec un style spécifique:

> Se dice que una imagen vale más que mil palabras, pero una narración o una explicación, en palabras precisas y bellas, emite tanta densidad y riqueza de sugerencias que pueden quedar reducidas al ser recordas en iconos, pero esta discusión no importa, la descripción literaria de Azorín evoca bellas imágenes, que pueden anticiparnos un trato de tiempo, vida, eternidad, fugacidad y nada[368].

Conscient de la fugacité du temps, Azorín réussit à y remédier à travers deux processus. Tout d'abord grâce à l'intrahistoire; il évoque continuellement les réalités de la vie quotidienne des personnages qu'il rencontre, décrivant avec précision des détails de certains villages et des paysages castillans, toujours présents, inchangés jusqu'à nos jours, et qu'il élève à une échelle d'éternité, précisément par leur caractère

[365] *Ibid.*
[366] *Ibid.*
[367] Pedro Laín Entralgo, *op. cit.*, « Historia sine historia », p. 316-317.
[368] Luis Jiménez Moreno, « Azorín, pequeño filósofo vitalista », Universidad Complutense, VIII Seminario de Filosofía Española 1997. Departamento de Filosofía III, UCM, con la colaboración de la Dirección General de Enseñanza Superior, M. E. C., p. 234.

immuable, constant et stable. Le recours au passé est un autre processus utilisé par Azorín, une tentation de récupérer le passé et de le sauver. « A estas nubes que ahora miramos las miraron hace doscientos, quinientos, mil, tres mil años, otros hombres con las mismas pasiones y las mismas ansias que nosotros »[369]. Ce thème est récurrent chez Azorín.

Finalement, si l'homme est éphémère et mortel, les sentiments, les intentions, les idées sont toujours les mêmes, mais vécues par d'autres personnes et d'autres générations ; la scène du jeune homme qui poursuit son faucon le prouve, ce dernier se retrouve dans le jardin de Calisto et lorsqu'il aperçoit Alisa, il l'aborde pour la conquérir. Le faucon, oiseau de chasse est ainsi le symbole de la chasse de l'amour.
Calisto et Melibea ont vécu la même scène et la même situation quelques années auparavant. Seuls les personnages ont changé. Si le temps pour Unamuno est une angoisse, un désir d'immortalité, pour Azorín, il est un thème à caractère répétitif, obsessionnel et monotone.

L'intrahistoire et le recours au passé sont deux conceptions qui peuvent sembler contradictoires en apparence. En réalité, ils ont un point commun puisque, selon la philosophie d'Azorín, le temps est éternel alors que les événements sont éphémères. Pour lui, la vie est un cycle qui se répète indéfiniment, mais qui entraîne des variations et des changements implicites.

V/ L'énergie régénératrice chez Azorín

Don Quichotte, une œuvre « décadente » ?

La littérature procure à Azorín les personnages symboliques de la Castille en décadence, des personnages qui sont pour la plupart issus de grands auteurs. Ainsi, Azorín a longtemps médité sur les figures emblématiques de don Quichotte, de don Juan et de la Célestine, toutes trois accusées – à tort selon l'auteur – d'avoir participé à la décadence de l'Espagne. Dans ce rapprochement de la littérature, Azorín aborde deux sujets qui lui tiennent à cœur, « Le problème de sa patrie » et le désir de retrouver « l'esprit national » à travers ses lectures des grands classiques.

En effet, Azorín a la particularité de reprendre les grands classiques inoubliables de la littérature espagnole. Cependant, lorsqu'il les reprend, il semble adopter une position de collectionneur nostalgique plutôt que celle d'un analyste rigoureux. Ses

[369] Azorín, *Castilla, op. cit.,* « Las nubes », p. 160.

écrits n'en sont pas moins chargés de sens, surtout lorsqu'il évoque la décadence de son pays à travers la figure du héros cervantin.

De cette décadence, il en est question dans tout un chapitre qu'Azorín intitule précisément « Decadencia » et dans lequel, l'auteur réagit contre tous ceux qui prétendent que le *Quichotte* est un livre de décadence, il refuse cette qualification dévalorisante de l'œuvre et les blâme explicitement :

> Los que imputan al *Quijote* el ser un libro de decadencia, debieran comenzar por decirnos qué entienden por decadencia. Nadie sabe lo que es la decadencia. Si los imputadores de decadencia nos dieran su definición de decadencia, podría suceder que recursáramos ese sentido de decadencia. Y que recursáramos, consecuentemente, su sentido de esplendor. El tema de la decadencia del *Quijote* es muy socorrido ; es un tema facilitón. Lo han usufructuado infinitos : en el siglo XVIII, en el XIX, en el XX, por la derecha y por la izquierda.
> […] Imputación hecha por hombres inconsecuentes consigo mismos, que imputan decadencia y se imponen a sí mismos una decadencia, es decir, una limitación de la inteligencia[370].

Il conclut son chapitre en lançant une accusation contre ceux qui parlent de la décadence à propos du *Quichotte* : « El tema de la decadencia del *Quijote* es un tema utilitario, como el tema « racial » es un tema utilitario ; se utiliza el tema de decadencia para llegar a alguna parte, para llegar a tales o cuales conclusiones »[371]. Pour Azorín, au contraire, il s'agit d'une création littéraire exceptionnelle : « eso es el *Quijote* : un libro de independencia, de afirmación de la personalidad »[372].

Azorín revient sur le thème de la décadence en relation avec le *Quichotte* confronté à l'idéal, dans « Cervantes, irreductible » :

> Argumentos para la decadencia podemos hallarlos ; los hallan, en el *Quijote*, quienes ven en el *Quijote* un libro sintomático de decadencia : la decadencia de España en el siglo XVII. Argumentos para el aliento los encuentran en el *Quijote* quienes consideran que el *Quijote* añade idealidad a la denostación de los libros de la idealidad : precisamente los libros de caballerías que el autor se propone aniquilar. [...] El debate, tratándose del *Quijote* sobre la decadencia o el esplendor, se resuelve, en suma, en lo bello que lo sintetiza todo[373].

[370] Azorín, *Con Permiso, op. cit.*, « Decadencia », p. 209.
[371] *Ibid.*, p. 210.
[372] *Ibid.*
[373] Azorín, *Con Cervantes, op. cit.*, « Cervantes, irreductible », p. 138.

En réalité, tout dépend de l'interprétation que fait le lecteur de cette œuvre d'art de Cervantès, mais Azorín insiste sur la grandeur de ce personnage et de cet ouvrage, inscrit à jamais dans la mémoire collective des Espagnols.

Dans ses différents ouvrages, Azorín évoque la situation décadente des villages castillans et ceux de la Manche par rapport aux grandes villes ; selon lui, les injustices vécues par les habitants sont à l'origine d'une tendance destructrice de la volonté et de la personnalité humaines. Plus encore, ces villages incarnent le symbole même de la corruption spirituelle et éthique de la moralité de l'être humain.

C'est donc la dénonciation des situations injustes et illégales qui prédomine dans l'œuvre, notamment grâce à la figure de don Quichotte qui a favorisé la consolidation de son désir de rénovation et de « régénérationnisme ». A plusieurs reprises, Azorín a dévoilé les réalités chaotiques dans les villages espagnols, les souffrances des classes sociales les plus démunies et des travailleurs ; il a même critiqué le comportement odieux et abusif de certains politiques de l'époque. Azorín n'hésite pas à dénoncer l'aliénation sociale sous toutes ses formes. Tous ses ouvrages, sont par conséquent, une révolte contre toute forme d'asservissement qui enferme l'homme et qui le prive de sa liberté.

C'est à travers l'intérêt qu'il manifeste pour l'Espagne qu'Azorín a réussi, dans un premier temps, à évoquer la tradition espagnole et qu'il s'est permis de la critiquer. L'ouvrage de *Don Quijote* a, dans ce sens, joué le rôle de révélateur. Refaire l'itinéraire quichottesque lui a permis d'aborder un grand nombre de thèmes essentiels qui le préoccupaient, et notamment celui de l'Espagne. Cette Espagne à laquelle il est fort attaché a très vite éveillé en lui un sentiment patriotique, il s'est donc efforcé de comprendre et de mettre en exergue le passé national en inspectant de plus près les villages, les villes, les paysages et la vie quotidienne des Espagnols. Azorín est conscient que le présent est en étroite relation avec le passé, et qu'il y a une continuité entre passé et présent:

> Para él, España tiene una tradición, un arte, un paisaje…, el artista y el gobernante han de tender a continuar esos rasgos propios. El progreso consiste en fortificar los rasgos distintivos de cada pueblo, no en uniformar ; el progreso estriba en la « continuidad nacional », no en un rompimiento brusco y absurdo. Es un intento de crear una conciencia del « ser español »[374].

[374] Portal Rincondelvago: http://apuntes.rincondelvago.com/castilla_jose-martinez-ruiz-azorin_1.html

L'objectif principal d'Azorín, un objectif qu'il semble partager avec Unamuno et Ortega, est celui de détecter l'âme intrahistorique qui existe et qui frémit dans le *Quichotte* : « *Azorín,* como Unamuno, pero por la vía de la estética, va a buscar en el fondo intrahistórico el sentido verdadero y humano de « un presente histórico » pasado »[375] . Anthony Close le confirme dans son ouvrage *La concepción romántica del Quijote* : « Unamuno, « Azorín » y Ortega comparten un mismo objetivo básico : desvelar el alma intrahistórica que palpita en el *Quijote* por debajo del documento histórico, carente de vida, pero proceden de modos distintos »[376].

Azorín n'a fait que reprendre l'idée d'Unamuno sur l'intrahistoire, mais il l'a traitée à sa manière. En réalité, l'importance d'Azorín réside essentiellement dans le fait qu'il a ouvert une nouvelle brèche en raisonnant sur le sens vital, le sens profond de l'œuvre de Cervantès en particulier : « Azorín cree vivamente en su modo de entender la historiografía. Más aún : está orgulloso de su propio acierto y tiene la evidencia de ser rigurosamente original »[377].

Azorín, comme Unamuno, cherche l'origine profonde des problèmes de l'Espagne de son époque. Il cherche dans le passé l'explication des maux de la société de son pays. De ce fait, il tente de réfléchir et d'exposer les différents remèdes qu'il propose. En effet, comme le souligne Mariano Tudela : « Los males de España se agudizan, y en la gravedad de ellos, la pluma de Azorín se moja en los dolorosos venenos que segregan las heridas del país »[378].

A partir de là, la figure de don Quichotte s'estompe pour céder la place à l'apport créatif original d'Azorín. C'est à travers ses ouvrages qu'Azorín cherche cette réalité universelle, éternelle ; ainsi, il met en exergue les petits événements de la vie quotidienne, qui assurent la continuité de la vie et qui donnent à l'auteur une certaine sensation d'éternité et d'immortalité, une manière d'avoir quelques repères : « El texto (de Castilla) tiene como propósito descubrir los puntos de contacto de la historia de los seres sin nombre y sin relieve ya que esas conexiones les dan una identidad y un valor de los que carecerían considerados sólo individualmente »[379].

[375] Pedro Laín Entralgo, *op. cit.,* « Historia sine historia », p. 309.
[376] Anthony Close, *op. cit.,* p. 198.
[377] Pedro Laín Entralgo, *Ibid.,* p. 309.
[378] Mariano Tudela, *Azorín, op. cit.*, p. 15.
[379] Gonzalo Navajas, « La ética del 98 ante el siglo XXI : de Unamuno a Antonio Muñoz Molina », *art. cit.,* p. 184.

Afin d'avoir une vision bien précise d'une époque, Azorín propose aux critiques littéraires de voir au-delà des faits, de ne pas se limiter à relater ou à accumuler de simples événements, mais plutôt de les interpréter :

> El interés mayor de Azorín es el de permitirnos observar, en un muy breve lapso temporal, el proceso de mezcla, primero, y de sustitución, después, de unos males y otros ; los debidos a las circunstancias del aquí (España) y ahora (1898, crisis de todo el sistema de Restauración) y los que derivaban de una nueva concepción del mundo, en el que los endemonismos se revelaban falsos y del que habían huido para siempre las viejas seguridades teológicas. A propósito de los primeros, el 98 cerraba un largo episodio de literatura terapéutica regeneracionista, y abría las compuertas por donde comenzaron a desaguar las manifestaciones estéticas y filosóficas propiamente noventayochistas[380].

Azorín expose dans l'épilogue de son ouvrage intitulé *Castilla*, les principales causes de la décadence de l'Espagne. Ainsi, il met l'accent sur plusieurs failles : le « manque de curiosité intellectuelle » et le manque d'intérêt pour la culture en général. Il pointe du doigt également une certaine léthargie stérile et une passivité lourde de conséquences :

> Causa de la decadencia de España han sido las guerras, la aversión al trabajo, el abandono de la tierra, la falta de curiosidad intelectual ; [...] La falta de curiosidad intelectual es la nota dominante en la España presente. ¿Cómo haremos para que interese un libro, un cuadro, un paisaje, una doctrina estética, una manifestación nueva del pensamiento ? Reposa el cerebro español como este campo seco y este pueblo grisáceo. No saldrá España de su marasmo secular mientras no haya millares y millares de hombres ávidos de conocer y comprender[381].

Cet état chaotique de l'Espagne le pousse à réagir et à abandonner l'état d'indifférence. L'Espagne a atteint une situation critique extrême et l'auteur en est bien conscient. Devant une telle situation désastreuse, Azorín s'efforce de proposer des solutions afin de faire sortir l'Espagne de son état de déclin face à une Europe en expansion : « Según Azorín, no es hacia Europa donde hay que mirar, sino que se debe examinar la realidad española »[382]. C'est d'ailleurs les différents voyages qu'il a effectués, qui lui ont ouvert les yeux sur cette réalité dure et tragique, celle des

[380] Angel L. Prieto de Paula, *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*, Alicante, Agua Clara, 2006, p. 13.
[381] Azorín, « Epílogo en Castilla », p. 297.
[382] Portal Rincondelvago : http://apuntes.rincondelvago.com/castilla_jose-martinez-ruiz-azorin_1.html

travailleurs et des agriculteurs espagnols, celle des artisans et des petits propriétaires. Une réalité souvent cachée ou mal évoquée même par la presse de l'époque.

Ainsi, en reprenant les anciens, Azorín se révèle être un écrivain profondément engagé ; sous son esthétique littéraire contemplative se cache la rigueur analytique d'un réformateur, conscient des blocages d'une société vivant encore dans ses illusions et ses désillusions.

Azorín est soucieux du futur de son pays. A de multiples reprises, il s'est révélé « anti-européen », par réaction aux attaques étrangères de la politique espagnole de l'époque, notamment dans son ouvrage *Don Juan*. Mais cette réaction de rejet face à l'Europe n'est en réalité qu'une simple apparence, il s'agit d'une réaction contre les protestations internationales faisant suite aux événements qui ont marqué La Semaine Tragique en 1909 et l'exécution de l'anarchiste Ferrer. En fait, Azorín est surtout un fervent défenseur des valeurs spirituelles de la culture espagnole. Pour lui, l'Espagne a ses traditions, son art, ses paysages et surtout sa littérature, qu'elle doit conserver à tout prix. Aussi, dans ses ouvrages, Azorín tente-t-il de créer une conscience nationale, une « identité espagnole », l'Espagne doit se reconstruire avant de chercher les solutions en Europe. C'est en examinant sa propre réalité que l'Espagne pourra progresser, tout en maintenant un lien permanent avec l'Europe.

L'engagement d'Azorín va plus loin encore ; il n'hésite pas à accuser le gouvernement d'inconscience, d'inefficacité et même d'incompétence. La situation critique vécue par les ouvriers, les artisans et les petits villageois. Il est la conséquence directe de toutes ces failles. Cette décadence de l'Espagne est tragique pour lui, c'est surtout la décadence de Castille, le symbole même de la nation espagnole qui l'a poussé à réagir.

> Azorín atribuye todos los males de España al poder de la oligarquía y a la inconsciencia e ineficacia de la administración del gobierno y de las Cortes.
> Analiza la sociedad española desde la perspectiva histórica en que estudia las ideas sobre la decadencia de España y desde la perspectiva de la necesidad de la reforma agraria y llega a la conclusión de que la reconstrucción de España tiene que empezar por la extirpación de la política explotadora y parasitaria. Paralelamente a la reconstrucción económica debe existir también una regeneración de la cultura ética y espiritual[383].

[383] *Ibid.*, notas para la lectura y el estudio de *Castilla* de Azorín.

Un souffle de régénérationnisme dans le *Don Juan* d'Azorín

L'une des solutions qui pourrait assurer le régénérationnisme de l'Espagne, dans *Don Juan*, serait surtout dans cette ouverture aux autres pays voisins, à la France par exemple, comme l'illustre le chapitre « París », où Azorín évoque : « su aire suave, su cielo ceniciento, su finura, su espiritualidad… »[384].

Dans « El Señor Perrichón », lorsque ce dernier visite son cher ami, don Gonzalo, les deux personnages se réjouissent de se retrouver ; ils symbolisent l'union entre la France et l'Espagne : « - ¡ Viva la vieja Francia ! », s'exclame don Gonzalo, « ¡Viva España ! » reprend Perrichón. Leur amitié reflète en réalité celle des deux pays voisins.

Cependant, lorsque Jeannette et Angela demandent à l'évêque de leur parler de ses souvenirs de Paris : « ¿Qué es lo que más recuerda usted de París, señor obispo ? », ce dernier répond que c'est là qu'il a vu l'ennemi : « En París, yo vi…yo vi el Enemigo. [...] Era el Enemigo… Terrible… terrible… terrible… »[385], une réponse répétée plusieurs fois par l'évêque. Alors, Paris ami ou Paris ennemi ? Paris est pour l'évèque le symbole de la tentation, le Diable. Azorín prône l'ouverture des frontières, mais il émet certaines réserves : le peuple espagnol ne devrait pas céder aux tentations.

Lorsque monsieur Perrichón chante avec Jeannette, il manifeste beaucoup d'enthousiasme pour la célèbre ville :

> *Vive Paris, le roi du monde !*
> *Je le revois avec amour.*
> *Fier géant, armé de sa fronde,*
> *Il marche, il grandit chaque jour*[386].

Cependant, en quittant l'Espagne, il s'exclame : « ¡Adiós, España, tierra del amor y de la Caballería ! »[387]. Il montre par là que les deux pays sont chers à son cœur.

En réalité, c'est dans l'histoire même de l'Espagne qu'Azorín perçoit les remèdes aux problèmes de son pays :

> Es en *Castilla* como en otros libros, *Los pueblos, La ruta de don Quijote,* donde Azorín busca en la historia de España la esencia de ésta, sus problemas y males.

[384] Azorín, *Don Juan, op. cit.*, p. 93.
[385] *Ibid.*, p. 113.
[386] *Ibid.*, p. 114.
[387] *Ibid.*, p. 117.

> Mejor que en la historia, en la « intrahistoria ». Azorín coincide con Unamuno en su interés por los aspectos cotidianos, escondidos y profundos del pasado[388].

Ses nombreux voyages à travers différentes régions de l'Espagne (l'Andalousie, la Manche, les côtes du nord du pays) lui ont permis d'exposer dans ses chroniques de voyage sa propre vision des Espagnols, de leurs coutumes et des paysages qui l'ont marqué : « Azorín, como Unamuno, rehúye lo urbano – que se inserta de pleno en la historia – para establecerse en lo pequeño, la ciudad de provincias, el pueblo perdido en la llanura o la montaña »[389]. C'est avec un style expressif, riche en descriptions, qu'Azorín dessine, d'une manière subjective, tel un peintre sur sa toile, tous les paysages que don Quichotte a traversés. Il offre ainsi aux lecteurs un véritable tableau riche en détails et en couleurs qui le pousse même à s'imaginer dans la situation vécue par Azorín. C'est sa manière à lui d'évoquer et de pratiquer ce qu'Unamuno qualifiera d'*intrahistoire* et de prouver son intérêt pour les personnages qui, selon lui, font l'histoire. Elena Catena dans son introduction à *Doña Inés* souligne que : « La historia del pasado le atrae irresistiblemente, pero no como le ha sido enseñada – narración encomiástica o denigratoria de momentos estelares, biografías de primeros actores, reyes, héroes, guerreros – sino como un panorama total que en cada uno de sus momentos abarque la sociedad, la economía, la vida diaria de sus anónimos protagonistas »[390].

L'Histoire avec un « H » est écartée par Azorín aux dépens d'une autre histoire, plus importante celle-là, parce que vraie et authentique.

> La historia *esencial* o *auténtica* depende de los hombres innominados que hacen la intrahistoria, y, al hacerla, van echando los cimientos, sin los cuales no podría existir esa otra historia, más superficial, que emerge ante los ojos de todos. Pero « Azorín » hace de esas vidas sencillas algo ahistórico, petrificado[391].

[388] *Ibid.*
[389] Gonzalo Navajas, « La ética del 98 ante el siglo XXI : de Unamuno a Antonio Muñoz Molina », *art. cit.*, p.185.
[390] Introduction de Elena Catena, dans Azorín, *Doña Inés*, *op. cit.*, p. 20.
[391] Portal Rincondelvago : http://apuntes.rincondelvago.com/castilla_jose-martinez-ruiz-azorin_1.html

Cette « intrahistoire »[392] se résume à travers le quotidien : ce sont les nombreux portraits qu'il brosse des paysans, les personnages qu'il a eu l'occasion de croiser ou que ses protagonistes croisent, les villes qu'il visite, les édifices qu'il contemple ; bref, tous ces petits détails qui semblent sans importance et qui en réalité constituent l'essentiel. C'est par l'intrahistoire que l'auteur s'efforce d'engendrer une prise de conscience politique de l'identité espagnole aux Espagnols[393].

Soucieux de la défense des valeurs espagnoles et de l'identité nationale, Azorín a tenté par tous les moyens de trouver les solutions adéquates pour sauver l'Espagne du marasme qu'elle a connu afin qu'elle retrouve progrés et modernité. Dans plusieurs de ses écrits, il a dénoncé la situation moribonde vécue par l'Espagne de l'époque et accusé le pouvoir établi d'inefficacité et de corruption.

Certes, on peut relever certaines contradictions chez Azorín, mais ces paradoxes témoignent de la maturité du journaliste, devenu écrivain, analyste, philosophe et même réformateur. En effet, sensible à la situation d'échec de l'Espagne et aux problèmes sociaux, en comparant son pays avec le reste de l'Europe, surtout avec la France qui, au même moment, connaît de grands changements économiques et un développement technologique remarquable (les voies ferrées, l'aviation, l'automobile, la photographie, le cinéma…), admiratif de tous ces signes de développement, Azorín tente de les reproduire à travers ses différents articles et essais afin de propager ces idées de progrès et d'eveiller les consciences des Espagnols. Dans *Castilla,* au contraire, Azorín abondonne son idée d'une Europe idéalisée et unifiée. Il pense que l'Europe est corrompue, et met en exergue l'importance de tout ce qui est national et qui provient de l'Espagne. Les paysages décrits sont idéalisés, embellis, il les met en relief chaque fois qu'il évoque les auteurs classiques ; c'est à travers les souvenirs et

[392] [...] Lo de « Azorín » podrá ser, si se quiere, « infrahistoria » o « Metahistoria », pero nunca *intrahistoria*. La verdadera naturaleza de ésta es que se convierte en el eje o columna vertebral invisible de la historia a secas. http://apuntes.rincondelvago.com/castilla_jose-martinez-ruiz-azorin_1.html

[393] La vie d'Azorín était tranquille et méthodique. Il a fait de brèves incursions dans la politique, a été à plusieurs reprises député entre 1907 et 1919 et, pour une courte durée, Secrétaire Adjoint de l'Instruction publique. Il a de même été partisan, un certain temps, de La Cierva, qu'il a défendu dans la presse et sur qui il a écrit un livre et une brochure.
Concernant son idéologie, Azorín était partisan d'idées révolutionnaires durant sa jeunesse, mais il a évolué vers une posture conservatrice à sa maturité qui a freiné son exaltation juvénile. Entre 1907 et 1923, il a milité pour le Parti Conservateur de Maura, mais toujours avec une perspective libérale.
En tant que politicien, Azorín possède des attitudes radicales bien qu'il soit assez conservateur, la position qu'il adopte jusqu'à 1909, lorsque se produit le Semaine Tragique de Barcelone, date à laquelle les membres de la Génération de 98 se divisent. C'est alors qu'il commence à signer ses articles avec le pseudonyme d'Azorín afin de cacher son passé. A partir de cette année, la vie d'Azorín connaît un avant et un après 1909 ; ses opinions politiques se verront mises à l'écart.

les paysages qu'il fait allusion au passé. En fait, à partir de 1909, date à laquelle Azorín se dédie à la méditation, à la contemplation, à la littérature, à l'art, il croit fermement que l'ardeur pour l'européisme et la modernisation n'est plus de mise, et il pense alors que le progrès réside plutôt dans le patriotisme de la nation. Ainsi, s'est manifestée sa préoccupation pour les villages espagnols, pour l'histoire des personnages anonymes et pour l'histoire intime de son pays.

Azorín soutient que la reconstruction de l'Espagne doit se faire par l'introduction progressive d'une culture éthique et spirituelle ainsi que par le développement d'une richesse publique, agricole et industrielle. Une autre solution serait de s'inspirer des grands classiques de la littérature espagnole pour chercher la véritable essence de l'Espagne dans l'intrahistoire :

> Una solución para la regeneración de España estaría, según Azorín, en buscar nuestro espiritual a través de los clásicos. En obras como *Castilla, Los pueblos* o *La ruta de don Quijote* es en donde Azorín trata de buscar, a través de la historia, la esencia de España, sus problemas y males. O mejor dicho en la « INTRAHISTORIA »[394].

Azorín fait allusion à l'essoufflement de certains hommes de pouvoir dans un chapitre de *Con Cervantes*, intitulé « Su retrato » ; c'est en particulier à la figure de Sagasta qu'il s'intéresse. L'auteur précise que c'est une lassitude « à la don Quichotte » qui l'a touché :

> Hay un cansancio de inefable dulzura en la segunda parte del *Quijote*, y ese mismo cansancio subyugador es el cansancio de Sagasta, cuando, habiéndolo ya sido todo, se preta al mayor de los sacrificios, al encargarse del poder después del asesinato de Cánovas, tras el compás de un ministerio transitorio ; se encarga del poder en las circunstancias más pavorosas para un gobernante[395].

Azorín semble bien approuver cet homme politique qu'il compare même à Cervantès :

> En la casa de Sagasta entraba todo el mundo ; reinaba en ella un rebullicio incesante. En la casa de Cervantes, sobre todo en la época de Valladolid, debía de reinar también una confusión algo parecida. Cervantes lo tomaba todo con

[394] Notas para la lectura y el estudio de Castilla de Azorín, portal Rincondelvago : http://apuntes.rincondelvago.com/castilla_jose-martinez-ruiz-azorin_1.html
[395] Azorín, *Con Cervantes*, *op. cit.*, « Su retrato », p. 183.

> calma, y Sagasta también. Para uno y otro, siendo lectores selectos, muy cultos, el mejor libro era la vida[396].

« El gran Don Quijote español, tras cada derrota, encuentra un nuevo afán »[397]. Après chaque défaite, don Quichotte retrouve un nouveau souffle pour se confronter à d'autres aventures. C'est probablement le message que désire transmettre Azorín aux Espagnols après leur défaite face aux Américains et après la perte des colonies ; il s'agit donc de prendre un nouveau souffle et de partir d'un nouveau pied, c'est ce qui les aidera à avancer réellement et à régénérer leur pays. En fait, l'énergie régénératrice semble fondamentale chez Azorín.

Cet essouflement dangereux, Azorín le retrouve dans son roman *Doña Inés*. Une réfléxion de doña Inés résume les pensées politiques d'Azorín : « ¡Qué sórdidas y mezquinas esa clase media y esa aristocracia ! »[398]. Doña Inés de Silva appartient pourtant à cette caste privilégiée ; elle est fortunée, majestueuse et élégante. Mais le dépouillement dont elle fait preuve à la fin de l'œuvre en offrant sa fortune aux démunis n'est-il pas symbolique ? Les événements historiques marquants qui ont eu lieu en Espagne, la révolution en 1840 entre autres, le « desorden político », ne sont-ils pas la conséquence de cette aristocratie arrogante ?

> - ¿Has visto tú cuántos tontos hay en el mundo ? – dice Doña Inés –. Los más antipáticos son los engreídos con su dinero. Detesto esos nuevos hacendados que se están enriqueciendo con los bienes del clero. ¡Hay tal rapacidad ! Son groseros y brutales. Después vendrán los remilgos, y esa gentecilla impondrá a la sociedad española un odioso tono de gazmoñería y de sordidez[399].

Toutes les classes sociales sont fustigées par Azorín. Elles constituent l'ancien monde qui génère des valeurs obsolètes : « Don Pablo percibe el fin de su civilización en detalles como la subversión dominante en España, la rudeza villanesca que ha adquirido la aristocracia, las epidemias de cólera que azotan Europa, el surgimiento del movimiento obrero, la falta de cultura y el materialismo de la burguesía… »[400]. Le dénouement du roman est lui-même très révélateur : doña Inés décide de quitter l'Espagne pour aller en Amérique. Le chapitre « Hacia una nueva civilización »

[396] *Ibid.*, p. 183.
[397] Azorín, *Con Permiso, op. cit.,* « Don Quijote en Francia », Biblioteca cervantesvirtual, p.59.
[398] Azorín, *Doña Inés, op. cit.,* p. 174.
[399] *Ibid.*, p. 148.
[400] Noelia Gómez Jarque, « El problema del tiempo en Azorín : *Doña Inés* ». *Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid, 2004, http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/dines.html

introduit le nouveau monde, l'Amérique : « Camina desde Europa hacia en Nuevo mundo », « El viejo mundo está agotado »[401] :

> La revolución de 1848, en Francia, ha conmovido todos los tronos de Europa. En Italia, en Austria, en Alemania ha tenido repercusión la caída de Luis Felipe. El cólera hace estragos en varias naciones europeas. El socialismo avanza y se difunde. [...] Todo está subvertido ; las creencias tradicionales se desmoronan[402].

Azorín situe ces événements en 1848 alors que l'ouvrage a réellement été écrit en 1925. L'auteur précise qu'il s'agit d'une fiction. Il anticipe sur l'importance du nouveau monde par rapport à l'ancien, à la « vieja civilización »[403].

Une tonalité nostalgique paraît dans le chapitre qui a pour titre « Hacia una nueva civilización ». La peur d'un bouleversement social s'exprime dans ces lignes :

> Europa entera marchaba hacia algo desconocido e inquietador. España estaba revuelta. En Madrid, había estallado, en septiembre, una revolución. Asonadas y motines habían perturbado a España en este año de 1840. Se extendía por el mundo entero un fermento de desorden político y de relajación moral. El soez materialismo de una burguesía iletrada es el mayor corrosivo del orden social. No necesita la burguesía de ajena y airada mano para su muerte ; ella misma se mata[404].

Azorín cherche un lecteur actif, qui puisse réagir et agir rapidement face à une situation décadente et désastreuse. El Tío Pablo, n'a-t-il pas annoncé un lecteur caractéristique du XX^{e} siècle, capable de lire entre les lignes des écrits d'Azorín et d'imaginer les suites inachevées que l'auteur a laissées en suspens ?

Dans la maison d'Eufemia, cohabitent trois amis provenant de différentes régions : Diego, Castillan, et ses deux amis Herminio Larrea, Basque et Vicente Taroncher, Valencien. Cette cohabitation symbolique semble annoncer la vision unificatrice de l'Europe, probablement l'un des premiers signes de l'« européisation ».

En s'intéressant aux grandes figures mythiques de la littérature espagnole, Azorín a mis en relief la valeur culturelle de ces personnages, la valeur de leur impact et de leurs effets, sur leur époque et sur les périodes qui suivent. Les figures de don Quichotte, don Juan et la Célestine sont des personnages vivants pour Azorín, des personnages dotés d'un esprit moderne, permettant un lien unique entre le passé et le

[401] *Ibid.*, «Tampoco es esto epílogo», p. 218.
[402] *Ibid.*, p. 214.
[403] Noelia Gómez Jarque, *art. cit.*
[404] Azorín, *Doña Inés*, *op. cit.*, p. 213.

présent ; ces figures mythiques assurent une certaine continuité entre deux époques totalement différentes. Ce regard du présent à partir du passé, ou cette reconsidération du passé n'est pas gratuite. Cette distance permet au lecteur d'avoir une réflexion critique, ce recul pourrait l'aider à mieux percevoir l'existence.

La question du tragique de l'existence est au cœur des ouvrages d'Azorín : les obsessions d'Azorín sont présentes dans toutes les œuvres étudiées. A partir de ces figures emblématiques de la littérature espagnole, on retrouve dans chacune de ses œuvres son interprétation particulière de la fuite du temps, le recours à la littérature classique évoquant l'éternel retour de Nietzsche (*La Célestine*, *Don Juan*, *Doña Inés*, *El Lazarillo*). L'histoire est aussi un éternel recommencement comme dans sa version de *La Celestina.*

Dans les essais de *Castilla,* Azorín soulève également le problème de l'Espagne. En effet, il ne cesse de rappeler le problème de la décadence de Castille, reflet de l'Espagne, en évoquant les guerres, le manque d'attention pour des secteurs économiques aussi importants que l'agriculture, l'industrie et le commerce ; il dénonce également la mauvaise administration des politiques. Et c'est à travers l'évocation du passé qu'Azorín tente de faire passer ses messages.

D'un point de vue plus pragmatique, dans tous ces ouvrages, Azorín réfléchit également sur l'essence de l'Espagne, sur les causes de sa décadence et sur les solutions possibles. Il se présente alors comme un véritable réformateur, incitant les espagnols à faire preuve de plus d'énergie. La Castille signifiait l'esprit le plus authentique de l'Espagne, selon la Génération de 98, et c'est particulièrement pour cette raison qu'Azorín fait preuve d'un véritable dévouement pour l'Espagne mais surtout pour la Castille, pour ses habitants, pour ses écrivains classiques comme l'illustre le titre même de l'ouvrage *Castilla,* hommage à la ville la plus aimée. Il pénètre corps et âme dans l'espace géographique, dans la société et la culture. Cette contemplation émotive du paysage de l'intérieur de la Péninsule de son pays. Ce regard intime et affectif s'avère la voie royale qui lui permet de modifier sa vision du monde et de reconquérir le prestige perdu du pays et surtout de susciter un éveil rapide pour sortir du marasme économique et social dans lequel s'enlisent les habitants du pays.

Les voyages sont des prétextes pour les descriptions des paysages, il profite ainsi des parcours qu'il réalise pour évoquer les moyens de transports ; il nous fait

vivre ses aventures et participer à ses déplacements ; il décrit les moindres détails tout en mettant en relief le contraste entre le passé et le présent.

Ces paysages sont figés, mais Azorín brosse les portraits de personnages qui vivent leur quotidien d'une façon dynamique, d'une manière ordinaire. Cette idée est si importante chez Azorín, qu'on peut même parler d'une poétique de l'ordinaire.

Cependant, dans ces lieux où rien ne semble se passer, Azorín campe des personnages qui ont déjà un passé ; la particularité de ses personnages réside dans le paradoxe : leur personnalité est faite de fluctuations. Don Juan devient un moine charitable et brusquement il révèle un aspect insoupçonné de son caractère. En révélant leur véritable nature, don Juan, don Quichotte et la Célestine, ces figures sont démythifiées et démystifiées.

On a accusé Azorín d'être le mystificateur de l'histoire ; en réalité, il a opéré un dévoilement de cette histoire. Les personnages de ses récits, êtres ordinaires, v

ivent certes leur quotidien, mais ils n'échappent pas aux agressions, aux persécutions externes ou internes. Toutes les structures répétitives, les confusions identitaires, les changements de rôle, révèlent que ces personnages, traqués par la folie, la mort, se posent les mêmes questions existentielles, éprouvent les mêmes angoisses, les mêmes peurs. L'écriture seule peut constituer pour Azorín le moyen de sortir toutes ces angoisses identitaires, existentielles et idéologiques.

Chapitre III : Des mythes littéraires espagnols à la philosophie existentialiste et régénératrice d'Unamuno

Le traumatisme collectif causé par la perte des colonies a profondément marqué les régénérationnistes. Face à cette crise désastreuse, les intellectuels se sont mobilisés afin de donner un nouveau souffle au pays et trouver les solutions les mieux adaptées. Pour ces intellectuels, il était urgent que l'Espagne abandonne cette léthargie paralysante. Pour trouver une force explosive et la mettre au service de leur combat, les intellectuels n'hésitent pas à recourir aux instruments les plus accessibles : la littérature et plus particulièrement la littérature classique qui condense la mémoire collective du pays. Ainsi, Azorín, Maeztu et à son tour Unamuno, puisent dans la littérature classique leurs personnages favoris. La figure du Quichotte, leur offre la représentation d'une puissance infaillible en raison de son caractère éternel. Pour Unamuno, la littérature classique constitue un héritage inégalé pour sensibiliser le peuple espagnol, l'inciter à prendre conscience de sa situation catastrophique, mais surtout à reprendre confiance en lui.

Aussi, Unamuno a-t-il multiplié ses lectures sur le personnage de don Quichotte, afin de tout savoir sur cette éclatante figure. L'intérêt de Miguel de Unamuno a pris une telle ampleur qu'il suscite réflexions et interrogations. Pourquoi une telle attention portée à ce héros emblématique, à ses faits et gestes, à la philosophie de sa vie, à sa vision des choses ? Ne sagit-il pas d'une véritable obsession ?

En réalité, don Quichotte et le quichottisme hantaient l'esprit d'Unamuno depuis son tout jeune âge ; selon lui, le *Quichotte* doit être une référence obligée pour tous les Espagnols, un véritable livre de formation. Le comportement du Recteur de Salamanque envers le chevalier cervantin n'est pas qu'une simple admiration, mais plutôt une véritable dévotion :

> [Unamuno] Se declara quijotista y no cervantista ; proclama la necesidad española de leer el *libro* por excelencia, al que debemos considerar como la *Biblia* nacional ; el *Quijote* no es de Cervantes, sino de todos los que lo lean y lo sientan[1].

[1] Alberto Sánchez (étude et édition), *Ensayos en simpatía* de Ramiro de Maeztu, Salamanca, Biblioteca Anaya, 1969, p. 40.

Fruit de cette dévotion quichottesque, l'œuvre d'Unamuno compte de nombreux articles de presse, essais et autres écrits. En fait, les raisons et les objectifs de cet intérêt ont fait l'objet de nombreuses analyses critiques, comme celles de José Luis Abellán, d'Anthony Close, d'Antonio Sánchez-Barbudo ainsi que celles de Jean-Claude Rabaté[2], le plus récent biographe de l'auteur. Tous ces critiques ont révélé une forte personnalité, assez complexe et très souvent contradictoire, celle du célèbre Miguel de Unamuno, et celle du non moins célèbre, don Quichotte. Ainsi, l'auteur et son personnage apparaissent inextricablement liés ; ils s'interpénètrent à tel point que cette fusion devient problématique. Comment un mythe antique se transforme-t-il en mythe personnel ? Comment s'effectue cette élaboration inconsciente dans le cerveau de l'écrivain ? Pour Unamuno, il ne s'agit pas seulement de faire revivre un mythe, ou de s'en inspirer. Il réussit à s'y glisser et à l'insérer dans son drame intérieur : il devient même son mythe personnel.

Certes, précisons-le, le « quichottisme » n'est pas un thème exclusivement unamunien ; il s'agit bien d'un thème commun à toute une génération d'auteurs désireux de régénérer leur pays. Cependant, Unamuno est l'un des seuls à s'approprier l'œuvre cervantine d'une manière spécifique, voire unique : toute la philosophie unamunienne semble fondée sur cette grande figure mythique, don Quichotte, figure essentielle si l'on veut décrypter la conception philosophique et idéologique de l'auteur. Le héros cervantin constitue, selon lui, l'âme du peuple espagnol, il est l'essence même de l'Espagne. *La* relation entre don Quichotte et la population castillane est intrinsèque « Del alma castellana brotó don Quijote, vivo como ella »[3].

Etant donné les innombrables écrits d'Unamuno sur le héros cervantin, un choix sélectif de ses ouvrages s'impose. Notre champ d'investigation sera limité à des écrits symboliques, essentiellement en relation avec le mythe quichottesque, source de la régénérescence de la patrie. Cette idée constitue la matière même de l'idéologie unamunienne. En fait, bon nombre de critiques, comme nous le verrons ultérieurement, s'accordent à dire que *Vida de Don Quijote y Sancho* est l'ouvrage qui résume le mieux la philosophie quichottesque d'Unamuno, et c'est principalement pour cette raison qu'il constitue l'ouvrage principal de notre recherche avec son prologue *El Sepulcro de Don Quijote*. Nous nous intéresserons de la même façon à

[2] Rabaté, Colette y Jean-Claude, *Miguel de Unamuno Biografía*, Madrid, Taurus, 2009.
[3] Unamuno, *El Caballero de la triste figura*, Madrid, [1944], colección Austral – Espasa Calpe, sexta edición 1980, p. 76.

Del Sentimiento trágico de la Vida et *El Caballero de la Triste Figura* (1896), bien que notre approche soit plus globale.

L'intérêt que porte Unamuno à don Quichotte n'est pas exclusif. L'auteur n'écarte pas les deux autres figures fondatrices de la littérature espagnole, celle de don Juan, par son caractère complexe et par sa personnalité libertine, et celle de la Célestine. Unamuno n'hésite pas à forger un nouveau destin à don Juan. *El Hermano Juan o el mundo es teatro* et la nouvelle « Dos madres » dans *Un prólogo y tres novelas ejemplares* illustrent l'importance que revêt le mythe de don Juan pour Unamuno.

Quant à la Célestine, si cette figure emblématique a suscité l'intérêt d'Unamuno, c'est surtout pour souligner l'écart essentiel entre l'amour superficiel prôné par l'entremetteuse au pouvoir hédonique, et l'amour maternel, valorisé par Unamuno et considéré comme le sentiment suprême de l'harmonie vitale. D'ailleurs, on peut se demander si la figure du don Juan « célestin », récurrente dans les ouvrages d'Unamuno, n'est pas inspirée du mythe célestinesque.

I/ L'essai chez Unamuno

Unamuno est l'un des rares auteurs de la Génération de 1898 à avoir écrit dans tous les genres littéraires. La question des genres littéraires semble même avoir été une préoccupation importante chez cet auteur. S'il a écrit de nombreux romans et livres de poésie où il exprime sa lutte vitale constante, ses obsessions se révèlent essentiellement à travers la pratique de deux genres littéraires, d'une part l'essai, d'autre part le théâtre. Concernant cette diversité générique, José M. Fernández Urbina souligne la richesse d'Unamuno. Il compare son parcours littéraire aux aventures du Quichotte :

> Con don Miguel de Unamuno hemos topado con el ubérrimo escritor que cultivó hasta el hartazgo todos los géneros imaginables : fue novelista y cuentista, poeta y dramaturgo, ensayista, memorialista y crítico literario, autor de libros de viajes y fanático redactor de epístolas, amén de filólogo, teólogo, filósofo, politólogo, pedagogo… Así que no es extraño que él mismo se considerara una reencarnación de don Quijote, que blandía pluma en vez de lanza. Y fiel a ese talento quijotesco, cultivaría hasta la demesura la paradoja y la contradicción[4].

[4] José Miguel Fernández Urbina, *Los vascos del 98: Unamuno, Baroja y Maeztu, Juicios, actitudes e ideas ante la modernidad,* San Sebastián, Bermingham edit., 1998, p. 47.

Mais, c'est particulièrement l'essai, genre libre comme l'est l'esprit d'Unamuno, qui est le genre de prédilection de l'auteur :

> En el ensayo es donde alcanza logros incomparables. Espíritu tan rebelde como el suyo a toda sistematización, en ninguna parte habría de encontrarse tan cómodo como en esta parcela de la literatura, tan imprecisa en sus temas y libre en sus formas. Ensayos de historia, de política, de literatura, arte, filosofía, religión o moral[5].

Ce genre littéraire offre pour Unamuno la possibilité d'exprimer ses idées, ses émotions, ses doutes. Il lui permet également de manifester ses multiples déceptions, particulièrement concernant la passivité générale et l'indifférence du peuple espagnol. Ainsi, captiver la curiosité du lecteur et stimuler son désir de connaissance constitue l'essentiel du message unamunien. En effet, l'essai lui permet un contact spontané et direct avec les lecteurs. Ainsi, dans *El sepulcro de Don Quijote*[6], Unamuno interpelle explicitement, voire familièrement, son lecteur qui s'avère être, désormais, un complice : « mi buen amigo », « como tú », « querido amigo »[7]…. De surcroît, afin de rendre son texte plus dynamique et instaurer un dialogue interactif avec le lecteur, Unamuno recourt aux interrogations oratoires et assez provocatrices pour aborder des questions essentielles, voire existentielles, comme la vie, la mort, l'existence « ¿ … para qué hizo Dios el mundo ?, ¿Qué es eso de Dios ?, ¿Qué será de nosotros mañana ? »[8]. On peut penser qu'en réinterprétant le *Quichotte* de Cervantès, Unamuno tente probablement d'adopter une stratégie qui rendrait le lecteur encore plus attentif, sollicitant ainsi par cette nouvelle réécriture sa mémoire, sa culture, son inventivité interprétative et son esprit ludique. Pour sensibiliser le lecteur et provoquer sa prise de conscience, Unamuno n'hésite pas à faire l'apologie de la folie en s'adressant directement au lecteur pour lui communiquer ses angoisses existentielles, et pour l'amener à réfléchir sur le sens de la vie, sur la mort et sur la profonde solitude qui le relie à son lecteur. Il lui fait part surtout de sa nostalgie des temps passés, époque où

[5] Roberto Guerrero, *Unamuno y Ortega frente a Don Quijote*, San Cristobal, imprenta del Estado, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Madrid, 1967-68, p. 16.
[6] Essai publié dans *La España Moderna*, núm.206, Madrid, février 1906, p. 5-17. Unamuno a ajouté cet essai à la deuxième édition de *Vida de Don Quijote y Sancho*.
[7] Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, [1988], ed. de Alberto Navarro, Cátedra, sexta edición 2005, p. 139 - 144.
[8] *Ibid.*, p. 140 - 141.

les héros, mus par leur folie, allaient jusqu'au bout de leurs idéaux. Selon lui, dénoncer les abus, les injustices, fustiger les tyrans et démystifier les corruptions permet en quelque sorte de défendre les idéaux. Il faut vivre « sa folie », tel est le message qu'Unamuno tente de faire parvenir à ses lecteurs.

II/ Le « Quichotte de Salamanque » face à la crise de 1898 : le choc des crises – politique, littéraire, religieuse – et leurs répercussions sur Unamuno

L'obsession quichottesque d'Unamuno dont il ne parvient pas à se débarrasser et qui lui a valu l'appellation du « Quichotte de Salamanque », est en étroite relation avec ses idéaux politiques, mais aussi avec les différentes crises par lesquelles l'auteur est passé. Dans son ouvrage sur Unamuno, Ciriaco M. Arroyo explique cet aspect du problème ; il développe le lien entre le drame personnel de l'auteur et son intérêt pour la figure de don Quichotte :

> En la etapa juvenil, que se cierra con las crisis personal y nacional de 1897-1898, Unamuno había lanzado su « Muera Don Quijote », propugnando una España pacífica y trabajadora. La crisis le hace cambiar de postura. Ahora Don Quijote no es el aventurero batallador de la primera etapa, sino ante todo, el caballero de la fe y del compromiso, encarnación de la seriedad ética de la vida, frente a Don Juan, el cómico, músico sensual y « peliculero »[9].

Certes, la crise spirituelle[10] par laquelle est passé Unamuno en 1897 est probablement à l'origine de son intérêt pour la politique. Cependant, selon J.L. Abellán, deux autres facteurs non moins essentiels sont entrés en jeu lors de la crise de 1897 : « el ansia de inmortalidad y el hambre de notoriedad »[11]. Alberto Navarro dans son introduction à *Vida de Don Quijote y Sancho* souligne que : « las citadas ansias de

[9] Ciriaco Morón Arroyo, *Hacia el sistema de Unamuno, Estudios sobre su pensamiento y creación literaria*, Palencia, ed. Cálamo, 2003, p. 170.

[10] Pedro Cerezo-Galán, dans son introduction à *Del Sentimiento trágico de la vida* de Unamuno, souligne que cette crise spirituelle est le résultat de «la inminencia de la muerte en su hogar a causa de la enfermedad irreversible de su hijo Raimundín. [...] En verdad, la crisis del 97 representó para Unamuno la experiencia de lo que había llamado Sabatier «El mal del siglo», la colisión entre el pensamiento científico, incapaz de dar un sentido a la vida, y la moral religiosa carente de justificación racional», Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, Madrid, [1976], Colección Austral, Espasa, 2002, p. 11.

[11] José Luis Abellán, *Sociología del noventa y ocho, un acercamiento a su significado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 154.

no morir del todo no sólo justifican y explican el actuar del Quijote unamuniano, sino que también, [...] explican y justifican ante Unamuno la necesaria existencia de Dios »[12].

Ainsi, les répercussions de toutes les crises – politique, littéraire et religieuse – vécues par Unamuno ne sont nullement négligeables, non seulement à un niveau personnel, mais aussi sur l'ensemble de sa création littéraire.

Le 30 août 1914 constitue pour l'auteur une date fatidique : il est, en effet, destitué de son poste de Recteur de l'Université de Salamanque. Un tel événement humiliant et blessant ne pouvait être qu'insupportable à assumer par l'auteur. Aussi, cette défaite marque-t-elle le début d'une nouvelle crise, encore plus importante que celle qu'il a connue en 1897, et dont les conséquences s'avèrent déterminantes. Curieusement, c'est à partir de cette période que la production journalistique s'accroît et que l'auteur atteint son apogée ; ses articles dénotent bien souvent ses orientations politiques marquées par la violence de la crise qu'il a vécue suite à sa destitution.

Il est vrai que l'ensemble de son parcours est marqué par une succession interminable de crises. Mais, cette nouvelle crise de 1914 est particulière, elle a suscité l'intérêt de nombreux critiques et hommes de lettres. Javier Herrero a particulièrement étudié cette époque critique de la vie d'Unamuno en la comparant à la « crise de 97 », il constate que :

> … la crisis de 97 afectó a la capa más íntima de su personalidad, la religiosa, pero en el socialista don Miguel la religión está profundamente unida a la política ; su conversión no lo aparta de ésta, sino que dota a su actividad literaria, en todos sus órdenes, del carácter de una vocación profética, de una misión religiosa[13].

Sans doute, l'accumulation des crises vécues par Unamuno a-t-elle fini par soulever la question de la crise identitaire chez l'auteur, crise qu'on retrouve systématiquement chez les personnages dans ses œuvres. Englués dans une relation oedipienne à la mère, les héros unamuniens s'enlisent dans les conflits et leur tentative d'autonomie se solde toujours par un échec. Comme par un effet de contagion, chez Unamuno, la confusion identitaire n'est jamais bien loin, et la question reste toute entière.

[12] Unamuno, *Vida*, p. 103.
[13] Javier Herrero, « Unamuno abandona la intrahistoria : la crisis de 1914 », Universidad de Virginia, dans *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*, ed. de Jesús Torrecilla, Portada Hispánica 9, Amsterdam, Editions Rodopi, 2000, p. 117.

III/ Le Quichotte caché dans don Miguel de Unamuno : identification ou confusion identitaire ?

C'est dans la figure symbolique de don Quichotte, idéal de gloire et d'immortalité qu'Unamuno a choisi de s'incarner. Cette confusion identitaire est très frappante. Le portrait d'Unamuno rappelle étrangement celui de don Quichotte et de ses nombreuses défaites. Une telle ressemblance est, d'ailleurs voulue et souhaitée par don Miguel, le « Quichotte de l'Espagne contemporaine »: « El parecido físico se prolonga así en un parentesco espiritual, que impulsó a Balseiro a llamarle « el Quijote de la España contemporánea » y que da vigor a aquella sentencia de Unamuno »[14].

J.L. Abellán évoque également cette ressemblance physique entre la figure de don Quichotte et celle de don Miguel, « probablemente buscada y querida por este último »[15]. Quant au critique Emilio Salcedo, il ne cesse de rappeler que don Quichotte représentait bel et bien son idéal : « Al comentar la *Vida de Don Quijote y Sancho*, el comentarista superpone su propio retrato físico y moral sobre el del caballero. […] La peripecia biográfica vino a dar calor a su mundo de ideas »[16].

Pour sa part, Antonio Machado, qui fait preuve d'une grande admiration pour le Professeur de Salamanque, dévoile chez Unamuno, dans l'un de ses poèmes, une personnalité « quichottesque », teintée d'un idéalisme exemplaire pour tous les Espagnols :

> Tiene el aliento de una estirpe fuerte
> que soñó más allá de sus hogares
> y que el oro buscó tras de los mares.
> Él señala la gloria tras la muerte[17].

Sous un autre poème, dédié une fois de plus à Miguel de Unamuno suite à la publication de son ouvrage *Vida de Don Quijote y Sancho*, il exalte le « quichottisme » du Recteur de Salamanque :

[14] *Ibid.*, p. 170.
[15] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 159.
[16] Emilio Salcedo, « El primer asedio de Unamuno al « Quijote » (1889-1895) », *Anales cervantinos*, tomo VI, Madrid, 1958, p. 24.
[17] Antonio Machado, *Poesías completas*, Buenos Aires, 1958, p. 190, cité par José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 53.

Este donquijotesco
Don Miguel de Unamuno, fuerte vasco
Lleva el arnés grotesco
Del buen manchego. Don Miguel camina,
Jinete de quimérica montura,
Metiendo espuela de oro a su locura,
Sin miedo de la lengua que malsina…[18].

On le voit bien, et la plupart des critiques adhèrent à ce point de vue, le quichottisme d'Unamuno est un processus incontestable d'identification de l'auteur philosophe avec le héros de la Manche. Unamuno se projette en lui, et assimile certains aspects des propriétés quichottesques. En effet, don Quichotte constitue un modèle pour le Recteur de Salamanque qui, non seulement, interprète le personnage en fonction de son imaginaire mais, de plus, s'approprie même le personnage inventé. Ses victoires sont les siennes, ses défaites le sont également. Il considère évident le fait d'affronter les mêmes épreuves que le chevalier. Aussi, Unamuno va-t-il très loin dans cette identification. Luis Iglesias Ortega rapporte les propos du grand philosophe espagnol qui va jusqu'à déclarer que : « La agonía de mi quijotismo es también la agonía de Don Quijote » (VIII, 363)[19]. Don Miguel de Unamuno est la réincarnation de don Quichotte, non pas seulement sur le plan physique, mais aussi sur le plan spirituel. J. L. Abellán a, lui aussi, étudié cet aspect de la personnalité complexe d'Unamuno:

> En la etapa posterior de su vida, especialmente a partir de 1900, Unamuno se dedica a la creación de su personalidad quijotesca. Son los años de madurez intelectual de Unamuno ; en ellos publica sus grandes libros y perfila su personalidad agónica y dubitativa, llena de paradojas y contradicciones[20].

Pedro Laín, à son tour, confirme cette philosophie de contradictions et d'opposition :

> Establece Unamuno toda una larga serie correlativa de conceptos contradictorios: sucesos y hechos, historia e intrahistoria, tiempo y eternidad, nación y pueblo, casta histórica y casta íntima, tradición histórica y tradición

[18] *Ibid.*, p. 41.
[19] Cité par Luis Iglesias Ortega, *El quijotismo de Unamuno entre la filosofía y el mito*, (tesis doctoral) Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Departamento de Filosofía III, Madrid, 1990, p. 45.
[20] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 157.

> eterna, casticismo y humanidad, literatura y lengua, idea y fuerza, integrismo y liberalismo, Calderón y Cervantes.[21]

De cette manière, le tempérament d'Unamuno semble assez singulier ; il se révolte contre toutes les institutions familiales, sociales, politiques et surtout existentielles.

Ainsi, le quichottisme unamunien est intimement lié à l'idée d'immortalité; ce sont, en effet, les différents protagonistes de ses ouvrages qui lui ont ouvert une brèche vers l'échappatoire du monde des mortels. La philosophie unamunienne a, de la sorte, considéré que la fiction dépasse la réalité, puisque l'être fictif – ou le personnage imaginé – est immortel, contrairement à la propre personne de l'auteur ou à l'homme en chair et en os. J.L. Abellán précise que seuls les êtres fictifs ou imaginaires permettent une telle liberté de philosopher et jouissent de ce sentiment d'immortalité :

> ... sólo los personajes de novela son capaces de soslayar lo que es inexcusable para el hombre, el perder un día su vida en brazos de la muerte. El personaje no muere y al ser una reencarnación de su creador, según Unamuno, tampoco éste, al morir, muere del todo, pues algo de sí mismo seguirá existiendo reencarnado en sus personajes, volviendo a vivir, a ser, cada vez que ellos tornen a cobrar vida en la de sus lectores. Por eso también Unamuno trata de hacer personaje de novela de sí mismo, quiere convertirse en un quijote cristiano. Su ideal personalístico de conducta fue efectivamente la figura de don Quijote, tal como la expone en ese quijotismo filosófico que desarrolla a lo largo de las páginas de la *Vida de don Quijote y Sancho*[22] .

L'immortalité est l'idée clé de l'auteur, c'est ce qui fait la force de ses personnages. En s'identifiant à ses personnages, – on pense surtout au Quichotte –, Unamuno échappe au monde des mortels; il s'immortalise, devient célèbre, aussi célèbre que l'est don Quichotte et atteint de ce fait son idéal :

> Unamuno trata de hacer personaje de novela de sí mismo, quiere convertirse en un Quijote cristiano. Su ideal personalístico de conducta fue efectivamente la figura de don Quijote, tal como la expone en ese quijotismo filosófico que desarrolla a lo largo de las páginas de la *Vida de don Quijote y Sancho*[23].

[21] Pedro Laín Entralgo, *La Generación del 98,* Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1997, p. 296.
[22] *Ibid.*, p. 159.
[23] *Ibid.*, p. 170.

J.L. Abellán précise que: « La aspiración a hacer de sí mismo « una especie única » le conducirá a la encarnación de un ideal personalístico en que la peculiar interpretción del *Quijote* ocupará lugar axial; es el camino recorrido de la *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) a *Del sentimiento trágico de la vida* (1912), en que la personalidad unamuniana alcanza el ápice de su singularidad »[24] .

Entre l'auteur et ses personnages s'instaure donc une relation étrange d'assimilation totale, leurs luttes et leurs aspirations sont les mêmes; leurs idéaux aussi. En étudiant les idéaux d'Unamuno sur le double plan politique et professionnel, J.L. Abellán[25] souligne que la révolte d'Unamuno contre le régime dictatorial de Primo de Rivera, ainsi que son attitude face à la République et au Mouvement national, mais aussi le tournant qu'a pris sa carrière de Recteur à Salamanque et son exil, sont autant d'éléments qui rappellent étroitement les aventures quichottesques et les différentes entraves auxquelles s'est confronté le héros :

> Los actos de su vida pública nos lo recuerdan continuamente, como la rebelión contra la Dictadura de Primo de Rivera, su actitud en los años de la República y los principios del Movimiento Nacional, pero sobre todo el giro guerrero y apostólico que dio a su Rectorado.
>
> [...] En esta línea Unamuno es una nueva encarnación del otro don Quijote, el que se quedó aquí, entre nosotros, luchando a la desesperada, el real, el que no se convirtió al morir y se quedó y vive entre nosotros alentándonos con su aliento, animándonos a que nos pongamos en ridículo. Pues efectivamente la figura quijotesca desempeña en él el papel de un ideal de la personalidad, un auténtico *superego*, ejemplo y acicate en su acción diaria.
>
> Este ideal quijotesco, este anhelo por convertirse en personaje de novela mediante el voluntarismo creador que le anima, es el sueño que Unamuno se había forjado de sí mismo para ser aplaudido y escuchado, para inmortalizar al menos su nombre[26].

Unamuno se fait l'acteur principal de sa propre vie, il devient le héros de son existence, tout comme don Quichotte l'a été de la sienne.

[24] *Ibid.*, p. 198.
[25] *Ibid.*, p. 170.
[26] *Ibid.*, p. 159.

III.1/ La philosophie quichottesque, une philosophie de vie unamunienne

Don Quichotte est un héros qui s'est créé de lui-même, « hijo de sus obras »[27] ; symbole de la foi, il est également celui de la folie, de la défaite, mais aussi celui de la gloire. Ses contradictions font de lui, certes, un mythe légendaire mais surtout un personnage bien vivant, un homme en chair et en os, « era de carne y hueso », comme le souligne Unamuno.

Même s'il est, en lui-même, une pure contradiction entre le réel et le fictif, entre sa vision du monde et ce que le monde représente, entre l'utopie et la dure réalité, il n'en demeure pas moins le symbole même de la persévérance dans sa quête d'absolu.

Ce chevalier intrépide, qui s'est forgé son propre mythe, est le représentant de tout ce que Unamuno a appelé « l'intrahistoire ». Dans *El Caballero de la Triste figura*, le personnage reflète l'âme du peuple espagnol comme l'attestent les propos d'Unamuno: « La fuerza de la verdad de Don Quijote está en su alma, en su alma castellana y humana »[28], « Del alma castellana brotó Don Quijote, vivo como ella »[29]. Don Quichotte représente bel et bien l'essence de l'Espagne : sa philosophie, le monde qui l'entoure et toute l'âme du Quichotte reflètent le peuple espagnol.

Don Quichotte n'est pas seulement incrusté dans l'âme collective des Espagnols, c'est aussi lui qui la reflète : « ¿Hay una filosofía española ? », se demande Unamuno, et il répond : « Sí, la de Don Quijote [...]. Sí, la tuya, la filosofía de Dulcinea, la de no morir, la de creer, la de crear la verdad »[30]. Don Quichotte est un représentant fidèle de l'idéal des Espagnols. Unamuno l'atteste dans *El Caballero de la Triste figura* (1896) : « No es el héroe otra cosa que el alma colectiva individualizada, el que por sentir más al unísono con el pueblo, siente de un modo más personal ; el prototipo y resultante, el modo espiritual del pueblo »[31].

En réalité, Unamuno interprète le *Quichotte* en donnant sa propre vision du mythe. Il agit comme son héros transformant les éléments de la réalité ; aussi, comme pour son héros, les moulins à vent deviennent-ils des géants. Son imagination

[27] *Ibid.*, p. 249.
[28] Unamuno, *El Caballero*, *op. cit.*, p. 72.
[29] *Ibid.*, p. 76.
[30] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 487 - 488.
[31] Unamuno, *El Caballero*, *op. cit.*, p. 74.

créatrice, alimentée par sa mémoire livresque, invente tout un monde : « Eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro le parecía otra cosa »[32].

> Para Don Quijote la buena filosofía era, como es natural, la suya, la castellana, el realismo que saca de las hazañas las facciones, que procede de dentro a fuera, centrífugo, volitivo, el que convierte los molinos en gigantes, no más insano que el que hace de los gigantes molinos, ni menos realismo que él, ni menos que él idealista[33].

Le mythe acquiert un pouvoir constructeur qui peut s'étendre à toute une patrie : « Héroes son éstos que viven y pelean y guían a los pueblos a la lucha, y en ella los sostienen, no menos reales y vivos que los de carne y hueso, tangibles y perecedores »[34].

Unamuno ne se contente pas de valoriser les actes du héros, il rehausse cette œuvre d'art à une dimension universelle, car don Quichotte parle surtout de l'homme, de l'humain. Le point de départ de la philosophie unamunienne est donc l'homme, plus précisément la question de l'immortalité de l'homme, cette immortalité qui représente l'essence même du quichottisme.

Unamuno projette sur son héros ses propres préoccupations existentielles. La quête de l'immortalité place, en effet, l'auteur devant une réalité qui le met à rude épreuve et qui le déconcerte, car le thème de l'immortalité chez l'auteur est indéniablement lié à celui de l'engagement. C'est même en don Quichotte « El Bueno» qu'Unamuno trouve la solution au régénérationnisme de toute la société espagnole, de toute une patrie; il l'exprime clairement dans *En torno al casticismo* : « A ese arte eterno pertenece nuestro Cervantes, que en el sublime final de su *Don Quijote* señala a nuestra España, a la de hoy, el camino de su regeneración en Alonso Quijano el Bueno »[35] .

La vie de l'être humain doit être en parfait accord avec ses sentiments les plus profonds, même si cela suppose la transgression des normes établies. Tel a été le cas d'Unamuno qui a consacré sa vie à la lutte pour ses idéaux. Selon Unamuno, don

[32] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 264.
[33] *Ibid.*, p. 72
[34] *Ibid.*, p. 75.
[35] Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid, [1895], Alianza Editorial, 2000, p. 39.

Quichotte est exemplaire dans son attitude face à la vie. En réalité, Unamuno fait l'apologie de « l'espagnolisme » de don Quichotte.

Mais, chez Unamuno, philosophie et religion sont inextricablement liées. Ainsi, Pedro Cerezo-Galán, dans son introduction à *Del Sentimiento trágico*, tente de comprendre l'importance du Quichotte pour Unamuno, qui va jusqu'à devenir, pour lui, un véritable « saint » :

> Unamuno ya tiene su santo y seña ; más aún, ha inventado la máscara del personaje que va a representar en la tragicomedia española, un don Quijote voluntarista y romántico, caballero de la « fe en la fe », empeñado en la batalla utópica de poner el sentido del mundo contra la nada. Por su idealidad pertenece, sin duda, este personaje a la tradición cristiana, pero a la vez, por el alcalce intramundano y secular de su acción, e incluso por su deseo pagano de cobrar por su obra eterno nombre y fama, se ajusta al desplazamiento de la fe unamuniana hacia la hazaña heroica de dar sentido o finalidad al universo, luchando por imprimir en él el cuño de la propia personalidad moral[36].

La philosophie du Quichotte devient, en quelque sorte, celle d'Unamuno. Dans *Vida de Don Quijote y Sancho*, Unamuno présente sa vision de la vie, les conceptions religieuses du christianisme et les valeurs espagnoles. Il y introduit sa propre philosophie, il y interprète une certaine morale existentielle où il est question de rationalisme scientifique et même de philosophie scolastique qui prône une vie sociale et culturelle ayant pour fondement la théologie chrétienne, puisant aussi bien dans la vie du Quichotte que dans celle de Sancho : « La lógica de Sancho era una lógica como la escolástica, puramente verbal »[37].

Vida de Don Quijote y Sancho résume la vision quichottesque et sa manière très particulière de voir le monde, un quichottisme semblable à une doctrine du savoir. Il s'agit aussi d'une sorte de méditation sur le « Seigneur don Quichotte ». Pour Unamuno, c'est un moyen de penser l'œuvre comme nouveauté ; en effet, par l'aspect intemporel du Quichotte, l'auteur réactualise le mythe dans la mémoire de ses lecteurs sans craindre l'anachronisme, et de cette manière, chaque expérience créatrice et réceptive renouvelle l'œuvre cervantine et en propose une autre vision.

Cependant, en étudiant l'œuvre de plus près, on peut se rendre compte qu'il ne s'agit pas d'une simple réactualisation mémorielle de l'œuvre de Cervantès. L'acte littéraire d'écriture marque l'autonomie d'Unamuno et une nouvelle conscience qu'il

[36] Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, [1976], Colección Austral, 2002, p. 13.
[37] Unamuno, *Vida, op. cit.*, p. 284.

acquiert dans *Vida de Don Quijote y Sancho*. Anthony J. Close souligne cette liberté que s'est autorisée Unamuno en reprenant le mythe :

> Como lector, Unamuno se interesa tan solo por algunos pasajes significativos de la novela, desgajados de su contexto ; y como exegeta, los parafrasea y glosa tendenciosamente. Su *Quijote* abreviado representa el núcleo de una novela muy diferente a la original…[38].

La réécriture du mythe quichottesque par Unamuno n'est donc pas qu'une simple répétition de son histoire, elle raconte aussi l'histoire de son histoire. Certes, son intérêt pour le Quichotte demeure toujours le point de départ de ses réflexions. Dans *Vida,* au VI[ème] chapitre, Unamuno évoque la sélection des ouvrages dans la bibliothèque du Quichotte, mais il en profite pour donner son point de vue sur l'un des ouvrages : « Trata de libros y no de vida »[39]. En fait, ceux qui l'interpellent traitent essentiellement des questions existentielles.

Dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, on peut retrouver ce même intérêt de l'auteur face à la vacuité de l'existence. A travers le quichottisme, c'est bien une réflexion sur la vie, sur le sens de l'existence d'Unamuno lui même qui émerge :

> Donde acaso hemos de ir a buscar el héroe de nuestro pensamiento, no es a ningún filósofo que viviera en carne y hueso, sino a un ente de ficción y de acción, más real que los filósofos todos ; es a Don Quijote. Porque hay un quijotismo filosófico, sin duda, pero también una filosofía quijotesca[40].

Dans le dernier chapitre de cet ouvrage, cette relation évidente entre l'esthétique « quichottesque » d'Unamuno et sa philosophie du sentiment tragique de la vie semble même évidente. Ciriaco Morón Arroyo explique dans *Hacia el sistema de Unamuno* que : « España es el Quijote en la tragicomedia de la Europa moderna. Ha luchado frente a Renacimiento, Reforma y Revolución, para mantener su espíritu medieval : « Es medieval el alma de mi pueblo » »[41].

Unamuno place le Quichotte comme source philosophique par-dessus les plus grands philosophes de tous les temps qu'il cite un à un[42], tels que Kant, Socrate,

[38] Anthony J. Close, *La concepción romántica del «Quijote»*, [1978], traducción castellana de Gonzalo G. Djembé, Barcelona, 2005, p. 186.
[39] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 192.
[40] Unamuno, *Del Sentiminento*, op.cit., p. 308.
[41] Ciriaco Morón Arroyo, *op. cit.*, p. 171.
[42] Unamuno, *Del Sentimiento*, *op. cit.*, p. 306 - 307.

Descartes, Nietzsche, Tolstoï…Il dresse ainsi non seulement une sorte de bilan, mais un classement hiérarchique dans lequel don Quichotte tient la première place. D'après lui, le *Quichotte* constitue le précieux héritage de la culture espagnole, comme le révèlent ses propos : « ¡el quijotismo, y no es poco ! Todo un método, toda una epistemología, toda una estética, toda una lógica, toda una ética, toda una religión sobre todo, es decir, toda una economía a lo eterno y lo divino, toda una esperanza en lo absurdo racional »[43].

Le quichottisme semble être, pour Unamuno, la philosphie espagnole par excellence fondée sur l'intrahistoire des Espagnols et de l'Espagne : la vie du protagoniste devient une conduite exemplaire pour les lecteurs, favorisant leurs méditations et les incitant à l'action. Dans ce sens, la littérature espagnole est bien le reflet de la philosophie nationale : « Pues abrigo cada vez más la convicción de que nuestra filosofía, la filosofía española, está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida, en nuestra acción, en nuestra mística, sobre todo, y no en sistemas filosóficos. Es concreta »[44].

Mais don Quichotte offre surtout pour Unamuno une thérapie face à sa lutte intime entre la foi et la raison, comme l'attestent ses propos :

> …hay otra más trágica Inquisición, y es la que un hombre moderno, culto, europeo – como lo soy yo, quiéralo o no –, lleva dentro de sí. Hay un más terrible ridículo, y es el ridículo de uno ante sí mismo y para consigo. Es mi razón, que se burla de mi fe y la desprecia. Y aquí es donde tengo que acogerme a mi señor Don Quijote para aprender a afrontar el ridículo y vencerlo[45].

Ainsi, le quichottisme semble bien contagieux. Sancho est le premier à adhérer à la vision quichottesque qui peut même se propager et toucher le lecteur anonyme. Bien plus qu'une philosophie, il s'agit surtout d'un comportement à adopter face aux difficultés de la vie, il s'agit aussi d'une manière d'être face aux grands questionnements existentiels. En effet, Unamuno rappelle que la force du Quichotte réside dans sa spiritualité : « Y el Don Quijote no puede decirse que fuera en rigor idealismo ; no peleaba por ideas. Era espiritualismo ; peleaba por espíritu »[46].

[43] *Ibid.*, p. 317.
[44] *Ibid.*, p. 304.
[45] *Ibid.*, p. 299.
[46] *Ibid.*, p. 308.

Mais, adhérer à la philosophie quichottesque, n'est-ce pas adhérer à la folie quichottesque ?

III.2/ La folie quichottesque, la déraison et l'idéalisme, témoins de la crise intime d'Unamuno

La folie est loin d'être un thème innocent ; la plupart des grands auteurs classiques tels que Rabelais, Shakespeare et, bien évidemment, Cervantès se sont servis de la folie pour faire passer de fortes idées[47]. Don Quichotte est donc présenté comme un fou « ridicule », qui provoque le rire. Sa folie, a sans doute un motif. Don Quichotte passe tout son temps à lire des livres de chevalerie. Il s'est même constitué une bibliothèque considérable aux dépens de ses biens. L'origine de sa folie est, de ce fait, une passion extrême pour les livres d'aventures. De plus, il décide d'imiter les chevaliers en tentant de réparer les injustices, mais surtout de gagner « la Gloire » éternelle, comme le précise Unamuno dans *Vida de Don Quijote y Sancho*. La folie de don Quichotte n'est donc que superficielle, elle ne concerne que son imagination chevaleresque et non son intelligence. Il s'agit d'une folie intermittente. Don Quichotte est capable de raisonner et il répond très souvent avec un évident bon sens. En fait, bien que son rapport à la réalité semble quelquefois altéré, il sait n'en prendre que ce qui lui convient.

III.2.1/ La symbolique de la perte de raison chez don Quichotte

Unamuno a cherché les causes profondes de la folie du Quichotte ; Anthony J. Close le rappelle dans *La concepción romántica del « Quijote* » : « Unamuno concede una gran importancia a la prehistoria psicológica de don Quijote, es decir, a la condición mental que precedió a su demencia »[48]. Quant à Alberto Navarro, il précise dans son introduction à *Vida de Don Quijote y Sancho* que, selon Unamuno : « la raíz de la locura de don Quijote es su bondad »[49].

[47] Pierre Jacerme, *La folie*, Paris, Bordas, 1974, p. 51.
[48] Anthony J. Close, *op. cit.*, p. 188.
[49] Alberto Navarro, *Vida…*, *op. cit.*, p. 101.

Le Quichotte n'est-il pas pour ses lecteurs ce qu'ont été pour lui les livres de chevalerie ? Ne représente-t-il pas un idéal à suivre ? En fait, l'expérience quichottesque, ses sentiments et ses frustrations ne dévoilent pas seulement sa personnalité. Son expérience et son mode de pensée révèlent la vie de chaque être humain en général. Son long cheminement va le conduire à modifier son comportement, car pour lui le changement constitue une vraie valeur, et à transformer celui des autres. Malgré ses défaites extérieures, le héros cervantin ne doute jamais de lui, il vit pleinement sa folie, sans jamais tomber dans l'incertitude. Néanmoins, cette folie est raisonnable dans la mesure où il s'agit d'une quête inépuisable d'idéaux : « Perdió Alonso Quijano el juicio para ganarlo en Don Quijote : un juicio glorificado »[50]. Guidé par un désir profond de redonner la justice aux opprimés, le héros se confronte violemment au monde réel. Il se ridiculise quelquefois, ou plutôt très souvent, il est bafoué et même battu. Mais il se relève après chaque échec. Don Quichotte n'accepte pas le monde tel qu'il est, il se crée son propre monde afin de poursuivre ses idéaux rêvés. Cet aspect mystique ne prendra fin qu'à l'approche de sa mort, la réalité reprenant alors le pas sur le rêve. Le mythe est donc né de lui-même, de la même manière qu'avec don Juan, comme nous aurons l'occasion de l'expliquer : « Don Quijote, descendiente de sí mismo, nació en espíritu al decidirse a salir en busca de aventuras, y se puso nuevo nombre a cuenta de las hazañas que pensaba llevar a cabo »[51].

La folie quichottesque ne détruit pas le personnage, bien au contraire, il s'agit d'une folie constructrice. Raison et déraison sont unies dans son esprit. Sa conduite, qualifiée de folie, s'explique par sa quête d'idéal chevaleresque. Avec Unamuno, l'idéalisme va souvent de pair avec la folie : la folie du Quichotte semble être une folie heureuse et réjouissante pour le personnage, mais aussi pour son écuyer et pour les lecteurs (bien que Sancho, fidèle compagnon du Quichotte puisse paraître comme l'incarnation de la sagesse et du bon sens), puisqu'elle lui a permis de « vivre » ; en effet, lorsqu'il a recouvré la raison, il est mort peu de temps après. C'est justement sa folie qui lui permettait de lutter pour ses idéaux et de se maintenir en vie : « …don Quichotte n'existe, en tant que personnage, que tant qu'il est habité par son idéal romanesque et chevaleresque. Sa guérison, à la fin du second volume, coincide avec

[50] Unamuno, *Vida*, *op. cit.,* p. 165.
[51] *Ibid.*, p. 166.

sa mort »[52]. Anthony J. Close souligne que : « Su locura no nace de un desorden cerebral, o no solo ; fue un heroico sacrificio de la razón, como fruto del reconocimiento consciente de que ésta ha descartado las afirmaciones de la voluntad, como si carecieran de sentido »[53].

Carlos Latorre Marín souligne même qu'Unamuno, avec *Vida de Don Quijote y Sancho,* fait un véritable « éloge de la folie »[54]. Moteur essentiel de la volonté, cette folie est un don du ciel pour le Quichotte, une véritable bénédiction. La perte de raison du héros cède justement la place à une force et une volonté inépuisable. Don Quichotte a créé son propre monde, il se fait protagoniste de la vie qu'il a tracée. Malgré tous les échecs qu'il a essuyés, don Quichotte, sujet de dérision, maîtrise parfaitement sa vie. Guidé par ses idéaux et son désir de liberté et de justice, le héros est prêt à tous les défis par amour de Dulcinée, sa « bien-aimée » la dame de ses pensées, personnage idyllique qui représente un refuge spirituel après chaque défaite. Don Quichotte est aussi un personnage qui représente l'échec de l'idéalisme face à la banalité du monde réel dans lequel il vit : la société ne fait qu'aliéner les personnages en les considérant par la naissance et non pas par les qualités et les mérites. Don Quichotte ne représente donc des signes de folie que lorsqu'il est face à des situations où les intérêts et les droits de personnes vulnérables sont bafoués. En dehors de ces situations, il adopte un état d'esprit lucide et raisonnable. Il n'y a donc aucune opposition entre folie et raison ; elles deviennent au contraire deux dimensions qui se complètent. Menéndez y Pelayo dans *San Isidro, Cervantes y otros estudios* souligne cet aspect :

> No fue de los menores aciertos de Cervantes haber dejado indecisas las fronteras entre la razón y la locura y dar las mejores lecciones de sabiduría por boca de un alucinado. No entendía con esto burlarse de la inteligencia humana, ni menos escarnecer el heroismo, que en el Quijote nunca resulta ridículo sino por la manera inadecuada e inarmónica con que el protagonista quiere realizar su ideal, bueno en sí, óptimo y saludable. Lo que desquicia a Don Quijote no es el idealismo, sino el individualismo anárquico[55].

[52] Yen-Mai Tran-Gervat, *Miguel de Cervantes, Don Quichotte,* Bréal, Connaissance d'une œuvre, Paris, 2006, p. 43.
[53] Anthony J. Close, *op. cit,* p. 194.
[54] Carlos Latorre Marín, *Dos prólogos (Cervantes y Unamuno),* Vevey, ed. Carlos Latorre Marín, 1969, p. 4.
[55] Marcelino Menéndez y Pelayo, *San Isidro, Cervantes y otros estudios,* colección Austral, Madrid, 1959, p. 122.

Paradoxalement, c'est encore sa folie qui le rattache à la réalité. Ce sont les chocs avec la réalité qui le poussent à la lutte, les combats intérieurs étant les plus difficiles à gagner. Mais, tant qu'il agit, il évolue. Sa métamorphose ne repose que sur sa quête d'aventures. Comme nous venons de le dire, c'est en recouvrant sa raison que don Quichotte quitte le monde :

> […] don Quijote nunca es plenamente idéntico a su locura, pues siempre queda algo en él que muestra que en el fondo es Alonso Quijano el Bueno y que su locura no es más que una aberración pasajera que no cuestiona la verdadera esencia de su personalidad[56].

La folie quichottesque est, synonyme de liberté pour le protagoniste. E. Morales nous invite même à nous unir au mouvement de folie cervantine et à prendre exemple sur le Quichotte: « Contágiese de su locura, haga que la realidad y sus burocracias estén vinculadas directamente al ser humano. No sea un don Quijote platónico. Los grandes de la Historia han sido unos Quijotes, y no deben serlo sólo los grandes »[57]. Ainsi, la folie de don Quichotte n'a rien d'une pathologie, bien au contraire il s'agit là d'une énergie positive, d'une folie fertile, constructive. Mieux encore, c'est une folie qui caractérise tous les « Grands de l'Histoire ».

III.2.2/ La contagion et les différentes strates de la folie quichottesque: don Quichotte - Sancho - Unamuno - le lecteur

Don Quichotte est une personnalité fragile, qui a été rapidement perturbée par la lecture des livres de chevalerie. Si l'imitation de ses modèles a été à l'origine de sa folie, c'est aussi, paradoxalement, grâce à cette imitation qu'il a pu évoluer et prendre conscience de l'amère réalité. Don Quichotte est donc « un fou » qui œuvre pour le bien de l'humanité ; il souhaite rétablir la justice, l'égalité et l'amour sur terre, il recourt à tous les moyens afin de rétablir l'ordre même si le contexte demeure toujours celui de la folie. Souvent, ses actions le jettent dans des situations burlesques qui suscitent la moquerie et le rire chez certains. Mais don Quichotte n'hésite pas à s'engager dans le rude combat de l'aventure humaine, dans une lutte sans merci contre

[56] Hans-Jörg Neuschäfer, *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica, 1999, p. 29.
[57] Edgar Alberto Marroquín Morales, *Don Quijote libertario*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

tous les pièges que la société place sous ses pas. Cette folie le pousse ainsi à l'action, il rétablit la justice protégeant les faibles et les opprimés : « era un loco muy razonable»[58]; « ...El caballero de la Fe nos hace con su locura cuerdos »[59], « Enloquece de pura madurez de espíritu »[60] bien que, ajoute Unamuno, « del poco dormir y del mucho leer le sacó el cerebro de manera que vino a perder el juicio »[61]. Unamuno s'intéresse particulièrement à ce côté protecteur et défenseur du Quichotte, la folie orientée dans le sens constructif l'intrigue. Il l'évoque à de nombreuses reprises pour tenter d'en expliquer les causes et les effets : « No era un necio que fuese a tiro hecho, sino un loco que admitía las lecciones de la realidad »[62], à travers l'irréalité.

En fait, on se rend compte que cette folie est plus que nécessaire pour faire de la vie de don Quichotte une aventure passionnante et surprenante; il est évident que, sans cette folie, le personnage serait banalisé et beaucoup moins original, c'est même grâce à sa folie que don Quichotte a connu un tel succès. La folie est donc un élément fondateur du chef-d'œuvre cervantin. Don Quichotte se révèle comme un être à part. Il se crée lui même en s'opposant à la société. Il cristallise, en quelque sorte, un idéal moral considéré par d'autres comme obsolète.

Dans *Vida de Don Quijote y Sancho*, Unamuno a même osé s' adresser aux hommes d'église qui s'en prendraient à don Quichotte: « ¡ Oh, y cómo dura y persiste y no acaba en nuestra España la ralea de estos graves y sesudos eclesiásticos que quieren que la grandeza de los grandes se mida con la estrechez de los ánimos! ¡Don Tonto! ¡Don Tonto! ¡Y cómo te viste tratar, mi loco sublime...! »[63]. Ce discours étonnamment provocateur dévoile l'audace d'Unamuno, prêt à affronter certains ecclésiastiques pour défendre son héros national, son don Quichotte, qui, non content d'être fou lui même, entraîne son écuyer Sancho Panza dans sa folie : « Sancho mantenía vivo el sanchopancismo de Don Quijote y éste quijotizaba a Sancho, sacándole a flor de alma su entraña quijotesca. [...] lo cierto es que hay dentro de Sancho mucho Don Quijote »[64]. L'intéraction entre les deux héros est évidente selon

[58] Unamuno, *Vida, op. cit.*, p. 176.
[59] *Ibid.*, p. 157.
[60] *Ibid.*, p. 162.
[61] *Ibid.*, p. 162.
[62] *Ibid.*, p. 179.
[63] *Ibid.*, p. 393.
[64] *Ibid.*, p. 330.

Unamuno. Tout se passe, en effet, comme si l'impulsion de cette folie retentissait sur le compagnon de don Quichotte.

Bien que conscient de la folie de son maître, Sancho ne pouvait que le suivre, comme par une fatalité. Dans son ouvrage intitulé *Erasme et l'Espagne*, Marcel Bataillon précise l'impact de la folie du Quichotte sur Sancho, une folie qui générait une certaine complicité. En fait, les deux personnages se complétaient et ne pouvaient exister indépendamment l'un de l'autre:

> Sancho est bien plus qu'un fou glossateur et démystificateur de folles illusions. Il ne tarde pas à mystifier son maître, non pour ridiculiser sa folie, mais pour l'exploiter au profit de son patrimoine. Car ce fou-sage, s'il s'oppose à l'*insania,* à l'aliénation mentale raffinée et littéraire de Don Quichotte, a les passions d'acquérir, de manger et de boire qui sont le lot commun de la sotte humanité ignorante[65].

Très vite pris dans les aventures de son maître, les relations entre eux évoluent tant et si bien qu'elles aboutissent à une véritable amitié : « A force de passer du temps ensemble, le maître et l'écuyer ont ainsi tendance à se « contaminer » et donc, finalement, à se ressembler... »[66] : « La fe de Sancho en Don Quijote es aún más grande, si cabe, que la de su amo en sí mismo »[67], rappelle Unamuno dans *Vida*, il avoue même: « ...sin duda alguna debía ser más loco y tonto que su amo »[68].

Le couple don Quichotte-Sancho apparaît ainsi en parfaite harmonie; la compréhension, la reconnaissance et donc l'amitié qui les unit a pour base suprême une confiance aveugle. Sancho a foi en don Quichotte, et ce dernier n'a confiance qu'en Sancho. Cependant, malgré ces ressemblances, il semble que le sens de cette folie diffère d'un personnage à l'autre.

Lorsque nous évoquons la folie quichottesque, il est indispensable de prendre en compte la personnalité de son écuyer Sancho Panza. Les deux personnages sont complémentaires, ils forment un « couple organique »[69], mais demeurent différents comme le souligne Jean-Paul Sermain :

---

[65] Marcel Bataillon, *Erasme et l'Espagne,* Vol III, p. 449.
[66] Yen-Mai Tran-Gervat, *op. cit.*, p. 44.
[67] Unamuno, *Vida*, *op.cit.*, p. 233.
[68] *Ibid.*, p. 400.
[69] Jean-Paul Sermain, *Don Quichotte, Cervantès*, collection dirigée par Patrice Villani et Béatrice Bonhomme, Paris, Ellipses, 1998, p. 41.

> La vision mécanique que le roman donne d'eux (don Quichotte et Sancho) dans les premiers chapitres repose sur une opposition schématique, dont les termes ne seront jamais remis en cause. Ceux-ci deviendront plus complexes, plus flous, mais leur relation fondamentalement ne change pas. Dans son commentaire, le curé révèle ce qui les réunit: à la folie (locura) du maître (II, 2, 41) répond la bêtise du valet (necedad). Mais ce manque de raison s'inscrit sur deux plans différents qui expliquent leur opposition: la folie de Cervantès lui est inspirée par la littérature, et n'exclut pas la plus haute culture, la sottise de Sancho est liée à son ignorance et à ses préjugés de paysan, mais elle s'accompagne d'un solide bon sens et d'une attention aigüe au réel. Cervantès utilise la symétrie des deux héros et leurs contradictions (ce mélange de raison et de déraison) pour jouer de divers types d'opposition: ou bien chacun réagit aux aspects contradictoires de l'autre, ou bien les deux modes de déraison s'entrechoquent, ou enfin ce que chacun a de raisonnable, sur son registre, dénonce la déraison de l'autre[70].

La folie quichottesque, c'est donc également la folie de Sancho. Cette folie est tellement contagieuse qu'elle se transmet également à Unamuno. Roberto Guerrero évoque cette « contamination déraisonnable » dans *Vida* de Unamuno: « Unamuno piensa en Don Quijote, lo interpreta, pero, a su vez, recibe mucho de él, se quijotiza, adquiere quijotismo, hasta el punto de que en este ensayo lo que hay es solo el quijotismo de Unamuno »[71]. Par le même phénomène de contamination et d'amplification, on retrouve cette contagion qui s'étend rapidement à tous ceux qui de loin ou de près touchent à ce sentiment de folie. Cette folie qui touche Unamuno ne se propage-t-elle pas à tous les Espagnols?

> *La vida de Don Quijote y Sancho* [...] exalta « la santa locura española », la locura heroica de Don Quijote. Hay en él elementos de irracionalismo, pero también los hay de particular humanismo : « Sí, pobres hombres, tengamos confianza en que todos somos buenos. » Libro, si se quiere, de « razón cordial », que significa una constante toma de posición en el aquí y el ahora …[72].

Obnubilé par cette curieuse impression, Unamuno s'ingénie à faire même l'éloge de cette folie quichottesque, « ...admirábanse todos de su locura, locura verdaderamente admirable »[73]. « « Vino a perder el juicio». Por nuestro bien lo perdió;

[70] *Ibid.*, p. 41.
[71] Roberto Guerrero, *Unamuno y Ortega frente a Don Quijote, op.cit.*, p. 24.
[72] Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885 – 1936),* «Mito y realidad del grupo del 98», Madrid, [1970], Tecnos, 1984, p. 112.
[73] Unamuno, *Vida, op. cit.*, p. 163.

para dejarnos eterno ejemplo de generosidad espiritual »[74] : son admiration et sa fascination n'ont pas de limites. L'exemple quichottesque s'offre comme une conduite héroïque pour les lecteurs, c'est un exemple de générosité comme le souligne encore Unamuno.

Ce thème de la folie prend de telles proportions pour l'auteur qu'il constitue la problématique essentielle de sa pièce de théâtre intitulée *El Otro*. Après avoir commis un crime, Cosme, l'époux de Laura est considéré fou par tout son entourage, qui ne comprend pas les causes de cette folie soudaine. Intrigué, Ernesto, le frère de Laura tente par tous les moyens de chercher les causes de cette folie et de comprendre les motifs du changement de comportement de Cosme, en vain. Les répliques des protagonistes sont, à cet effet, fort révélatrices :

> Ernesto.- Y ¿Qué lee?
> Laura.- No, no es cosa de lecturas...
> Ernesto.- ¿Que no?
> Laura.- ¡No! La suya no es manía quijotesca; no es de lecturas, no es de libro...[75].

Il importe cependant, de souligner que chez Unamuno, cette folie n'est pas générée par la lecture d'ouvrages. S'il est nié qu'il s'agisse d'une folie littéraire, alors de quelle folie s'agit-il? Pourquoi Cosme sombre-t-il dans cet état de perte de la raison et de dépersonnalisation? En réalité, la folie représente une constante incontournable dans la création littéraire d'Unamuno: elle révèle une situation de crise vécue par le personnage ; elle matérialise la transgression du sujet et son rejet par une société, elle même morbide et oppressive. Le dialogue entre Juan, médecin, dans la pièce intitulée *El Otro*, et la mère des jumeaux se révèle édifiant sur ce point:

> Juan.- ¡Estaba loco!
> Ama.- ¡Cabal! Todos lo estamos, mucho o poco. No estando loco, no se puede convivir con locos[76].

Dans *Vida* où la folie constitue le thème principal de l'essai, Unamuno offre sa propre vision du personnage mythique qui semble ne rien à voir en commun avec celle d'un fou. Aussi, ne doit-on pas confondre chez l'auteur, folie et maladie mentale.

[74] *Ibid.*, p. 163.
[75] Unamuno, *El Otro-El Hermano Juan, Madrid, [1926-1929]*, Colección Austral, Espasa-Calpe, 1969. p. 47.
[76] *Ibid.*, p. 47.

Par son caractère ambivalent, l'obsession de la folie quichottesque n'a jamais cessé d'être énigmatique pour les critiques de Miguel de Unamuno. Plusieurs d'entre eux tels que José Luis Abellán, et même des spécialistes dans le domaine de la psychiatrie, tels que Moises Hidalgo Bragado, ont même évoqué l'existence d'une névrose chez Unamuno. Les deux analyses, celle de Luis Abellán[77] phénoménologique, et celle d'Hidalgo Bragado[78] neuropsychiatrique, s'accordent pour mettre en exergue le caractère complexe et conflictuel d'Unamuno. Carlos Esplá, de son côté, reprend une anecdote citée par José Luis Abellán dans *Miguel de Unamuno a la luz de la psicología* (p.203), qui souligne la personnalité psychotique d'Unamuno :

> Eran los días que Unamuno pasó desterrado en París, cuando asistía por las tardes a la tertulia de españoles del café de *La Rotonde.* Una tarde se hablaba de la posibilidad de que los matrimonios entre consanguíneos produjesen trastornos mentales en los descendientes,
> - Se trata de superstición- replicó alguien.
> Don Miguel había llegado tarde, pero manifestó su disgusto por el tema poniendo mala cara ; mantenía silencio y tamborileaba nerviosamente con los dedos sobre la mesa. De pronto, saltó :
> - Miren ustedes. Mi madre era sobrina de mi padre, hija de una hermana suya.
> - Precisamente… Ahí tenemos la confirmación – le dijo uno de los presentes.
> - Esperen, esperen…Mis padres consanguíneos. Y mi hermano, loco. Pero no loco cualquiera…¡loco de atar !
> - Bueno, don Miguel, pero usted…
> - Yo más loco todavía. Buenas tardes señores.
> Y con gran enfado se levantó, se puso el sombrero de un manotazo y se marchó sin esperar a que nadie le acompañase[79].

Peut-on véritablement parler d'un comportement névrotique de l'auteur ? Doit-on toujours distinguer les fous des sages ? En fait, J.L. Abellán évoque la possibilité de « una Neurosis en Unamuno », il étudie de près cette folie qui le pousse à se réfugier dans la personne du Quichotte :

---

[77] « El carácter neurótico de Unamuno sólo podemos aquí tratarlo desde un punto de vista fenomenológico… », José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 195.

[78] *La rebelión de los personajes en Unamuno y Pirandello (Mitos, Hombres y Máscaras)*, « Discurso de Ingreso leído por el Dr. D. Moisés Hidalgo Bragado en la sesión literaria del 24 de Mayo de 1979 y discurso de contestación por el Dr. D. Antonio Prieto Lorenzo », Imp. Martínez (1979), Sociedad Española de médicos escritores, Moisés Hidalgo Bragado analyse la personnalité complexe d'Unamuno du point de vue médical, neuropsychiatrique.

[79] Carlos Esplá, « Vida y nostalgia de Unamuno en el destierro », *La Torre*, Revista de la Universidad de Puerto Rico, *Homenaje a Miguel de Unamuno*, núms. 35-36, p. 132, dans *La rebelión de los personajes en Unamuno y Pirandello (Mitos, Hombres y Máscaras)*, *op. cit.*, p. 11.

> …ya no resulta difícil dibujar los dos rasgos que componen el egocentrismo del carácter neurótico : el sentimiento de superioridad se nos ha manifestado muy claramente a lo largo de las páginas escritas, pero de forma especial cuando tratamos de aquel « endiosamiento » de Unamuno que trataba de suplantar el yo real por el ideal. Convirtiéndose en un don Quijote cristiano, personaje de ficción a salvo de la muerte y las eventualidades humanas[80].

« ¡ Regálame tu locura y deja que en tu regazo me desahogue! »[81], demande-t-il au Quichotte dans *Vida*.

> [...] Unamuno sintió por la locura quijotesca la atracción de vértigo que sobre cualquiera produce el abismo o el espejo. Empezaría a ver por un trato más frecuente con el Libro – así lo llamó él –, en Don Quijote, no al mito revestido de veracidad, sino al *otro*, esto es, a un Unamuno posible y frustrado[82].

En mettant en évidence les comportements conflictuels de ses personnages, en opérant une théâtralisation de ces dédoublements, comme dans le cas de Cosme, dans *El otro,* Unamuno fait preuve d'une grande clairvoyance. Un tel travail littéraire est révélateur, bien au contraire, d'une lucidité aigüe. D'autant plus que dans ce jeu de la folie unamunienne, le lecteur n'est pas écarté. Il est interpellé et même vivement sollicité. Dans *El Sepulcro de Don Quijote*, le lecteur prend conscience de l'importance de l'identification d'Unamuno à don Quichotte, et même d'une véritable idôlatrie :

> Muchas de estas ocurrencias de mi espíritu que te confío ni yo sé lo que quieren decir, o, por lo menos, soy yo quien no lo sé. Hay alguien dentro de mí que me las dicta, que me las dice. Le obedezco y no me adentro a verle la cara ni a preguntarle por su nombre. Sólo sé que si le viese la cara y si me dijese su nombre me moriría yo para que viviese él[83].

Mais le lecteur réalise également que c'est bien grâce à cette figure quichottesque qu'il acquiert sa liberté. En effet, Unamuno rend le lecteur complice de sa propre folie ; il tente même de la transformer en folie collective puisque la folie devient le symbole même de la prise de conscience. Ainsi, il se demande dans *Vida*, s'adressant à tous les lecteurs : « ¿Y no es loco todo el que toma en serio el mundo ? ¿ Y no

[80] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 163.
[81] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 477.
[82] Emilio Salcedo, *op. cit.*, p. 24.
[83] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 144.

deberíamos ser locos todos ? »[84]. Tout comme il a sanctifié don Quichotte, l'auteur fait de même avec la folie qui devient pour lui le remède vital, une bénédiction du ciel : « ¡ Qué santa, qué dulce, qué redentora suele ser la locura »[85].

Unamuno passe ainsi d'un état de folie « quichottesque » à une sorte de lucidité « unamunienne». Curieusement, si le sentiment de folie est une obsession chez Unamuno, il est vécu d'une manière plus ou moins consciente, de sorte qu'Unamuno se considére comme « le meilleur interprète » de l'œuvre, plus encore que son propre créateur don Miguel de Cervantes. Il écarte ainsi la raison première de la perte de raison de don Quichotte qui est la lecture des livres chevaleresques et pose la problématique de la folie sous un angle plus audacieux, plus complexe et plus constructif.

III.2.3/ Le procès de Cervantès : polémiques sur l'auteur et son *Quichotte*

Dès les premiers ouvrages, Unamuno met l'auteur du Quichotte sur le banc des accusés. D'abord implicitement, puis d'une manière plus directe. C'est dans *El Caballero de la Triste Figura* qu'Unamuno, pour la première fois, dévoile son attitude « anticervantine », avertissant le lecteur de la présence de celui qu'il considère comme le véritable créateur du *Quichotte*, Cide Hamete Benengeli. Selon Unamuno, Cervantès n'a fait que traduire ce qu'a annoncé l'historien, Cide Hamete Benengeli.

Dans *Vida de Don Quijote y Sancho*, cette accusation prend d'amples proportions : Unamuno refuse d'attribuer l'œuvre à Cervantès : « Nada sabemos del nacimiento de Don Quijote »[86], dit-il. « Nada sabemos de sus padres, linaje y abolengo… »[87], insiste-t-il encore. Don Quijote est pour lui un héros légendaire, qu'il veut ressusciter :

> No creo deber repetir que me siento más quijotista que cervantista y que pretendo libertar al *Quijote* del mismo Cervantes, permitiéndome alguna vez hasta discrepar de la manera como Cervantes entendió y trató a sus dos héroes, sobre todo a Sancho. Sancho se le imponía a Cervantes, a pesar suyo[88].

[84] *Ibid.*, p. 352.
[85] *Ibid.*, p. 354.
[86] *Ibid.*, p. 157.
[87] *Ibid.*, p. 157.
[88] *Ibid.*, p. 134.

Le désir de paternité du *Quichotte* est si intense chez Unamuno qu'on peut comprendre le procès que fait Unamuno à Cervantès. Aussi surprenant que cela paraisse, Unamuno considère Cervantès comme un usurpateur; Francisco Maldonado a insisté sur cet aspect : d'après lui, « Unamuno se produce acerca de Cervantes *como* si éste le hubiese usurpado el tema quijotesco »[89]. Ce sentiment d'usurpation a-t-il été à l'origine d'une certaine confusion identitaire entre don Miguel de Unamuno et don Miguel de Cervantes ? En réalité, interpréter le *Quichotte*, est pour Unamuno, une manière de le recréer.

Unamuno semble dénigrer Cervantès le blâmant d'avoir mal interprété l'œuvre originale : « …fue Cervantes el que leyó mal y que mi interpretación, y no la suya, es la fiel »[90]. Unamuno le dit à plusieurs reprises : le Quichotte n'appartient pas à Cervantès, c'est un mythe collectif, il appartient à tout un chacun : « Y sostuve que hoy ya es el Quijote de todos y cada uno de sus lectores, y que puede y debe cada cual darle una interpretación »[91]. Il développe longuement cet aspect dans *Vida* :

> Y no se me venga ahora aquí diciendo que me aparto del puntualísimo texto del historiador, porque es preciso entender bien en que no puede uno apartarse de él sin muy grave temeridad y aun peligro de su conciencia, y en que somos libres de interpretarlo a nuestro sabor y consejo[92].

Tout en valorisant don Quichotte, il rejette Cervantès et juge, dans *Vida*, sa version suspecte et lacunaire. Unamuno prétend même mieux connaître le Quichotte que son créateur.

Serrano Poncela a tenté d'expliquer le malaise d'Unamuno à l'égard de Cervantès : « A Unamuno no le cabe duda de que Cervantes es un caso típico del escritor que queda confundido por su creación, inferior a ella en estatura »[93]. Serrano Poncela souligne que : « Cervantes es el padre del Quijote, pero su madre es España, es decir, el pueblo en que Cervantes y Don Quijote vivieron, y Don Quijote tiene mucho más de su madre que de su padre »[94]. Le critique littéraire semble donc

[89] Francisco Maldonado cité par Emilio Salcedo, *op. cit.*, p. 16.
[90] *Ibid.*, p. 137.
[91] *Ibid.*, p. 133-134.
[92] *Ibid.*, p. 368.
[93] S. Serrano Poncela, *« El pensamiento de Unamuno*, México, [1953], Fondo de cultura económica, 1964, p. 245.
[94] *Ibid.*, 245.

confirmer la vision d'Unamuno qui précise : « …el hijo ha salido a la madre »[95]. Unamuno s'est beaucoup plus inspiré du côté maternel que du paternel. Dans ce même sens, dans l'introduction de *Vida de Don Quijote y Sancho,* Alberto Navarro rappelle le point de vue d'Unamuno concernant la paternité du *Quichotte* : « si como padre [Cervantes] engendró a Don Quijote, éste tiene más de su madre, el pueblo español, que del genio cervantino »[96]. Alberto Navarro précise également :

> Miguel de Unamuno llega a afirmar que Cervantes no estaba capacitado para conocer el alma del loco Hidalgo y menos aún la de Sancho a quien desconsideradamente trata y maltrata, que Cervantes es un típico caso de escritor enormemente inferior a su obra y a su central personaje[97].

Dans la conclusion de *Del Sentimiento trágico de la vida,* Unamuno expose les motifs qui l'ont poussé à écrire *Vida de Don Quijote y Sancho* :

> Escribí aquel libro para repensar el *Quijote* contra Cervantes y eruditos, para hacer obra de vida de lo que era y sigue siendo para los más letra muerta. ¿ Qué me importa lo que Cervantes quiso o no quiso poner allí y lo que realmente puso? Lo vivo es lo que yo allí descubro, pusiéralo o no Cervantès, lo que yo allí pongo y sobrepongo y sotopongo, y lo que ponemos allí todos. Quise allí rastrear nuestra filosofía[98].

Unamuno revendique en fait le droit de donner sa vision du *Quijote*. Il se permet donc, de réécrire ce mythe, en l'interprétant, à son tour, selon sa propre vision du monde. Unamuno juge même que son interprétation est plus correcte et plus fidèle. En fait, don Miguel de Unamuno n'hésite pas à affronter ouvertement l'auteur du Quichotte et ose même le défier : « A medida que ahonda en la identidad del mito se va produciendo la desestimación progresiva del hombre que le dió forma literaria »[99]. Il a l'intime conviction que le succès du *Quichotte* revient au protagoniste, et non pas à Cervantès.

Carlos Latorre Marín offre dans son ouvrage intitulé *Dos prólogos*[100] *(Cervantes y Unamuno)*, une étude comparative des deux prologues, celui du

[95] Miguel de Unamuno, cité par M. García Blanco, « Algunas interpretaciones modernas del « Quijote » », publicado en la *Revista de Ideas Estéticas*, Abril-Septiembre, números 22-23, Madrid, 1948, p. 138.
[96] Alberto Navarro dans son introduction à *Vida de Don Quijote y* Sancho, *op. cit.*, p. 85.
[97] *Vida*, *op. cit.*, p. 85.
[98] Unamuno, *Del Sentimiento*, *op. cit.*, p. 304.
[99] Emilio Salcedo, *op. cit.*, p. 16.
[100] Carlos Latorre Marín, *op. cit.*

Quichotte d'Unamuno dans *Vida de Don Quijote y Sancho,* et celui de Cervantès dans *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Latorre précise que, alors que Cervantès explique l'histoire du Quichotte, Unamuno la commente, et offre sa propre interprétation ; selon lui, il ne se contente pas de recréer l'œuvre initiale de Cervantès, ou plutôt de Cide Hamete Benengeli. Il s'approprie le héros et projette en lui la problématique éthique et religieuse de l'espagnolisme, ce qui semble être une entreprise plus pertinente et plus louable que celle de Cervantès.

Cependant, si Unamuno s'avère aussi critique avec Cervantès, il n'en est pas de même pour son protagoniste don Quichotte. En effet, dans *Vida de Don Quijote y Sancho,* si Unamuno écarte Cervantès, il vante, au contraire, l'hidalgo de la Manche, il le porte aux nues et fait de lui un modèle. Selon lui, il incarne l'exemple même des valeurs morales et spirituelles espagnoles face au rationalisme européen. C'est dans ce même ouvrage qu'Unamuno renie l'une des solutions qu'il a pourtant beaucoup défendue et qui n'est autre que celle de l'ouverture de l'Espagne à l'Europe. En fait, d'après lui, la régénération de l'Espagne doit d'abord passer par une revalorisation du modèle espagnol, lequel est inextricablement lié aux valeurs quichottesques.

Cette valorisation du héros national contraste avec le rejet de son auteur et suscite de nombreuses interrogations. Ce paradoxe semble avoir beaucoup intrigué les critiques de Miguel de Unamuno. Ainsi, Marcel Bataillon est fasciné par l'audace de l'écrivain qui ne se contente pas de proposer une nouvelle interprétation du mythe, mais qui se le réapproprie de façon incommensurable au point d'éluder son créateur :

> Il a fallu, au XX^{e} siècle, le génie paradoxal et religieux d'Unamuno pour arracher Don Quichotte à son créateur et pour découvrir en lui une profondeur tragique et un symbole de foi religieuse que Cervantès, selon le penseur de notre époque, n'avait pas su démêler chez son héros ».
> […] Il faudra le génie paradoxal d'Unamuno pour arracher Don Quichotte à Cervantès et en faire l'apôtre de la foi irrationnelle[101].

Unamuno semble d'ailleurs avoir compris l'apport vital du Quichotte dans ses créations littéraires ; il se sent investi d'une véritable mission : comme Cervantès est né pour raconter l'itinéraire du Quichotte, lui est né pour le commenter comme le montrent ses propos dans *Vida de Don Quijote y Sancho* : « Para que Cervantes contara su vida y yo la explicara y comentara, nacieron don Quijote y Sancho ;

[101] Marcel Bataillon, *op. cit.*, p. 452, 461.

Cervantes nació para explicarla y para comentarla nací yo »[102]. Il semble même avoir découvert l'astuce : faire disparaître le *Quichotte* de Cervantès pour faire naître le sien.

Curieusement, Unamuno propose dans *En torno al casticismo* de se débarrasser de don Quichotte en l'éliminant afin que ressuscite Alonso Quijano el Bueno: « Hay que matar a Don Quijote para que resucite Alonso Quijano el Bueno, el discreto, el que hablaba a los cabreros del siglo de la paz, el generoso libertador de los galeotes, [...] ». Ce serait en quelque sorte une manière d'enterrer le Quichotte de Cervantès tout en conservant son essence et en faisant apparaître en même temps son propre Quichotte.

Jean-Claude Rabaté explique dans *Guerra de ideas en el joven Unamuno* l'origine de cette idée de mort du Quichotte :

> Ya desde 1895, evoca la muerte del mito de don Quijote antes de dar su famoso grito resumido en el título del artículo del 25 de junio de 1898 « ¡Muera don Quijote ! » y antes de desear con todas sus fuerzas la resurrección de éste bajo la figura de Alonso Quijano el Bueno[103].

Si Unamuno a réclamé la mort du Quichotte cervantin, c'est sans doute pour faire naître sa propre version du mythe. Mais, dans *Vida de Don Quijote y Sancho*, Unamuno tente d'atténuer ses propos et de justifier leur violence. Il s'explique devant ceux qui ont mal interprété cet appel de mort :

> Yo lancé contra ti, mi señor Don Quijote, aquel muera. Perdónamelo ; perdónamelo, porque lo lancé lleno de sana y buena, aunque equivocada, intención, y por amor a ti ; pero los espíritus menguados, a los que su mengua les pervierte las entendederas, me lo tomaron al revés de como yo lo tomaba, y queriendo servirte te ofendí acaso. [...] Perdóname, pues, Don Quijote mío, el daño que pude hacerte queriendo hacerte bien ; tú me has convencido de cuán peligroso es predicar cordura entre estos espíritus alcornoqueños ; tú me has enseñado el mal que se sigue de amonestar a que sean prácticos a hombres que propenden al más grosero materialismo, aunque se disfrace de espiritualismo cristiano[104].

[102] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 527.
[103] Jean-Claude Rabaté, *Guerra de ideas en el joven Unamuno* (1880-1900), Madrid, Biblioteca Nueva, Sociedad Menéndez Pelayo, 2001, p. 100-103; cite Miguel de Unamuno, « ¡Muera Don Quijote ! », Vida Nueva, 25-VI-1898, OCE, (Obras Completas, Madrid, Escelicer), VII, p. 1196.
[104] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 476-477.

Pour Unamuno, Alonso Quijano est loin d'avoir les qualités de don Quichotte. Mais, cette mort proposée par Unamuno est aussi la condition même de la résurrection d'un nouveau Quichotte, Unamuno le dit clairement « Morirá para renacer »[105]. Ainsi, juste après son essai intitulé « ¡Muera Don Quijote ! », Unamuno n'a pas tardé à publier un autre sous le titre « ¡Viva Alonso Quijano el Bueno ! », justifiant sa condamnation à mort du Quichotte. C'est sans doute pour célébrer la naissance du nouveau Quichotte unamunien qu'il lance de véritables cris de joie qu'on peut interpréter comme une revanche sur Cervantès. En créant « son » don Quichotte, Unamuno revêt le statut d'un véritable démiurge : « ¡Viva Don Quijote !, ¡ Viva Don Quijote vencido y maltrecho !, ¡ Viva Don Quijote muerto ! ¡ Viva Don Quijote ! »[106].

Dans ce sens, Unamuno dépasse son rôle de simple interprète du Quichotte de Cervantès : « Unamuno afirma una visión unitaria que se realiza en figuras metafóricas, como el Cristo sangrante y un Quijote transtemporal »[107]. Par cette seconde naissance, Unamuno précise que toute la force du Quichotte réside dans ce caractère atemporel. L'universalité du héros, de ce symbole vivant, est séculaire. Elle s'est faite à travers le temps. José Luis Abellán explique le processus de résurrection du héros national chez Unamuno :

> Don Miguel llega más lejos y afirma la superioridad del personaje de ficción sobre su creador, pues este puede soslayar lo que es inexcusable para el hombre, el perder un día su vida en brazos de la muerte. El personaje no muere y, al ser una reencarnación de su creador, según Unamuno, tampoco éste al morir muere del todo, pues algo de sí mismo seguirá existiendo reencarnado en sus personajes, volviendo a vivir, a ser, cada vez que ellos tornen a cobrar vida en la de sus lectores. Por eso también Unamuno trata de hacer personaje de novela de sí mismo y alimenta su ideal quijotesco – el «Don Quijote de la España contemporánea», lo llamó Balseiro –, el sueño que él se había forjado de sí mismo para ser aplaudido y escuchado, para inmortalizar al menos su nombre. Unamuno trata de convertirse en un Dios para consigo mismo y desde luego representa ese papel con sus criaturas[108].

Dans *Vida de don Quijote*, le héros prend son autonomie par rapport à l'auteur original de l'ouvrage, don Miguel de Cervantes. La version originale n'a pas constitué le centre d'intérêt d'Unamuno, c'est surtout le personnage et toute sa richesse en

[105] Unamuno, *En torno*, *op. cit.*, p. 61.
[106] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 477.
[107] Gonzalo Navajas, « La ética del 98 ante el siglo XXI : de Unamuno a Antonio Muñoz Molina », University of California, Irvine, Jesús Torrecilla (ed.), *La generación del 98 frente al nuevo fin de siglo,* Amsterdam, Portada Hispanica 9, 2000, p. 178.
[108] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 206.

symboles qui ont le plus attiré l'auteur ; ce personnage fictif lui a fait découvrir son pays et toute la réalité historique de sa patrie.

C'est aussi la folie quichottesque qui va permettre à don Quichotte d'accéder au monde éternel ; et à sa manière, Unamuno répond à ces aspirations. Il l'immortalise en le faisant renaître : « Don Quijote cuya locura tira siempre a su centro, a buscar eterno nombre y fama, a que se escriba su historia en los venideros tiempos »[109]. « Toda vida heroica o santa corrió siempre en pos de la gloria temporal o eterna, terrena o celestial »[110].

Comme don Juan, don Quichotte cherchait non seulement une certaine célébrité mais surtout l'immortalité : « El pobre e ingenioso hidalgo no buscó provecho pasajero ni regalo de cuerpo, sino eterno nombre y fama, [...] Don Quijote eterno »[111]; [...] « Con este nombre ha cobrado eternidad de fama »[112]. Le héros défie le temps. S'il meurt, il naît autre, et autrement.

On retrouve cette même résurrection aussi bien chez don Quichotte que chez don Juan. Si don Juan affirme dans *El hermano Juan o el mundo es teatro*: « Así me nací... »[113], don Quichotte est, selon Unamuno « hijo de sus obras »[114], « Don Quijote, descendiente de sí mismo, nació en espíritu... »[115].

III.3/ La symbolique existentialiste du don Quichotte immortel pour Unamuno

Don Quichotte est pour Unamuno plus qu'un symbole : « verdadero y profundo, símbolo de toda la fuerza etimológica y tradicional del vocablo, concreción y resumen vivo de realidades, *cuanto más ideales más reales*, no mero abstracto engendrado por exclusiones »[116]. Son interprétation du mythe est libre, audacieuse, voire provocatrice ; les propos de l'auteur le montrent amplement. Cependant, progressivement, cette figure légendaire, a commencé à vivre, ou plutôt à revivre car Unamuno va la doter d'une âme : « La fuerza de la verdad de Don Quijote está en su

[109] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 170
[110] *Ibid.*, p. 170.
[111] *Ibid.*, p. 164.
[112] *Ibid.*, p. 170.
[113] Unamuno, *El hermano Juan, op. cit.*, p. 75.
[114] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 166.
[115] *Ibid.*, p. 166.
[116] Miguel de Unamuno, cité par Emilio Salcedo, *op. cit.*, p. 17.

alma, en su alma castellana y humana »[117] ; la croyance en son personnage est telle que l'auteur le considère comme un être à part entière qu'il importe de respecter et considérer. Certes, Unamuno procède avec une grande précaution pour prouver l'existence « réelle » du personnage mythique : « tienen las aventuras todas de nuestro Caballero su flor en el tiempo y en la tierra, pero sus raíces en la eternidad … »[118].

Mais, s'il choisit cette optique, c'est surtout parce que le Quichotte, en chair et en os et représentant de chaque Espagnol, est le symbole même de l'utopie. Par sa détermination et son obstination, le Quichotte possède une capacité unique, celle de pouvoir se projeter dans tous les temps. Cette créature cervantine, bien que fictive, semble éternelle.

En réalité, l'immortalité du personnage a toujours constitué un mystère pour Unamuno. Dans *Vida*, l'auteur n'hésite pas à évoquer la filiation « divine » du Quichotte :

> Creíase hijo de las [aventuras] que pensaba acometer y por las que cobraría eterno renombre y fama. Poco cristiano a primera vista lo de tener a un hijo de Dios por hijo de sus obras, mas es que el cristianismo de Don Quijote estaba más adentro, mucho más adentro, por debajo de gracia de fe y de mérito de obras, en la raíz común a la naturaleza y a la gracia[119].

Unamuno a vu dans le personnage l'emblème de ce qu'il a appelé « la tradition éternelle ». Ce héros imaginaire transmet un message bien plus profond qu'on ne le croie. L'œuvre n'est pas un simple ouvrage récréatif et divertissant. Elle comporte une réflexion métaphysique sur le sens du monde et sur l'existence, aspects qui constituent pour Unamuno des interrogations existentielles fondamentales. *Vida* est, dans cette perspective, très significatif de ces réflexions sur ces questions. L'ouvrage, comme le souligne M. T. de Lara, « sangra la angustia de la nada, la conciencia del no-ser »[120].

En fait, on peut se demander si la mort du Quichotte, que réclame tant Unamuno et le besoin de le ressuciter ne traduisent pas sa propre quête d'immortalité, comme l'atteste Tomás Yerro :

---

[117] *Ibid.*, p. 17. (EE. I, p. 195)
[118] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 182.
[119] *Ibid.*, p. 181.
[120] Manuel Tuñón de Lara, *op. cit.*, p. 112.

> Singular interés reviste la interpretación, muy difundida, de Miguel de Unamuno (1864-1936), vertida en su Vida de Don Quijote y Sancho (1905). Al glosar la muerte de Alonso Quijano, el escritor vasco equipara el ansia de inmortalidad del caballero andante, ligada a la muerte, con la suya propia. Además defiende la tesis de que los personajes de ficción cervantinos son más reales que su propio creador[121].

José Luis Villacañas, de son côté, souligne la dimension théologique de l'interprétation d'Unamuno *Vida de Don Quijote y Sancho* :

> A la vuelta del siglo, el combate que impulsó el caballero por la gloria histórica de una España decaída es reinterpretado por Unamuno como combate por la fe. La teología ya no iluminaba solo el último capítulo, sino que podía dar la clave para interpretar el texto entero. Por la fe pierde el propio juicio en una muestra de generosidad espiritual[122].

Don Quichotte est un chevalier qui tente inlassablement de graver, comme le précise Unamuno, « su nombre en el templo de inmortalidad, para que sirva de ejemplo y dechado de los venideros siglos »[123] ; si Unamuno reprend le mythe, c'est sans doute pour agir de la même façon : il veut s'identifier à lui : « Las palabras de Unamuno tienen una clara emoción autobiográfica, son toda una confesión en público, tímida, desdoblándose en la persona de Don Quijote, el *otro* »[124].

L'essai intitulé « El sepulcro de Don Quijote »[125] et qui, figure comme prologue dans *Vida de Don Quijote y Sancho*, synthétise d'une manière explicite le quichottisme d'Unamuno. Ce dernier lance un appel pour sauver le sépulcre de don Quichotte, « le chevalier de la foi »[126] ; l'identification de l'auteur avec le héros semble certaine, puisque des années plus tard, Unamuno a été surnommé : « El caballero de la fe loca »[127]. Unamuno, à la recherche de la sépulture de don Quichotte, pousse son lecteur à s'interroger sur la mort du Quichotte : don Quichotte est-il mort ? S'il cherche le tombeau du Quichotte, Unamuno suppose donc que le Quichotte a

[121] Tomás Yerro (Introducción y seleción de textos), *Por la senda del Quijote, Sinfonía quijotesca (1905-2005)*, Pamplona, Literatura española contemporánea, Universidad pública de Navarra, 2005, p. 22.
[122] José Luis Villacañas, *Ramiro de Maeztu y el ideal de la burguesía en España*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, p. 287.
[123] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 313.
[124] Emilio Salcedo, *op. cit.*, p. 13.
[125] Essai publié tout d'abord dans *La España Moderna* n° 206, fév.1906, Madrid ; il figure comme prologue de *Vida de Don Quijote y Sancho*, bien qu'il n'apparaisse pas dans les premières éditions.
[126] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 157.
[127] M.F. Sciacca : « La filosofía hoy », Barcelona, Miracle, 1947, p. 127, *dans* Carlos Latorre Marín, *Dos prólogos (Cervantes y Unamuno)*, 1969, Vevey, Carlos Latorre Marín, p. 16.

réellement existé ? qui donc l'a enterré ? Cherche-t-il à le faire revivre ? Ou peut-être, est-il lui-même la réincarnation du héros ?

Alberto Poqueras Mayo évoque l'essence existentielle de l'ouvrage : « El Quijote es para Unamuno, una vez más, estremecedora ocasión de plantearse el problema de Dios, su gran obsesión »[128]. Il est vrai que le symbolisme religieux est prédominant dans l'ouvrage, Unamuno ne propose plus seulement la quête du « sépulcre de don Quichotte », mais aussi et surtout « celui de Dieu »: « ¿ no te parece que en vez de ir a buscar el sepulcro de Don Quijote y rescatarlo de bachilleres, curas, barberos, canónigos y duques, debíamos ir a buscar el sepulcro de Dios ? »[129]. Le « quichottisme » s'avère être bien plus profond, il traduit en réalité un christianisme agnostique agonique douloureux et latent. Dans ce même ordre d'idées, l'évocation des hommes pieux tels que Santa Teresa ou encore Loyola, pour ne citer qu'eux, reflètent les préoccupations spirituelles de l'auteur et ses profondes angoisses à propos de la piété religieuse.

Dans *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno fait allusion, une fois de plus, à l'essence religieuse du quichottisme: « ¿Qué ha dejado a la cultura Don Quijote ? y diré : ¡El Quijotismo, y no es poco ! Todo un método, toda una epistemología, toda una estética, toda una lógica, toda una ética, *toda una religión, sobre todo…* »[130].

> Y el quijotismo especulativo o meditativo es, como el práctico, locura hija de la locura de la cruz. Y por eso es despreciado por la razón. La filosofía, en el fondo, aborrece al cristianismo…
> La tragedia de Cristo, la tragedia divina, es la de la cruz[131].

« Lo que el hombre busca en la religión, en la fe religiosa, es salvar su propia individualidad, eternizarla, lo que no consigue ni con la ciencia, ni con el arte, ni con la moral »[132], la religion s'avère être une condition qui peut favoriser et garantir l'immortalité.

[128] Alberto Porqueras Mayo, *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, p. 143-145 : « El Quijote en un rectángulo del pensamiento moderno español ».
[129] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 153.
[130] Unamuno, *Del Sentimiento*, *op. cit.*, p. 317.
[131] *Ibid.*, p. 309.
[132] *Ibid.*, p. 312.

La question de l'immortalité devient explicite dans *Vida* lorsqu'Unamuno déclare : « prefiero ser átomo eterno »[133], ou encore implicite à travers la figure de Dulcinée qui a permis à don Quichotte de concevoir avec elle des enfants « espirituales duraderos »[134] et qui représente « la gloria »[135] :

> Ved aquí cómo del amor a mujer brota todo heroísmo. Del amor a mujer han brotado los más fecundos y nobles ideales, del amor a mujer las más soberbias fábricas filosóficas. En el amor a mujer arraiga el ansia de inmortalidad, pues es en él donde el instinto de perpetuación vence y soyuga al de conservación, sobreponiéndose así lo sustancial a lo meramente aparencial[136].

La quête de la vie éternelle semble donc être l'objectif essentiel comme le prouvent les propos d'Unamuno dans *Vida* :

> ¡El toque está en no morir ! ¡En no morir ! ¡No morir ! Esta es la raíz última, la raíz de las raíces de la locura quijotesca. ¡no morir ! Ansia de vida ; ansia de vida eterna es la que te dio vida inmortal, mi señor Don Quijote ; el sueño de tu vida fue y es sueño de no morir[137].

III.3.1/ Unamuno et l'agonie quichottesque : l'immortalité quichottesque comme philosophie de vie

Unamuno présente ainsi un Quichotte imprégné de religiosité affective et de désir d'immortalité : « …anheló inmortalidad no acabadera »[138]. Dans ce sens, l'auteur et le protagoniste apparaissent liés d'une manière inextinguible. Pour comprendre Unamuno, les critiques doivent étudier don Quichotte et vice-versa. Emilio Salcedo[139] évoque deux articles d'Unamuno qui se rapportent à la fois à la grande figure quichottesque et aussi à la méditation d'Unamuno face à ce personnage, une méditation imprégnée de religiosité, de désir d'immortalité et d'existentialisme. Il s'agit de « Quijotismo », paru dans *La Época de Madrid* le 15 octobre 1895, et de son essai intitulé *El Caballero de la Triste figura*, publié dans *La España Moderna* paru

[133] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 423.
[134] *Ibid.*, p. 223.
[135] *Ibid.*, p. 225.
[136] *Ibid.*, p. 222.
[137] *Ibid.*, p. 480.
[138] *Ibid.*, p. 162.
[139] Emilio Salcedo, *op. cit.*, p. 12-13.

dans le numéro de novembre 1896. Ces articles dévoilent cette philosophie de l'auteur : l'approche que fait Unamuno du Quichotte s'articule toujours autour de l'existentialisme comme le montrent ses propos : « El ansia de renombre y fama, la sed de gloria que movía a nuestro Don Quijote, ¿no era acaso en el fondo el miedo a oscurecerse, a desaparecer, a dejar de ser ? La vanagloria es, en el fondo, el terror a la nada, mil veces más terrible que el infierno mismo »[140].

Emilio Salcedo souligne les thèmes fondamentaux du « quichottisme » : le dédoublement de la personnalité, la quête à la fois de soi et de l'autre, la question de l'immortalité, le thème de la gloire et le concept de la « paix dans la guerre »[141]. Cependant, parmi tous ces thèmes évoqués, c'est surtout celui de la « La conquista del reino espiritual de la fe »[142] qui constitue, selon Unamuno, la source même de la motivation du Quichotte et le moteur de toutes les aventures qu'il entreprend.

Le mythe emblématique du Quichotte perd son caractère profane et semble ainsi sacralisé ; il atteint le statut divin : « ¡Admirable caballero de la fe ! »[143]. L'auteur sanctifie le héros : « mi señor Don Quijote »[144] ou encore : « ¡ Oh, Don Quijote, mi San Quijote !»[145]. Unamuno procéde de la même manière avec don Juan qui devient *El hermano Juan* : « Don Quijote se eleva de un personaje a un mito literario, y de mito literario a « Dios » de la religión nacional española (« Nuestro Señor Don Quijote »). El quijotismo es el símbolo del alma española, « del alma de mi pueblo » »[146]. « …a nosotros tus creyentes »[147], dit Unamuno dans *Vida*. Aussi, détient-il un pouvoir divinatoire incontestable : « Don Quijote castigaba, es cierto, pero castigaba como castigan Dios y la naturaleza, inmediatamente, cual en naturalísima consecuencia del pecado »[148]. Don Quichotte est placé au rang des prophètes ; Unamuno n'hésite pas à établir des comparaisons entre don Quichotte et Abraham : « Y Dios quiso, sin duda, probar la fe y obediencia de Don Quijote como había probado las de Abraham mandándole subir al Monte Moria a sacrificar a su hijo »[149].

[140] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 417-418.
[141] Emilio Salcedo, *op. cit.*, p. 13.
[142] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 183.
[143] *Ibid.*, p. 183.
[144] *Ibid.*, p. 186, 187, 277.
[145] *Ibid.*, p. 397.
[146] Ciriaco Morón Arroyo, *op. cit.*, p. 171.
[147] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 186.
[148] *Ibid.*, p. 253.
[149] *Ibid.*, p. 370.

Si Cervantès a disparu, don Quichotte, lui, sanctifié et divinisé, demeure en vie ; ce « chevalier de la foi » n'est pas seulement un héros pour Unamuno, c'est un véritable Saint : « Nunca abandonaría Unamuno su apasionada glorificación del héroe manchego, hasta el punto de elevarle a la santidad en los ensayos de su plena madurez, entre los que serían ejemplos destacados *La bienaventuranza de Don Quijote* (1922) y *San Quijote de la Mancha* (1924) »[150]. Le quichottisme est donc pour lui, bien plus qu'une philosophie, c'est une religion collective. Malgré son côté « ridicule », ses nombreuses chutes et ses multiples échecs, Unamuno souligne que : « La fe es algo que se conquista palmo a palmo y golpe tras golpe »[151]. Don Quichotte, à l'instar des prophètes, endure souffrances et tortures.

Ce projet de sanctifier don Quichotte a toujours été en germe dans l'esprit d'Unamuno : « Creo que se puede intentar la santa cruzada de ir a rescatar el sepulcro del Caballero de la Locura del poder de los hidalgos de la Razón »[152] . Cette sanctification peut se comprendre sans doute comme le couronnement de toutes les aventures de don Quichotte, héros qui a subi le martyr des saints. Le chevalier devient ainsi, par cette sacralisation, le détenteur d'un pouvoir supérieur; c'est lui qui donne du courage à l'auteur et l'aide dans les moments les plus pénibles de son existence. C'est d'ailleurs à lui que s'adresse Unamuno cherchant la voie du salut. C'est enfin à lui que ce dernier adresse ses prières dans les moments les plus douloureux :

> Así a nosotros, tus fieles, cuando más vencidos estemos, cuando el mundo nos aplaste y nos estruje el corazón la vida y se nos derritan las esperanzas todas, danos alma, Caballero, danos alma y coraje para gritar desde el fondo de nuestra nadería : ¡plenitud de plenitudes y todo plenitud ![153].

Toute la conception de la vie d'Unamuno s'inspire ainsi d'un héros de fiction qui constitue son idéal ; une conception utopique qui s'insère même dans le cadre de la Génération de 98 et des réalités historiques, sociales et culturelles de l'Espagne de son temps.

> Los rasgos de Don Quijote en la *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) son : aspira a la gloria, que es Dulcinea ; la gloria es la inmortalidad ; tanto por su ideal como por sus reacciones ante la derrota, es el caballero de la fe, y en

[150] Alberto Sánchez, *Don Quijote, ciudadano del mundo y otros ensayos cervantinos*, Valencia, Debats 7, 1999, p. 149.
[151] *Ibid.*, p. 231.
[152] *Ibid.*, p. 142.
[153] *Ibid.*, p. 473.

> busca de sus ideales ataca o deja en vergüenza a los realistas de este mundo : los curas, barberos, bachilleres y duques. Como símbolo cultural, don Quijote es España, cuna de místicos, frente a Europa, cuna de matemáticos cartesianos o seguidores de la « Kultura » saducea[154].

Sans doute, le désenchantement qu'éprouve Unamuno face à la raison explique-t-il sa quête permanente d'une foi inébranlable. Cette foi qu'il recherche avec obstination, il semble l'avoir trouvée chez don Quichotte, cette figure mythique immortalisée par la mémoire collective et à laquelle l'auteur s'identifie. Ses angoisses existentielles, il les répercute sur le Quichotte qui symbolise pour lui pouvoir et immortalité : « Cuando volvamos a la tierra de que salimos, ¿quedará de nosotros mucho más que de Don Quijote queda ? » (EE. I, p. 198)[155]. Ainsi Unamuno va jusqu'à se demander, si après sa mort, il pourrait survivre, comme c'est le cas du chevalier de la triste figure. Par l'humanisation du héros mais surtout par sa sanctification, l'identification paraît totale. Unamuno peut laisser libre cours à ses angoisses, les manifester, les extérioriser : « ¡Oh, Dios mío, Tú sabes que no sé por dónde ni adónde me llevas ; Tú sabes que si hay quienes me juzgan mal, me juzgo yo peor que ellos ; Tú, Señor, sabes la verdad, Tú sólo… »[156]. Il multiplie ses inquiétudes et ses prières sont nombreuses dans *Vida :*

> Señor, acuérdate de mí, y que mi vida toda sea una vivificación de mi idea divina, y si la empañara, si la sepultara en mi carne, si la deshiciera en este mi yo caduco y terreno, entonces ¡ay de mí, Señor, porque me perdonarías olvidándome ! Si aspiro a Ti, viviré en Ti ; si de Ti me aparto, iré a dar en lo que no es tuyo, en lo único que fuera de Ti cabe : en la nada[157].

En fait, en reprenant un tel mythe, en aspirant lui-même à l'immortalité, Unamuno n'accède-t-il pas à l'éternel ? Preuve en est, l'intérêt qu'il a suscité et qu'il suscite encore. Ce que semble rechercher impérativement Unamuno par la reprise des deux mythes, celui de don Quichotte, et celui de don Juan c'est « el nombre y la fama », en d'autres termes : s'immortaliser en laissant son nom. C'est dans ce sens que José Luis Abellán émet les propos suivants :

[154] Ciriaco Morón Arroyo, *op. cit.*, p. 218.
[155] Miguel de Unamuno, cité par Emilio Salcedo, *op. cit.*, p. 18.
[156] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 446.
[157] *Ibid.*, p. 474.

> El anhelo unamuniano de inmortalidad se encarna, pues, en la figura simbólica de Cristo, que por eso mismo aparece íntimamente vinculado a don Quijote, como encarnación también del ideal unamuniano de hacerse una personalidad inaccesible, no ya al desaliento, sino a la misma muerte. Y es que, en realidad, ambas figuras son lo mismo, y don Quijote no es sino la versión española de Cristo, es decir, del mito de la inmortalidad personal, si bien ésta significa en Cristo el ansia de sobrevivir en cuerpo y alma tras la muerte, mientras en don Quijote se trataba de la inmortalidad aparencial en la memoria de los hombres, pues « en esto de cobrar eterno nombre y fama estribaba lo más de su negocio », nos dice don Miguel[158].

En fait, l'immortalité que recherche Unamuno ne se réduit pas à l'immortalité littéraire, la dimension spirituelle est aussi très présente. Ce sont bien les figures mythiques qu'il réinterprète et auxquelles il donne de nouvelles caractéristiques (la sanctification, la rédemption, l'élévation spirituelle) qui l'aident à exprimer la portée de ce désir d'immortalité spirituelle. Dans *Vida,* Unamuno se limite à avouer son appréhension face à la vacuité de la vie, beaucoup plus que ses craintes face à la mort : « …una sensación de anonadamiento, una suprema angustia. Y esta angustia, arrancándonos del conocimiento aparencial, nos lleva de golpe y porrazo al conocimiento sustancial de las cosas »[159] .

Mais dans *Del sentimiento trágico de la vida*, l'ouvrage qui constitue le point culminant de ses réflexions philosophiques, Unamuno voit dans le Quichotte le symbole même du tragique de l'existence comme le révèlent ces propos de Pedro Cerezo Galán :

> No es extraño que don Quijote sea para él el « Cristo español » ni que *Del Sentimiento Trágico*…se remate en un epílogo, que lleva por título « Don Quijote en la tragicomedia europea contemporánea », en que se presenta el quijotismo como la encarnación ejemplar, paradigma hecho mundo, de la cosmovisión trágica de la vida[160].

D'après Unamuno, la figure du Quichotte est « una figura cómicamente trágica, una figura en que se ve todo lo profundamente trágico de la comedia humana, la figura de Nuestro Señor Don Quijote, el Cristo español en que se cifra y encierra el alma inmortal de este mi pueblo. [...] Y hay una filosofía y hasta una metafísica quijotesca y una lógica y una ética quijotesca, y una religiosidad – religiosidad católica española –

[158] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 249.
[159] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 446.
[160] Pedro Cerezo-Galán dans son introduction *à Del Sentimiento trágico de la vida* de Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 21.

quijotesca. En la filosofía, es la lógica, es la ética, es la religiosidad que he tratado de esbozar y más de sugerir que de desarrollar en esta obra. Desarrollarlas racionalmente no; la locura quijotesca no consiente la lógica científica »[161].

Unamuno le dit clairement : « ansia pura de renombre y fama »[162]. Eminemment symbolique, c'est la figure du Quichotte qui aide Unamuno à trouver sa voie et une issue à ses contradictions.

III.3.2/ L'existentialisme unamunien et la philosophie de l'immortalité

L'existentialisme et l'immortalité apparaissent ainsi comme deux thèmes étroitement liés mais aussi en relation avec le versant religieux. En fait, tous les membres de la Génération de 98 ont surpassé le traditionnalisme religieux ; profondément influencés par les premiers philosophes existentialistes, ils se sont séparés de l'orthodoxie catholique. Unamuno, particulièrement, se sentait déchiré et impuissant face à l'impossibilité de réconcilier la foi et la raison.

Tiraillé entre, d'un côté, un profond désir de croire en un au-delà et, d'un autre côté, entre l'impossibilité d'expliquer ses angoisses et son vide existentiel par le biais de la raison, l'auteur se sent désemparé, désorienté. C'est sans doute par cette oscillation permanente que l'on peut comprendre ses contradictions et l'ambigüité de ses propos.

Puis, au fur et à mesure qu'il écrit ses ouvrages, le champ de ses réflexions s'élargit et l'auteur tente de dépasser son éternel paradoxe. En réalité, c'est ce même paradoxe qui alimente ses créations littéraires. La philosophie de l'immortalité unamunienne n'est pas le fruit du hasard. Elle résulte, bien au contraire, des apories vécues par ses personnages. En fait, ses protagonistes ont les mêmes préoccupations que lui : le destin de l'homme, la valeur de la vie, de l'éternité, la mort, la vie après la mort, la fuite du temps, l'importance de la raison dans la compréhension de l'existence, comme le révèlent les propos du philosophes : « El ser que eres no es más que un ser caduco y perecedero que come de la tierra y al que la tierra se lo comerá un

[161] Unamuno, *Del Sentimiento , op. cit.*, p. 294.
[162] Unamuno, *Vida, op. cit.*, p. 195.

día ; el que quieres ser es tu idea de Dios, Conciencia del Universo : es la divina idea de que eres manifestación en el tiempo y el espacio »[163].

Toutes les réflexions philosophiques de l'auteur semblent se cristalliser autour de l'idée clé : celle de l'immortalité. Unamuno assure une vie éternelle à ses personnages. D'un autre côté, et par un curieux renversement des effets, c'est cette même immortalité de ses personnages qui lui renvoie à lui, Unamuno, une dimension éternelle. Une dynamique interactive semble ainsi conforter l'auteur dans le choix d'une orientation existentielle et religieuse plus concertée :

> La significación personal que esta superioridad del personaje de ficción tiene para Unamuno sólo puede adivinarse a la vista de su único y exclusivo afán : alcanzar la inmortalidad, pues sólo los personajes de novela son capaces de soslayar lo que es inexcusable para el hombre, el perder un día su vida en brazos de la muerte. El personaje no muere, y al ser una reencarnación de su creador, según Unamuno, tampoco éste, al morir, muere del todo, pues algo de sí mismo seguirá existiendo reencarnado en sus personajes, volviendo a vivir, a ser, cada vez que ellos tornen a cobrar vida en la de sus lectores. Por eso también Unamuno trata de hacer personaje de novela de sí mismo, quiere convertirse en un quijote cristiano. Su ideal personalístico de conducta fue efectivamente la figura de don Quijote, tal como la expone en ese quijotismo filosófico que desarrolla a lo largo de las páginas la *Vida de don Quijote y Sancho* [164].

A travers l'idée d'immortalité apparaissent en filigrane les préoccupations existentielles et essentielles de l'auteur ; celles-ci émergent pour traduire l'angoisse qui le hante et qui résulte de l'absence de ferveur et de dévotion. Dans l'introduction de *Vida de Don Quijote y Sancho*, Alberto Navarro souligne que « Las ansias de renombre, las ansias de no morir, están en la raíz de la locura y del actuar del Quijote unamuniano, es decir, en lo más hondo del alma de Miguel de Unamuno y Jugo »[165]. Pour convaincre son lecteur et l'amener à adhérer à ses convictions, Unamuno clame haut et fort son désir d'immortalité : « Y por mi parte, prefiero ser átomo eterno a momento del universo »[166]. Il invite même ses lecteurs à prendre les initiatives dans ce monde dans le but de garantir leur survie dans l'au-delà : « …vamos todos a la conquista del reino del espíritu. Aún no se sabe lo que podemos hacer en este mundo

[163] *Ibid.*, p. 190.
[164] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 158.
[165] Alberto Navarro dans son introduction à *Vida*, *op. cit.*, p. 102.
[166] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, II, 46, p. 167.

de Dios »[167]. Les interrogations du Quichotte sur le thème de l'immortalité ne sont autres que celles d'Unamuno, mais aussi celles de tous les Espagnols :

> ¿qué buscan unos y otros, héroes y santos, sino sobrevivir ? Los unos en la memoria de los hombres, en el seno de Dios los otros. ¿ Y cuál ha sido el más entrañado resorte de la vida de nuestro pueblo español sino el ansia de sobrevivir, que no a otra cosa viene a reducirse lo que dicen ser nuestro culto a la muerte ? No, culto a la muerte, no ; sino culto a la inmortalidad[168].

Les réflexions de l'auteur sont loin d'être de simples méditations ; ells reflètent, au contraire, des angoisses profondes, « agoniques » de toute une nation, selon Anthony J. Close. Le critique met en exergue cette « agonie spirituelle » qui traduit les angoisses profondes de l'auteur. Paradoxalement, c'est ce même sentiment de vide qui est à l'origine de la philosophie agnostique d'Unamuno : l'idée d'immortalité s'avère un moyen exceptionnel lui permettant de surmonter l'aspect inaccessible et absolu de la destinée humaine :

> A grandes rasgos, son el lamento de quien ha desarrollado un existencialismo agnóstico a la sombra del catolicismo ortodoxo, ha convertido la acción y la fama mundanas en sustituto de la piedad tradicional y mira hacia atrás con nostalgia, añorando la sosegada e ingenua confianza de la fe infantil. Por muy agnóstica que pueda ser esta filosofía, es a la vez indudablemente « religiosa », en un sentido amplio del término[169].

Cette philosophie agnostique qui consiste à dépasser, en quelque sorte, l'idée de l'impossibilité de changer le monde par l'idée de l'immortalité est née de nombreuses lectures philosophiques[170]. Ainsi, l'influence de la philosophie de Nietzsche sur Unamuno est incontestable puisqu'elle se reflète clairement dans ses ouvrages. Comme le précise G. Ribbans :

> Le thème de la possible influence de Nietzsche ne cesse, signe de son importance, d'être sujet à controverses. L'opinion la plus autorisée, celle de Sobejano, découvre de nombreuses et profondes marques nietzschéennes chez Unamuno. Il voit, par exemple, dans *Also sprach Zarathustra* et *La vida de Don Quijote y Sancho* (1905), « de patentes ressemblances de pensée, de ton et

[167] *Ibid.*, p. 208.
[168] *Ibid.*, p. 345-346.
[169] Anthony Close, *op. cit*, p. 192.
[170] Pour de plus amples détails sur le sujet se referer à la biographie d'Unamuno faite par Colette et Jean-Claude Rabaté, *Miguel de Unamuno Biografía*, Madrid, Taurus, 2009.

de vocabulaire »[171]. Six ans plus tard, viendra le sonnet unamunien adressé à Nietzsche, qui démontre une évidente relation entre le *Ubermensch* ou surhomme et l'obsession unamunienne d'immortalité :

> Al no poder ser Cristo maldijiste
> de Cristo, el sobrehombre en arquetipo,
> hambre de eternidad fue todo el hipo
> de tu pobre alma, hasta la muerte triste. [*Obras Completas.* Ed. Manuel García Blanco. Madrid, Escelicer, 1966-71, 9 vol., ici tome VI, p. 396]

La réticence constante qu'Unamuno maintient par rapport à Nietzsche complique l'entente de la relation entre Unamuno et ce dernier. Comme le montrent ses propos énoncés en 1919 : « Ni conozco a Nietzsche más que muy fragmentariamente, muy de segunda o tercera mano y por referencias [...] ni fue nunca santo de mi devoción »[172]. Ce rejet de la philosophie nietzschéenne reflète en réalité la personnalité complexe d'Unamuno puisqu'en réalité, le philosophe demeure un auteur de référence fondamentale.

Dans *Vida de Don Quijote y Sancho*, Unamuno évoque aussi Nietzsche, ce qui lui permet de s'interroger et de donner son avis sur le bien et le mal, entre autres :

> Un filósofo alemán de hace poco, Nietzsche, metió ruido en el mundo escribiendo de lo que está allende el bien y el mal. Hay algo que está, no allende, sino dentro del bien y del mal, en su raíz común. ¿Qué sabemos nosotros, pobres mortales, de lo que son el bien y el mal vistos desde el cielo ? ¿Os escandaliza acaso que una muerte de fe abone toda una vida de maldades ? ¿Sabéis acaso si ese último acto de fe y de contrición no es el brotar a la vida exterior, que se acaba entonces, sentimientos de bondad y de amor que circularon en la vida interior, presos bajo la recia costra de las maldades ? Y ¿es que no hay en todos, absolutamente en todos, esos sentimientos, pues sin ellos no se es hombre ? Sí, pobres hombres, confiemos, que todos somos buenos[173].

Tout comme chez Maeztu, l'influence de Nietzsche est donc bien présente chez Unamuno. Il semble que ce soit surtout la figure du « surhomme » qui impressionne les deux auteurs, un homme qui serait, en quelque sorte, immortel :

> Este yo identificado con una voluntad casi divina puesto que es capaz de crear de la nada, trata no sólo de crear – la fe es creación –, la vida eterna, sino también a nosotros mismos, nuestra propia personalidad superior y original. Se

[171] Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España,* Madrid, Gredos, 1967, p. 297.
[172] Unamuno, *Obras Completas.* Madrid, Manuel García Blanco(ed.), Escelicer, 1966-71, 9 vol., tome VI, p. 1390, *cité par* Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, p. 317.
[173] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 463.

> observa en todo esto un afán nietzscheano de emular al «superhombre» del filósofo teutón, y de aquí la lucha que Unamuno mantuvo en estos años entre lo que era y lo que quería ser, y como siempre pedía que se le juzgase, y con él a todos los hombres, más por lo que quería ser que por lo que era[174] .

Pourtant, à la différence de Nietzsche, Unamuno n'exclut pas Dieu. Bien au contraire, l'existence de Dieu est même, pour Unamuno, un enjeu suprême ; il le souligne dans *Del sentimiento trágico de la vida* : « Y a Dios no le necesitamos ni para que nos enseñe la verdad de las cosas, ni su belleza…sino para que nos salve, para que no nos deje morir del todo… la suprema necesidad humana es la de no morir »[175].

Dans *Vida*, la preparation à l'au-delà et à la conquête d'une place au paradis sont centrales comme le montrent ces propos de l'auteur :

> Trabajo, Señor, da a Sancho y danos a todos los pobres mortales trabajo siempre ; procúranos azotes, y que siempre nos cueste esfuerzo conquistarte y que jamás descanse en Ti nuestro espíritu, no sea que nos anegues y derritas en Tu Seno. Danos Tu paraíso. Señor, pero para que lo guardemos y trabajemos, no para dormir en él ; dánoslo para que empleemos la eternidad en conquistar palmo a palmo y eternamente los insondables abismos de Tu infinito seno[176].

A travers ses propos, la mort n'apparaît pas seulement comme l'obsession fondamentale de l'auteur, c'est surtout l'au-delà qui le préoccupe. Mais la mort est inextricablement liée à la vie. Et la vie à l'immortalité. Don Quichotte, lui, n'est-il pas éternel ? Et Unamuno, peut-il à son tour prétendre à l'éternité ?

J. L. Abellán évoque la quête du salut divin de l'auteur : « se empieza a preocupar, más que antes del negocio de su salvación, pues – como él dice por esta época – « Sólo se pone uno en paz consigo mismo, como don Quijote, para morir » »[177]. De la même manière que son personnage, l'écrivain lutte pour sa survie dans l'histoire et dans la mémoire collective des Espagnols et manifestement il y parvient et séduit son lecteur.

Dans ses ouvrages, Unamuno exprime explicitement sa peur de la solitude face à la mort et à la vacuité de la vie : « locura de creerme solo », « …solo, eternamente solo », « Estás solo, mucho más solo », « camino de la absoluta, de la completa, de la verdadera soledad consiste en no estar ni aun consigo mismo », « ¡Santa

[174] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 207.
[175] Unamuno, *Del Sentimiento, op. cit.*, p. 312.
[176] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 405.
[177] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 162.

Soledad ! »…[178]. C. et J. C. Rabaté évoquent le cri d'Unamuno, lorsque ce dernier, étudiant, s'est retrouvé seul à Madrid : « ¡Qué triste es vivir solo ! Pobre del alma que camina sola »[179]. Cette solitude pesante qui l'a toujours hanté et obsédé est liée sans doute à la difficulté à se persuader que Dieu n'abandonne pas l'être humain. Elle accompagne constamment l'auteur et lui devient familière ; mais il y a une seconde solitude, bien plus grave, celle de la lutte solitaire que le mouvement régénérationniste dénigre car, s'il veut donner ses fruits, il doit être collectif.

En fait, toutes les réflexions dans l'essai qui soulèvent la thématique de l'existentialisme et de la « temporalidad » qu'Unamuno définit comme un « divino sufrimiento »[180], développent l'idée d'un engagement collectif. C'est précisement pour cette raison qu'il s'adresse directement au lecteur, sollicitant sa participation à la méditation et l'invitant à réfléchir à propos de toutes les étapes de la prise de conscience ; ainsi, il tente d'abord de le motiver et de le sensibiliser : « Fíjate y observa »[181]. Puis, il lui donne des recommandations : « Si tratas de razonar frente a sus razones estás perdido »[182]. Les verbes à l'impératif, très abondants, vont dans ce sens : « Empieza », « llama », « vayamos », « no les contestes », « no me preguntes más, querido amigo »…[183]. L'invitation est ainsi ouverte à tous les lecteurs afin qu'ils collaborent et participent avec l'auteur dans sa double entreprise, celle de libérer le Quichotte de son aliénation et celle de reconstruire la patrie. Avec la complicité de son lecteur, il lance un appel à l'action ; l'accomplissement personnel ne peut se réaliser que si chacun brise aussi les chaînes et s'engage à son tour dans la lutte active et collective : « Tú y yo, mi buen amigo, mi único amigo absoluto », « Una vez, ¿te acuerdas ?, vimos… », « Tú y yo estamos de acuerdo… »[184]. Roberto Guerrero le rappelle encore :

> La postura de Unamuno es contraria a la razón y al dogma. No hay en él una temática definida. [...] La razón no le da respuesta. Acude al sentimiento. [...] El problema fundamental para Unamuno es existir perpetuamente : él mismo lo dice[185].

[178] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 152.
[179] Unamuno, *cité par* Colette y Jean-Claude Rabaté, *op. cit.*, p. 48.
[180] *Ibid.*, p. 141.
[181] *Ibid.*, p. 140.
[182] *Ibid.*, p. 142.
[183] *Ibid.*, p. 142-143, 144.
[184] *Ibid.*, p. 144, 145.
[185] Roberto Guerrero, *op. cit.*, p. 17.

Cependant, malgré l'acte de libération qui tente d'arracher le lecteur à son inertie, la priorité, chez Unamuno, est donnée à la question de l'immortalité. Elle seule constitue l'angoisse tangible d'Unamuno. L'auteur se préoccupe essentiellement de l'âme, quant au corps, l'homme « en chair et en os », il peut disparaître. L'impact de don Quichotte sur de nombreuses personnes, par exemple, est beaucoup plus important que celui d'individus qui existent réellement. Les méditations et les nombreuses interrogations mettent en exergue les inquiétudes de l'auteur face à son présent et face à la vacuité de l'existence :

> No hay porvenir; nunca hay porvenir. Eso que llaman el porvenir es una de las más grandes mentiras. El verdadero porvenir es hoy. ¿Qué será de nosotros mañana ? ¡ No hay mañana ! ¿Qué es de nosotros hoy, ahora ? Esta es la única cuestión[186].

Bien plus qu'un engagement idéologique ou politique, ce que Unamuno recherche dans la figure mythique du Quichotte, c'est l'immortalité, qui, selon lui, représente l'essence du quichottisme. Roberto Guerrero, citant Unamuno, développe cet aspect : « « La sed de sobrevivir – dice Unamuno – ahogó en Don Quijote el goce de vivir, goce que caracteriza a Sancho ». Esta es la esencia del quijotismo. La locura de querer sobrevivir, la inmortalidad, la fama »[187]. En réalité, par le phénomène de l'interférence à travers sa propre quête de l'éternel, Unamuno est à la recherche de l'éternel pour son pays à travers la figure mythique quichottesque et surtout à travers la philosophie quichottesque qui, selon lui, est symbolique de toute l'Espagne ; ses interrogations à ce sujet sont fort révélatrices : l'interférence entre les deux préoccupations est bien claire. Unamuno et sa patrie ne font qu'un:

> ¿Es que no hay en la Conciencia eterna e infinita una eterna idea de tu pueblo, Don Quijote mío? ¿ Es que no hay una España celestial, de que esta España terrena no es sino trasunto y reflejo en los pobres siglos de los hombres? ¿ Es que no hay un alma de España tan inmortal como el alma de cada uno de sus hijos?[188].

Cette « conscience de l'éternel » est précisément représentée par ce que Unamuno a nommé « l'intrahistoire », comme le suggère bien l'étymologie du terme.

[186] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 141.
[187] Unamuno cité par Roberto Guerrero, *op. cit.*, p. 19.
[188] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 486.

C'est donc une vocation littéraire, mais surtout divine, qui guide Unamuno ; il est, lui aussi, un messager, un apôtre comme l'est don Quichotte. Dans une lettre destinée à Mujica et datée du 2 décembre 1903, l'auteur, depuis la crise spirituelle de 1897, est convaincu d'être « un instrumento en la mano de Dios y un instrumento para la renovación de España »[189]. Cette dimension prophétique n'est, certes, pas nouvelle. D'autres auteurs prétendent également avoir reçu une révélation divine. Cependant, chez Unamuno, cette attitude apparaît audacieuse et novatrice dans la mesure où il associe ses propres préoccupations existentielles au régénérationnisme de son pays. La petite histoire d'Unamuno, rejoint la grande Histoire du pays. La notoriété d'Unamuno lui confère, en quelque sorte, sa propre immortalité et celle de l'Espagne.

III.4/ De l'immortalité individuelle à l'immortalité du peuple espagnol : un nouvel aspect de la philosophie unamunienne

III.4.1/ La symbolique patriotique de don Quichotte

> « Acaso la pasión y muerte del Caballero de la Triste Figura es la pasión y muerte de pueblo español. Su muerte y su resurrección »[190].

Outre les préoccupations métaphysiques qu'Unamuno exprime à partir du mythe, il y découvre des références socio-historiques non négligeables: don Quichotte est, certes, une figure symbolique enracinée dans la culture espagnole mais, pour la Génération de 1898, ce personnage légendaire représente essentiellement « un mythe politique»[191]. Anthony J. Close dans *La concepción romántica del « Quijiote »* développe ce lien étroit entre la figure mythique et l'aspect idéologique :

> Para la generación del 98, don Quijote era el ejemplo más claro de la personalidad española en su historia. Para ellos era imposible leer la novela haciendo abstracción del « problema de España », de cómo había sido esa mentalidad y cómo podía transformarse ; y tampoco eran capaces de contemplarla sino a través de la ventana de su sociedad española contemporánea[192].

[189] Cité par Javier Herrero, *op. cit.*, p. 118.
[190] Unamuno, *Del Sentimiento*, *op. cit.*, p. 294.
[191] Anthony Close, *op. cit*, p. 180.
[192] *Ibid.*, p. 179.

En fait, don Quichotte constitue une source d'inspiration sur un double plan: sur le plan individuel, comme on l'a étudié précédemment, et sur le plan collectif, comme on va tenter de le démontrer.

Don Quichotte représente toute l'essence de l'Espagne, de sa grandeur mais aussi, de ses défaites :

> «Cervantes sacó a Don Quijote del alma de su pueblo y en su inmortal libro se lo devolvió a su pueblo y a toda la humanidad, «Cervantes, como autor, no fué más que ministro y representante de su pueblo» y «cada generación que se ha sucedido ha ido añadiendo algo a este Don Quijote, y ha ido él trasformándose y agrandándose»[193].

Nombreuses sont les références dont la source est le Quichotte dans les différents écrits d'Unamuno sur ce qu'il appelle « l'intrahistoire » de l'Espagne. D'après Serrano Poncela, don Quichotte est un véritable « fondo colectivo de la conciencia hispánica »[194]. Unamuno n'hésite pas à puiser dans ce fonds commun de la mémoire collective. Il est donc, pour lui, essentiel d'établir une relation entre le mythe emblématique de la littérature espagnole et le pays qui l'a vu naître. Roberto Guerrero souligne l'étroite relation entre le *Quichotte* et l'Espagne :

> Unamuno mantiene la firme convicción de que para entender el significado del Quijote hay que conocer la realidad de la vida española, tener una visión precisa de España. Realidad que está implícita en el pueblo español, en sus características, en la historia española, sus luchas, sus conquistas, sus victorias y fracasos y su volver a empezar otra vez con fe y esperanza, pero, sobre todo, con voluntad. Porque cada pueblo tiene sus peculiaridades. La España imperial donde nunca se ocultaba el sol, la España de las luchas contra los moros, la de las guerras civiles. La España aventurera. Y Unamuno, al hablar de don Quijote, habla de España[195].

Afin de comprendre la différence entre l'histoire et l'intrahistoire, P. Laín précise :

[193] « Sobre la lectura e interpretación del Quijote », *Ensayos,* I, pp. 645-661, Madrid, Aguilar, 1945, dans S. Serrano Poncela, *El pensamiento de Unamuno, op. cit.*, p. 236.
[194] S. Serrano Poncela, *El pensamiento de Unamuno, op. cit.*, p. 236.
[195] Roberto Guerrero, *op. cit.*, p. 31.

> La historia es el ámbito de los sucesos humanos y representa lo fugaz, lo ocasional, lo artificioso, lo superficial y visible de la vida del hombre. [...] La intrahistoria es el dominio de los hechos humanos y representa lo estable, lo permanente, lo espontáneo, lo profundo y silencioso de la vida humana. A la intrahistoria pertenece cuanto comunica y funde a unos hombres con otros, las realidades y las obras más genéricamente humanas entre todas cuantas componen la existencia de los hombres: las acciones calladas y cotidianas...[196].

L'intrahistoire correspond en quelque sorte à la philosophie du peuple espagnol qu'Unamuno personnifie dans la figure héroïque de don Quichotte. Ciriaco Morón Arroyo a étudié la symbolique du Quichotte pour Unamuno sur le plan historique ; il souligne que ce chevalier de la Foi a bien constitué pour Unamuno un catalyseur pour ses idées sur l'Espagne, notamment dans *Vida de don Quijote y Sancho* où certaines caractéristiques générales de l'Espagnol apparaissent : la pauvreté, les traditions, la régénération, l'intrahistoire…

Pour Unamuno, la différence entre Histoire et intrahistoire est fondamentale, cette dernière est, d'après lui, essentielle pour comprendre et défendre sa patrie. P. Laín Entralgo le confirme : « Ni nos dice la Historia nada esencial en cuanto hombres, ni nos habla nada profundo en cuanto españoles, pensaba Unamuno »[197]. Toutefois, pour Unamuno, il est évident que l'histoire ne peut se concevoir sans l'intrahistoire qui représente la face cachée de la véritable Espagne : « De la contemplación intrahistórica Unamuno ha pasado al frenesí histórico »[198]. Aussi, est-il essentiel de passer de l'une à l'autre. Ce caractère flexible dévoile la vision historique unamunienne. En effet, Unamuno valorise ce concept d'intrahistoire; il lui voue même une véritable dévotion. En fait, l'intrahistoire suppose une excellente connaissance de la part de l'auteur de son milieu, de la vie quotidienne des Espagnols; et ce n'est qu'en maîtrisant toutes ces données qu'il peut agir afin de changer la situation de l'Espagne. D'après lui, c'est en agissant sur la masse que le pays peut sortir de l'impasse où il se trouve. On peut alors comprendre l'impact d'un tel concept : l'intrahistoire constitue l'essence même de sa vocation spirituelle, religieuse et prophétique.

Toute l'histoire de l'Espagne se reflète dans son passé qui représente la véritable âme de l'Espagne, représentée à son tour dans le *Quichotte*. Cette âme représentée par don Quichotte est le miroir de l'Espagne, de son passé et de son présent. Elle représente même l'espoir d'une Espagne meilleure, d'un futur prometteur. C'est donc

[196] Pedro Laín Entralgo, *op. cit.*, p. 294.
[197] *Ibid.*, p. 291.
[198] Jesús Torrecilla, *op. cit.,* « Unamuno abandona la intrahistoria : la crisis de 1914 » de Javier Herrero, p. 136.

à partir de ce même mythe qu'il recherche les solutions pour reconstruire l'Espagne : « Este sueño del Quijote de la Filosofía ha dado alma a muchas almas »[199]. Ainsi, la reconstruction du pays n'est possible qu'à partir de la reconsidération de son passé aussi bien des gloires que des défaites. C'est bien à travers *Le Quichotte* qu'Unamuno s'est confronté à l'actualité de son pays.

Ce chef-d'œuvre retrace à la fois l'histoire et l'intrahistoire de l'Espagne. Et c'est aussi ce même ouvrage qui inspire à Unamuno ses différentes idées régénérationnistes ; ainsi, il propose une régénération spirituelle dans *Vida de Don Quijote y Sancho* aux « Sanchos de hoy » qui recherchent avant tout des solutions concrètes. En réalité, l'essence de l'Espagne et ses traditions sont constamment évoquées dans *Le Quichotte*. Le passé n'est donc pas le seul élément que nous retrouvons, puisque l'ouvrage permet aussi de donner une vision du futur de l'Espagne à partir de l'histoire et de l'intrahistoire.

Unamuno se fait défenseur de la philosophie quichottesque en lui donnant une dimension patriotique, dimension qu'A. Close juge fondamentale, surtout dans *En torno al casticismo*:

> El momento final de la novela, cuando don Quijote renuncia a la caballería en su lecho de muerte, se interpreta en varios pasajes esenciales de *En torno* como un símbolo de la renuncia al imperialismo castellano y del deseo de volver al redil cultural de Europa. En realidad, estos ensayos (dans *En torno*), […] contribuyeron en mucho a insuflar en la generación del 98 el ideal de una España renacida como encarnación de don Quijote[200].

Don Quichotte, symbole de l'Espagne mais aussi celui de la « tradition éternelle » a constamment servi à Unamuno d'exemple dans son idéal de régénérescence. Dans *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) Unamuno analyse une fois de plus l'œuvre de Cervantès comme un modèle d'idéalisme, celui de don Quichotte ; un idéal, selon José Carlos Carrillo Martínez, « que puede ayudar a hacer salir al país de su dejadez y cobardía »[201].

L'Espagne est personnifiée dans la figure de don Quichotte : « Unamuno vive patéticamente la vida de España, y él ve en Don Quijote a España, es Unamuno un

[199] Unamuno, *En torno*, *op. cit*, p. 37.
[200] Anthony Close, *op. cit*, p. 180.
[201] José Carlos Carrillo Martínez, *La Generación del 98*, disponible sur: http://personal.telefonica.terra.es/web/apuntesasr/JoseCarlosCarrillo/LitJCCCarGen98...

filósofo, un hombre que se preocupa intensamente por su patria »[202], rappelle Roberto Guerrero. Ce constat chaotique de l'Espagne par Unamuno, ne peut avoir pour corollaire que l'urgence de la reconstruction du pays. Dans ce sens, Unamuno rejoint Azorín et Maeztu dans cette double régénération, spirituelle d'une part, et sociopolitique d'autre part.

III.4.2/ Perte « quichottesque » des colonies et bilan unamunien de l'Espagne « moribonde »

C'est bien avant le désastre et la perte des dernières colonies qu'Unamuno a réagi ; il a, en effet, pressenti cette terrible perte nationale dans certains de ses articles parus avant 1898, comme en témoignent les essais de *En torno al casticismo*. Manuel Tuñón de Lara développe cet aspect dans son ouvrage *Medio siglo de cultura española* :

> Es indudable que al filo de 1898 Unamuno estaba muchos codos por encima, en cuanto a lucidez, de los otros miembros del Grupo, todos más jóvenes que él. Unamuno no ha necesitado que llegue la derrota del 98 para prever lo que pasaría en Cuba y Filipinas, para combatir aquella guerra (ver sus artículos en *La lucha de clases*, de Bilbao)[203].

Quelques traces de la correspondance entre Azorín et Unamuno reflètent le désarroi et la déception ressentis par les deux auteurs : « [...] España necesita de su pensamiento, de sus iniciativas espirituales, de su enseñanza. Y usted no debe inmovilizarse en una actitud de infecundidad »[204]. Profondément engagés, ces intellectuels croyaient en leurs idéaux ; pourtant, cette mission régénératrice du pays n'est pas une tâche facile à accomplir ; Unamuno insiste sur les difficultés rencontrées par une conscience aigüe qui désire tirer le pays d'un passé mythique aliénant : « Cosa tan grande como terrible la de tener una misión de que sólo es sabedor el que la tiene y no puede a los demás hacerles creer en ella »[205]. Se convaincre soi-même, convaincre les lecteurs de l'importance de cette mission, tels sont les objectifs pour transformer

[202] Roberto Guerrero, *op. cit.*, p. 24.
[203] Manuel Tuñón de Lara, *op. cit.*, p. 111.
[204] José Payá Bernabé, *Azorín-Unamuno, Cartas y escritos complementarios*, Generalitat Valenciana, Valencia, Consellería de cultura, Educación i ciència, Col.lección, edición y notas de Laureano Robles, 1990, p. 16.
[205] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 189.

l'Espagne. Il n'est donc pas étonnant que la figure du Quichotte ait joué un rôle fondamental dans ce projet. Luis Iglesias Ortega rappelle l'importance du Quichotte pour Unamuno dans son entreprise de reconstruction de l'Espagne :

> En la intención de recuperar España y de recuperarla ante la incomprensión y falsificación ajenas, Unamuno recurre al Quijote, donde pretende encontrar lo más representativo y grande de la tradición española, la verdadera formulación de la sustancia de la historia patria, aún viva sin falsificaciones y en toda su loca verdad, el alma misma de España cifrada con caracteres indelebles[206].

C'est précisemment dans son ouvrage intitulé *En Torno al casticismo* qu'Unamuno dénonce le « protectionnisme spirituel » qui menace l'Espagne et la dévalorise par rapport aux nations occidentales. Ces essais, écrits entre les mois de février et de juin de l'année 1895, et rassemblés dans un ouvrage daté de 1902, sont les premiers à dénoncer le problème de l'Espagne, avant même la perte des dernières colonies. C'est en 1895 que l'auteur entreprend d'expliquer aux Espagnols les problèmes particuliers inhérents à leur pays et spécialement ceux de la Castille. Il anticipe, dans ses essais, les difficultés qui paralysent sa nation. A cette même époque, le *casticismo* qui exaltait un certain nationalisme spirituel, tentait de répandre un sentiment de pureté, de supériorité de la race espagnole et de tout ce qui pouvait provenir de l'Espagne. Dans ce recueil d'essais, désireux de démystifier cette notion de pureté, Unamuno a tenté d'expliquer et de démontrer que l'histoire, la géographie et surtout l'*intrahistoire* ont fait de la Castille, symbole concret de l'Espagne et de son peuple, ce qu'elle était à l'époque, et comment l'ensemble de ces facteurs ont façonné la culture espagnole. Dans cet ouvrage, *En torno al casticismo,* Unamuno pose la question de l'identité nationale en soulignant le paradoxe vécu par le peuple espagnol, partagé entre un passé glorieux et un présent décevant : aussi, la nation apparaît-elle comme le symbole même de toutes les contradictions qui plongent les intellectuels à la veille du désastre de 1898 dans une profonde confusion. Jean-Claude Rabaté dans *Guerra de ideas en el joven Unamuno,* souligne le constat amer de la Génération de 1898 :

[206] Luis Iglesias Ortega, *op. cit.*, p. 28.

> [...] Al fin y al cabo, el antiquijotismo evidente de *En torno al casticismo* depende estrechamente de la evolución de las guerras coloniales y se hace cada vez más violento hasta el doble grito de « ¡Muera don Quijote !» y « ¡Viva Alonso Quijano el Bueno ! » durante el verano del 98[207].

Constat fondamental au V^e^ essai de cet ouvrage, l'image désastreuse d'un pays en crise, d'une Espagne moribonde semble prédominente. Unamuno et Maeztu soulignent tous les deux le manque de vitalité, de dynamisme et la faiblesse du pays sur tous les plans. Le bilan qu'ils dressent dévoile l'urgence de l'action. En fait, Unamuno a voulu faire de son livre un déclencheur de prise de conscience nationale pour éviter que le pays ne sombre dans le marasme.

Dans cet ouvrage, chargé de vérité humaine et de réalité espagnole, Unamuno semble profondément attaché à cette Espagne qu'il aime tant ; il plonge dans des méditations sans fin pour tracer son histoire et comprendre la situation dans laquelle elle se trouve. Son enthousiasme, son exaltation sont bien plus qu'un simple sentiment. Pour Unamuno, il s'agit d'un véritable engagement. Unamuno éprouve un réel besoin d'analyse, de critique et de réflexion constructive : « todo nuestro mal es la cobardía moral, la falta de arranque para afirmar cada uno su verdad, su fe, y defenderla. La mentira envuelve y agarrota las almas de esta casa de borregos modorros, estúpidos por opilación de sensatez »[208].

D'après lui, l'Espagne, comme Alonso Quijano, n'a perdu sa véritable identité qu'avec la conquête des terres d'Amérique. Le peuple espagnol est alors devenu « Don Quichotte », vivant dans le rêve et l'illusion, jusqu'à sa défaite, et la perte des colonies. Tout comme don Quichotte, l'Espagne ne s'est rendue compte de sa véritable identité qu'après la perte de ses territoires en Amérique. Et, ce n'est qu'en récupérant sa raison que l'Espagne peut prendre un nouveau souffle, et surtout, aller vers l'avant, en tirant les leçons essentielles de ce passé « héroïque » et glorieux.

Cette réflexion semble hanter l'écrivain : Unamuno avait anticipé dans *En torno* la perte des colonies et il y revient dans *Vida*. Dans ce dernier ouvrage, Unamuno ressent une profonde douleur pour la situation catastrophique de son pays, comme en témoignent ses interrogations : « ¿ No nos está pasando lo mismo en España ? ¿No nos deleitamos en nuestra derrota y sentimos cierto gusto, como el de

[207] Jean-Claude Rabaté, *Guerra de ideas en el joven Unamuno* (1880-1900), Madrid, Biblioteca Nueva, Sociedad Menéndez Pelayo, 2001, p. 100-103.
[208] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 306.

los convalecientes, en la propia enfermedad ? »[209]. La situation du pays semble tragique : Unamuno déplore vivement la perte des colonies, jugée comme une véritable catastrophe nationale. L'Espagne se trouve dans un piteux état.

Le message devient progressivement polémique; les critiques qu'Unamuno adresse aux Espagnols, aux conquérants des colonies espagnoles en Amérique deviennent acerbes. Il les blâme d'avoir accordé plus d'importance aux valeurs matérielles qu'aux valeurs spirituelles, contrairement à don Quichotte: « De otro temple era Don Quijote; nunca buscó oro. [...] hay que convenir en que nuestros mismos conquistadores de América unieron siempre a su sed de oro sed de gloria, sin que se logre en cada caso separar la una de la otra »[210]. L'amertume d'Unamuno pointe lorsqu'il rappelle les exploits de Vasco Núñez de Balboa qui, en 1513, a découvert un nouvel océan Pacifique:

> De la gloria y riqueza a la vez dicen que habló a sus compañeros Vasco Núñez de Balboa en aquel glorioso 25 de setiembre de 1513, en que de rodillas y anegados por el gozo, en lágrimas sus ojos, descubrió desde la cima de los Andes, en el Darién, el mar nuevo[211].

Analysant les motifs d'une telle perte, Unamuno réalise que ce sont la cupidité et les appétits effrénés du peuple espagnol qui ont joué un rôle déterminant dans la dégénérescence de la société : « Lo triste es que la gloria fue de ordinario alcahueta de la codicia. Y la codicia, la innoble codicia, nos perdió »[212].

« Así tu España, mi Don Quijote, al tener que recogerse a su aldea, vencida y maltrecha, piensa en dedicarse al pastoreo y habla de colonización interior, de pantanos, de riesgos y de granjas »[213].

Dans l'introduction de *Vida de Don Quijote y Sancho*, Alberto Navarro tente de décrire plus objectivement la situation du pays au moment où Unamuno entame ses écrits :

[209] *Ibid.*, p. 188.
[210] *Ibid.*, p. 202.
[211] *Ibid.*, p. 202.
[212] *Ibid.*, p. 202.
[213] *Ibid.*, p. 480-481.

> Unamuno escribe su obra desde una España que, tras perder los últimos restos de sus inmensos dominios, ve pasar los días y los años, vegetando cómodamente sin pulso ni estímulo superador alguno en el alicorto vivir de mezquinos problemas domésticos[214].

Quant à Julio César Chaves, il rappelle l'étroite relation « culturelle » d'Unamuno avec les colonies d'Outre-mer, lien qui ne fait qu'augmenter chez lui le sentiment d'humiliation qui l'a meurtri :

> Vemos a don Miguel en su despacho de la Universidad, preocupado de la América, de sus ciudades y problemas, trabajando pacientemente en lo que él llama « su conquista ». Ejerce la corresponsalía de los países americanos en este país, divulgando el pensamiento y la obra de nuestros escritores, totalmente desconocidos en España ; escribe sobre ellos en diversos periódicos y revistas peninsulares. En el ámbito americano cumple simultáneamente una labor inversa ; da a conocer y divulga los valores intelectuales y artísticos de España, publica en La Nación de Buenos Aires y en muchas revistas americanas artículos sobre temas de interés común[215].

Sans aucun doute, la perte des terres d'Amérique est bel et bien une défaite poignante pour l'Espagne. Unamuno apparaît inconsolable. Son désenchantement est sans limites. Cette perte n'est pas sans rappeler l'aventure du Quichotte qui essuie défaite après défaite :

> El enfrentamiento de la escuálida escuadra española frente a la poderosa de los Estados Unidos y la consiguiente pérdida de Cuba y Filipinas, mucho tenían de quijotesco, si por tal se entendía el acometer impremeditadamente empresas superiores a las propias fuerzas[216].

Jean-Claude Rabaté rappelle, dans *Guerra de ideas*, la défaite lamentablement vécue par les Espagnols lors de leur affrontement humiliant avec les Américains :

> Unamuno subraya otra vez la idea de que don Quijote y el destino de la nación española ofrecen desenlaces idénticos. Estas similitudes entre el fracaso repetido de las locas aventuras de don Quijote y el enfrentamiento humillante con los Estados Unidos, cobran su trágica significación cuando se verifica el auténtico suicidio de la escuadra española del almirante Cervera. En un ambiente de fiebre nacionalista, el escritor desea libertar al pueblo de un pasado que lo oprime y ahoga …[217].

[214] *Ibid.*, p. 90.
[215] Julio César Chaves, *op. cit.*, p. 11.
[216] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 54.
[217] Jean-Claude Rabaté, *Guerra de ideas*, *op. cit.*, p. 100-103.

Fortement irrité, profondément touché, Unamuno n'hésite pas à accuser l'Espagne d'avoir mal géré la conquête des terres d'Amérique, d'être allée dans ses pays dans le seul but de cumuler les richesses sans se préoccuper du sort des habitants, d'avoir « dérobé » les biens de ses pays de façon impropre et d'avoir délaissé le véritable objectif qui était, selon lui, de répandre la foi chrétienne :

> Te denuestan, pueblo mío, porque dicen que fuiste a imponer tu fe a tajo y mandoble, y lo triste es que no fue del todo así, sino que ibas también, y muy principalmente, a arrancar oro a los que lo acumularon ; ibas a robar. Si sólo hubieras ido a imponer tu fe[218].

Par cette mise au point, Unamuno remet en question la motivation principale de la colonisation de l'Amérique. Il laisse clairement entendre qu'une réflexion politique astucieuse en matière de colonisation aurait valorisé la double dimension éthique et religieuse. Le peuple espagnol aurait pu s'épargner ces humiliations s'il avait su faire preuve de probité, de bonne foi et de modération ; ceci aurait probablement évité la crise espagnole : « Vivimos en un país pobre, y donde no hay harina todo es mohína. La pobreza económica explica nuestra anemia mental… »[219].

Ce n'est qu'en évoquant Pizarro qu'Unamuno rappelle la gloire de l'Espagne et l'héroïsme de ce protagoniste de l'histoire de l'Espagne dans sa conquête du Nouveau Monde. En s'inspirant d'un épisode du *Quichotte*, il se demande:

> Y este discurso de Don Quijote a los cabreros ¿fue acaso menos heroico y más inútil que aquel otro que cerca de Santa Cruz, y en casa de la india Capillana, enderezó a los indios Francisco Pizarro para explicarles los fundamentos de la religión cristiana y el poderío del rey de Castilla? Algo consiguió, pues los indios, por darle gusto, alzaron por tres veces la bandera española. No fue del todo inútil el razonamiento de Pizarro; no lo fue el de Don Quijote[220].

Cet héroïsme, valorisé par Unamuno dans *En torno*, contraste avec l'image de l'Espagne qu'il donne dans *Vida.* En effet, l'ouvrage apparaît comme une tentative de libérer l'Espagne du poids de son passé héroïque qui paralyse le pays et l'empêche de renaître. Cette inertie paralysante et anesthésiante est dangereuse. Unamuno constate amèrement que personne ne tente de réagir et de défendre les nobles valeurs

[218] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 221.
[219] Unamuno, *En torno*, *op. cit.*, p. 139.
[220] *Ibid.*, p. 215.

patriotiques de la justice et de la paix : « A nadie le importa nada de nada »[221]. Unamuno s'indigne face à ce refus de l'engagement, à cette torpeur avilissante : « esto es una miseria, una completa miseria »[222]. En homme de Lettres, il compare l'Espagne à un petit théâtre, comme celui du « retablo » dans l'épisode de Maese Pedro[223] de *Don Quijote de la Mancha*, qui représente la libération de la belle Melisendra. La critique est implicite, mais virulente, envers les dirigeants de son pays qui seraient « las figurillas de pasta ». Quant à Unamuno, il prendrait bien évidemment la place de don Quichotte, «loco caballero andante », comme le montrent ses propos :

> Un retablo hay en la capital de mi patria y la de Don Quijote, donde se representa la libertad de Melisendra o la regeneración de España o la revolución desde arriba, y se mueven allí, en el Parlamento, las figurillas de pasta según les tira de los hilos Maese Pedro. Y hace falta que entre él un loco caballero andante, y sin hacer caso de voces derribe, descabece y estropee a cuantos allí manotean, y destruya y eche a perder la hacienda de Maese Pedro[224].

Si certaines accusations restent timides, d'autres, adressées au peuple espagnol, sont littéralement explosives :

> Fue tu pecado original (a Don Quijiote), y el pecado de tu pueblo : el pecado colectivo de cuya mancha y maleficio participabas. Tu pueblo también, arrogante Caballero, se creyó ministro de Dios en la tierra y brazo por quien se ejecuta en ella su justicia, y pagó muy cara su presunción y sigue pagándola. Creyóse escogido de Dios y esto le ensoberbeció[225].

En effet, soucieux de redonner un nouveau souffle au pays, Unamuno s'indigne de l'attitude irresponsable de l'Espagne :

> ¡ Inoportuno ! Estoy harto de oír llamar inoportunas a las cosas más oportunas, a todo lo que corta la digestión de los hartos y enfurece a los tontos. ¿Qué se teme ? ¿Que se trabe y se encienda la guerra civil de nuevo ? ¡Mejor que mejor ! Es lo que necesitamos. Sí, es lo que necesitamos : una guerra civil[226].

[221] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 139.
[222] *Ibid.*, p. 139.
[223] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, chap. XXVII, segunda parte, Florencio Sevilla (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 1044.
[224] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 386-387.
[225] *Ibid.*, p. 220.
[226] *Ibid.*, p. 307.

Il n'est donc pas étonnant que le 2 mai 1808, date clé de la révolte du peuple espagnol, soit pour lui un symbole : « El Dos de Mayo es, en todos los sentidos, la fecha simbólica de nuestra regeneración »[227].

Irrité, il ne peut s'empêcher d'incriminer le pays ; ses propos dévoilent une vision profondément pessimiste :

> …no somos ni seremos fuertes ni ricos. Lo repito : nuestra patria no tendrá agricultura, ni industria, ni comercio, ni habrá aquí caminos que lleven a parte adonde merezca irse mientras no descubramos nuestro cristianismo, el quijotesco. No tendremos vida exterior, poderosa y espléndida y gloriosa y fuerte mientras no encendamos en el corazón de nuestro pueblo el fuego de las eternas inquietudes. No se puede ser rico viviendo de mentira, y la mentira es el pan nuestro de cada día para nuestro espíritu[228].

Seule la religion peut ramener la sérénité au sein du pays : « Sin vida interior no la hay exterior »[229], c'est donc un appel à un retour au « cristianismo quijotesco », chargé de valeurs nobles telles que la sincérité, la vérité, l'amour, que l'auteur recherche ; c'est, selon lui, le seul moyen de retrouver la paix :

> ¡ Paz !, ¡ Paz !, ¡ Paz ! Sí, sea, paz, pero sobre el triunfo de la sinceridad, sobre la derrota de la mentira. Paz, pero no una paz de compromiso, no un miserable convenio como el que negocian los políticos, sino paz de comprensión. [...] Y por él, por el Cristo, para establecer su reinado, el reinado social de Jesús [...], el reinado de la sinceridad y de la verdad y del amor y de la paz verdaderas ; para establecer el reinado de Jesús tiene que haber guerra[230].

III.4.3/ L'engagement régénérationniste d'Unamuno

A la fin du XIX^e^ siècle, un désir de « normalisation » de l'Espagne s'est manifesté dans le milieu intellectuel, et ce afin de hisser le pays au niveau européen. Unamuno, loin d'être un simple imitateur de ce qui vient de l'étranger, entreprend un véritable combat pour le développement et l'éducation du peuple espagnol grâce à ses

[227] Unamuno, *En torno*, *op. cit.*, p. 31.
[228] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 307.
[229] *Ibid.*, p. 269.
[230] *Ibid.*, p. 308.

écrits et à ses publications périodiques comme le montre ces lignes adressées à Azorín : « Azorín, tenemos que educar al pueblo »[231].

Face à cette crise de valeurs en Espagne qui s'ajoute à l'état comateux général du pays, l'intellectuel ressent l'urgence d'intervenir pour sauver sa patrie. Dans *Vida*, il propose déjà des solutions concrètes en attribuant au secteur agricole la place qu'il mérite. Selon lui, cette activité constitue l'une des principales sources de richesse du pays :

> Este valor es el que necesitamos en España, y cuya falta nos tiene perlesiada el alma. Por falta de él no somos fuertes, ni ricos, ni cultos ; por falta de él no hay canales de riego, ni pantanos, ni buenas cosechas ; por falta de él no llueve más sobre nuestros secos campos, resquebrajados de sed, o cae a chaparrones el agua, arrastrando el mantillo y arrastrando a las veces las viviendas[232].

Aussi, au lieu de s'enfermer dans leur amertume et leur inertie, les Espagnols en général et les agriculteurs en particulier devraient-ils agir et persévérer dans le progrès. Le message d'Unamuno est en ce sens optimiste ; l'appel à l'action apparaît comme un moyen de libération et de sagesse :

> Id por esos campos y proponed a un labrador una mejora de cultivo o la introducción de una nueva planta o una novedad agrícola y os dirá : « Eso no pinta aquí ». « ¿Lo habéis probado? », preguntaréis, y se limitará a repetirnos : « Eso no pinta aquí. » Y no sabe si pinta o no pinta, porque no lo ha probado, ni lo ensayará nunca[233].

C'est alors qu'apparaît le Quichotte ; c'est la figure du salut. Pour Unamuno, le héros national apparaît comme l'exemple le plus éclatant qui peut bouleverser la léthargie du peuple espagnol. Le héros littéraire va servir alors de pôle de référence pour favoriser la prise de conscience du peuple. Aussi, le héros va-t-il retrouver une force et une place aussi imprévues qu'exceptionnelles dans la culture espagnole, mais aussi occidentale moderne. Le héros aura donc la lourde tâche de mener tout un peuple à la quête douloureuse de la vérité, et Unamuno serait en quelque sorte le médiateur. La figure mythique s'offre ainsi comme une tentative de résoudre les problèmes, mais aussi comme une véritable thérapie, comme un possible salut face au doute, au désespoir et aux contradictions vécus par les Espagnols. Rappelant la situation

[231] Unamuno cité par José Payá Bernabé, *op. cit.*, p. 13.
[232] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 305.
[233] *Ibid.*, p. 305.

moribonde de l'Espagne, Unamuno appelle ses compatriotes à se ressaisir afin de construire un futur meilleur :

> Pueblo moribundo se ha llamado a tu pueblo, Don Quijote mío, por lo que embriagados con el triunfo pasajero olvidan que la fortuna de más vueltas que la tierra y que aquello mismo que nos hace menos aptos para la civilización que hoy priva en el mundo, acaso eso mismo nos haga más aptos para la civilización de mañana[234].

Le secteur agricole, selon Unamuno détient certes une place de choix ; mais la régénération du pays passe d'abord par le système éducatif et culturel. Juan Marichal dans *El designio de Unamuno* souligne qu'à partir de 1901, date à laquelle Unamuno est nommé Recteur de Salamanque, l'intellectuel s'investit dans « une campagne libérale », selon ses propres mots ; ce concept semble représenter l'axe principal de ses écrits et de ses conférences : « Su objetivo consistía en apoyar al gobierno en aquellas políticas educativas destinadas a fortalecer las escuelas públicas y las universidades »[235].

Aux yeux d'Unamuno, la lutte s'avère indispensable : « *Luchar* es la respuesta de don Quijote, sacar fuerzas de flaqueza para hacer moralmente creadora la propia incertidumbre »[236]. C'est probablement cette motivation pour l'action qu'Unamuno souhaite transmettre aux Espagnols, dans l'espoir de participer à la reconstruction d'une nouvelle Espagne, plus forte et plus à l'avant-garde de l'Europe.

Le don Quichotte symbolise aussi la lutte contre la technologie, contre la dépendance des sciences modernes. Dans *Vida*, Unamuno compare les moulins à vents, contre lesquels combattait don Quichotte, aux symboles du développement industriel et technologique. Il nous avertit par la même occasion de leurs dangers:

> Hoy no se nos aparecen ya como locomotoras, dínamos, turbinas, buques de vapor, automóbiles, telégrafos con hilos o sin ellos, ametralladoras y herramientas de ovariotomía, pero conspiran al mismo daño. El miedo y sólo el miedo sanchopancesco nos inspira el culto y veneración al vapor y a la electricidad; el miedo y sólo el miedo sanchopancesco nos hace caer de hinojos ante los desaforados gigantes de la mecánica y la química implorando de ellos

[234] *Ibid.*, p. 486.
[235] Juan Marichal, *El designio de Unamuno*, Madrid, Taurus, 2002, p. 20.
[236] Pedro Cerezo-Galán dans son introduction à *Del Sentimiento trágico de la vida*, de Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 40.

> misericordia. Y al fin rendirá el género humano su espíritu agotado de cansancio y de hastío al pie de una colosal fábrica de elixir de larga vida[237].

Pour lui, la science ne doit pas être une fin en soi; elle ne peut qu'être un moyen, comme en témoignent ces propos adressés à Sancho: « Es en la cabeza, amigo Sancho, es en la cabeza en donde hay que llevar la mecánica y la dinámica y la química y el vapor y la electricidad... »[238]. Unamuno ne cesse de mettre en garde le peuple espagnol contre les dangers de la technologie et de l'industrie, quand on en fait une utilisation abusive : « Es lo que pueden esos gigantes : rompernos las armas, pero no el corazón »[239]. Il ajoute encore dans *Vida*: « No, no es la ciencia sola, por alta y honda, la redentora de la vida »[240]. Plus loin encore, il affirme que « las matemáticas matan, son mentira las matemáticas »[241]. Unamuno l'affirme dans sa conclusion de *Del Sentimiento trágico de la vida*, en s'adressant aux Européens et en confrontant la raison à la science :

> ¡que inventen ellos !, no quise decir que hayamos de contentarnos con un papel pasivo, no. Ellos a la ciencia de que nos aprovecharemos; nosotros, a lo nuestro. No basta defenderse, hay que atacar.
> Pero atacar con tino y cautela. La razón ha de ser nuestra arma. Lo es hasta del loco. Nuestro loco sublime, nuestro modelo, Don Quijote...[242].

Si Unamuno réagit de la sorte face au progrès scientifique, c'est surtout pour donner aux Espagnols l'opportunité de se racheter, de progresser et d'avancer grâce à la raison; il sous-entend que les Espagnols ne pourront profiter d'un tel progrès scientifique qu'en libérant du temps pour des occupations plus mystiques, plus religieuses afin d'assurer leur immortalité. En fait, le régénérationnisme d'Unamuno a suscité de nombreuses réflexions chez les critiques. Serrano Poncela, souligne dans son ouvrage, *El pensamiento de Unamuno*, l'idée clé autour de laquelle tout s'articule: la force de la foi religieuse : « sólo se progresa cuando el hombre acepta una finalidad intemporal y se dirige hacia ella penetrado de fe. No hay progreso sin finalidad final del vivir, es decir, sin inmortalidad del alma y creencia en Dios »[243]. Seule cette

[237] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 199.
[238] *Ibid.*, p. 200.
[239] *Ibid.*, p. 201.
[240] *Ibid.*, p. 246.
[241] *Ibid.*, p. 284.
[242] Unamuno, *Del Sentimiento, op. cit.*, p. 301.
[243] S. Serrano Poncela, *El pensamiento de Unamuno, op. cit.*, p. 250.

croyance divine pourrait sauver le peuple espagnol du marasme dans lequel il s'est enlisé.

Unamuno, dans un véritable réquisitoire, dresse les torts des Espagnols. Il évoque tout d'abord, les discordes et les mésententes entre les hommes politiques et l'Eglise qui ont semé le trouble et engendré le désordre:

> Los unos son clericales, anticlericales los otros, éstos unitarios o centralistas, aquéllos federales o regionalistas, los de aquí tradicionalistas, progresistas los de allá, y quieren que se les hable en uno de sus lenguajes. Ellos luchan unos con otros, pero luchan como es forzoso lo hagan los luchadores terrestres: sobre un mismo suelo, en un mismo plano y dándose cara, y si te pones a darles voces desde otro plano, por encima o por debajo del que ocupan, les distraes de su pelea y no comprenden a qué vas allá[244].

Unamuno n'hésite pas à blâmer les dirigeants, incapables d'écouter les recommandations des hommes plus avisés: « no ven que les proponéis paz »[245]. Unamuno dénonce également l'orgueil et la prétention du peuple espagnol, incapable de voir clair et de reconsidérer des décisions arbitraires et irréfléchies. Son aliénation et son enfermement sont à l'origine de la détérioration des relations humaines et de son obscurantisme; aussi est-il urgent, pour que le pays recouvre son identité, de réveiller chez lui le sens de la dignité et de la révolte. Ainsi, croyant fermement au pouvoir des mots, Unamuno s'engage dans une action réformiste valorisant certaines qualités humaines comme le mérite et le sérieux dans le travail. Cette action n'aurait pas d'écho sans respect des valeurs religieuses. Dans ses réflexions, M.Tuñón de Lara tente de cerner cette dimension régénérationniste chez Unamuno :

> ¿Es el joven Miguel de Unamuno un « regeneracionista » ? [...] No ; Unamuno es mucho más que un regeneracionista. Del hecho evidente de la influencia que Joaquín Costa ejerce sobre el joven Unamuno (que llega a colaborar con aquél escribiendo, en 1895, la parte de Vizcaya para el libro *Derecho consuetudinario y economía popular de España)* no hay por qué sacar conclusiones desorbitadas. Costa deslumbra a los jóvenes de su tiempo, pero las diferencias en este caso son notorias : Costa ignora, de hecho, el socialismo, y Unamuno atraviesa un período socialista ; en Unamuno hay una valoración del hombre sencillo que trabaja mucho mayor que en Costa ; en Unamuno hay un hondo problema religioso, que no parece preocupar

[244] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 217.
[245] *Ibid.*, 218.

demasiado a Costa ; nadie más alejado de recetas prácticas, arbitrismo y programas de reformas que Unamuno[246].

III.4.4/ Unamuno réformateur : des solutions concrètes proposées par Unamuno

Dans les écrits littéraires d'Unamuno, l'idée « de régénérationnisme » paraît constamment présente. En effet, il ne se contente pas de présenter des œuvres simplement d'une manière contemplative et réflexive. Il pense que son époque laisse beaucoup à désirer, et qu'il y a donc lieu de le crier bien haut et de s'en indigner. Ainsi, dans son essai *En torno al casticismo,* il présente le faux patriotisme, le faux militantisme et les désaccords politiques comme étant à l'origine du déclin de l'Espagne.

Cependant, tenter de convaincre le peuple espagnol par de simples mots, aussi subversifs soient-ils, ne constituent pas une véritable solution. Et les écrits littéraires ne sauraient se substituer aux propositions concrètes. Aussi, Unamuno va-t-il s'impliquer entièrement, comme les hommes d'action engagés, dans l'entreprise de la reconstruction de son pays.

Il se présente comme un véritable réformateur apportant des changements importants dans les différentes institutions afin de réaliser des améliorations immédiates. C'est bien par des actes qu'il désire concrétiser son engagement.

III.4.4.1/ « L'européisation » de l'Espagne

Pour Unamuno, l'ouverture du pays à l'Europe semble être le meilleur moyen de sauver sa patrie. Cependant, cette ouverture n'exclut pas le maintien et même la priorité des valeurs originales espagnoles. Il s'avère donc indispensable de conserver l'essence de l'Espagne qui, malgré sa dégénérescence, semble bien ancrée dans les mémoires de tous les Espagnols : ce sont les traditions, les coutumes et les paysages uniques qui forment précisément l'image du pays et qui constituent la civilisation espagnole, ce que Unamuno, tout comme Azorín, a appelé « intrahistoire ». C'est donc dans le quotidien des Espagnols, à l'intérieur du pays, que résident les véritables solutions de la reconstruction du peuple. Toutefois, « l'européisation » reste une

[246] Manuel Tuñón de Lara, *op. cit.*, p. 68-69.

alternative très privilégiée par Unamuno pour résoudre les maux de l'Espagne. Manuel Tuñón de Lara explique l'importance de cette entreprise :

> El joven Unamuno es europeísta ; no en el sentido que ahora se le da a esa palabra, ni en el que Ortega le dio ya en 1937 (con el propósito de reducir lo nacional al rango de provincial), sino que situarse a nivel europeo no significa huida de lo popular ni, por consiguiente, rebusca de la élite[247].

Cependant, lorsqu'Unamuno se prononce sur la liberté, c'est de l'intérieur de l'Espagne qu'il faut qu'elle émane et non de l'extérieur : « Habláis de libertad y buscáis la de fuera ; pedís libertad de pensamiento, en vez de ejercitaros en pensar »[248].

L'ouverture à l'Europe demeure une alternative possible et positive : « Tenemos que europeizarnos y chapuzarnos en pueblo », dit Unamuno dans *En torno al casticismo*. L'européisation est, selon lui, une solution qui permettrait de revaloriser l'Espagne et toutes ses richesses :

> ¿ Está todo moribundo ? No, el porvenir de la sociedad española espera dentro de nuestra sociedad histórica, en la intra-historia, en el pueblo desconocido, y no surgirá potente hasta que despierten vientos o ventarrones del ambiente europeo. [...] España está por descubrir, y sólo la descubrirán españoles europeizados. Se ignora el pasaje, y el paisanaje y la vida toda de nuestro pueblo[249].

Néanmoins, il suggère que cette européisation soit modérée et bien gérée afin d'éviter la dépendance de l'Espagne par rapport aux autres pays de l'Europe. Elle doit se réaliser de façon progressive: « Desde hace algún tiempo se ha precipitado la europeización de España »[250].

Unamuno explique la décadence de son pays en partie par la présense d'« un vieil esprit national historique » qui empêche le développement de la société espagnole et son ouverture vers l'Europe. Cette attitude est désormais obsolète et dépassée. Dans *Vida*, il dénonce les valeurs matérielles: « Sancho amigo, que nos venció no el valor, sino la ciencia y la riqueza »[251]. Ainsi, Unamuno estime que

[247] Manuel Tuñón de Lara, *op. cit.*, p. 71.
[248] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 315.
[249] Unamuno, *En torno*, *op. cit*, p. 146.
[250] *Ibid.*, p. 29, 30.
[251] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 234.

l'intrahistoire et l'européisation de son pays pourraient présenter les solutions idéales à l'état de stagnation de l'Espagne:

> ...sólo abriendo las ventanas a vientos europeos, empapándonos en el ambiente continental, teniendo fe en que no perderemos nuestra personalidad al hacerlo, europeizándonos para hacer España y chapuzándonos en pueblo, regeneraremos esta estepa moral. Con el aire de fuera regenero *mi sangre*...[252].

III.4.4.2/ La régénération de la culture

Une solution est envisagée par Unamuno, l'ouverture par le biais culturel. En effet, en quête d'un équilibre entre des valeurs sociales nécessaires, l'ouverture à l'Europe, et des valeurs individuelles indispensables, Unamuno s'attache à valoriser l'aspect culturel qu'il considère comme déterminant dans la politique du régénérationnisme de son pays :

> Y vosotros ahora, bachilleres Carrascos del regeneracionismo europeizante, jóvenes que trabajáis a la europea, con método y crítica… científicos, haced riqueza, haced patria, haced arte, haced ciencia, haced ética, haced o más bien traducid sobre todo Kultura, que así mataréis a la vida y a la muerte. ¡Para lo que ha de durarnos todo!...[253].

Aussi, encourage-t-il le peuple espagnol à s'intéresser davantage à l'art, aux pratiques culturelles et à la science, tout en préservant, selon lui, les sources premières des modèles européens que sont la culture française et la culture allemande. Elles enrichissent le patrimoine espagnol et contribuent à son développement.

Toutefois, d'après Unamuno, il est également nécessaire de ne pas se limiter à certaines sources culturelles. Ainsi, les arts d'une même époque s'influencent mutuellement et peuvent, par leurs combinaisons, aboutir à des tendances plus profondes. Dans son ouvrage intitulé *El designio de Unamuno,* Juan Marichal souligne dans son chapitre « Europeizar España, Españolizar Europa » que : « Unamuno reclamaba una descentralización de la cultura europea, una re-elaboración del concepto de Europa mediante una visión descentralizadora y una perspectiva

[252] Unamuno, *En torno*, *op. cit*., p. 150.
[253] Unamuno, *Del Sentimiento, op. cit.*, p. 321.

marginal »[254]. Unamuno repense le concept même de la culture européenne. Selon lui, un éclatement des frontières culturelles et un élargissement des perspectives dans ce secteur doivent s'effectuer afin de procéder à une régénération de la culture. Cette dernière s'avère être une priorité fondamentale pour Unamuno.

Ces relations d'implication réciproques, la culture avec l'européisme, permettent une ouverture et une régénération de la culture espagnole inespérée. En réalité, c'est tout le système éducatif espagnol qui devrait être reconsidéré selon le Recteur de Salamanque. En effet, la littérature que défend Unamuno n'est pas celle qui enferre et enserre son lecteur. Dans sa conclusion de *Del Sentimiento trágico de la vida*, il lui attribue même une lourde responsabilité dans la perte des colonies d'Outre-mer.

> Aquella hórrida literatura regeneracionista, casi toda ella embuste, que provocó la pérdida de nuestras últimas colonias americanas, trajo la pedantería de hablar del trabajo perseverante y callado – eso sí, voceándolo mucho, voceando el silencio –, de la prudencia, la exactitud, la moderación, la fortaleza espiritual, la sindéresis, la ecuanimidad, las virtudes sociales, sobre todo los que más carecemos de ellas. En esa ridícula literatura caímos casi todos los españoles, unos más y otros menos, y se dio el caso de aquel archiespañol Joaquín Costa, uno de los espíritus menos europeos que hemos tenido, sacando lo de europeizarnos y poniéndose a *cidear* mientras proclamaba que había que cerrar con siete llaves el sepulcro del *Cid* y... conquistar Africa. Y yo di un ¡ muera Don Quijote!, y de esta blasfemia, que quería decir todo lo contrario que decía – así estábamos entonces –, brotó mi *Vida de Don Quijote y Sancho* y mi culto al quijotismo como religión nacional[255].

P. Cerezo Galán explique le refus d'Unamuno de cette « hórrida literatura regeneracionista »[256] en raison de son souhait de voir renaître l'esprit héroïque du Quichotte. Unamuno s'était prononcé contre une certaine conception de la littérature à plusieurs reprises: « nosotros no estamos haciendo aquí literatura, ni nos importa la letra sonora, sino el espíritu fecundo aunque silencioso »[257]. Unamuno va quelquefois jusqu'à blâmer la littérature: « esa cochina literatura, aliada natural de todas las esclavitudes y de todas las miserias »[258]. Unamuno insiste sur l'authenticité de la littérature et de l'art et de leur rôle social incontestable. D'après lui, « El arte no puede

[254] Unamuno cité par Juan Marichal, *El designio de Unamuno, op. cit.*, p. 107.
[255] Unamuno, *Del Sentimiento, op. cit.*, p. 304.
[256] Pedro Cerezo Galán, « 1989 : Crisis intelectual y Re-nacimiento cultural » dans *Perspectivas del 98, un siglo después*, p. 92.
[257] Unamuno, *Vida, op. cit.*, p. 212.
[258] *Ibid.*, p. 150.

ni debe ser el alcahuete de la mentira; el arte es la suprema verdad, la que se crea en fuerza de fe. Ningún embustero puede ser poeta. La poesía es eterna y fecunda, como la visión; la mentira es estéril como una mula y dura menos que la nieve marcera »[259], précise-t-il encore.

Il n'en demeure pas moins vrai que la place et l'impact de la littérature demeurent uniques, comme le montre l'éloge de la poésie que fait Unamuno dans *Vida*: « El verdadero héroe es, sépalo o no, poeta, porque ¿qué sino poesía es el heroísmo? La misma es la raíz de la una y del otro, y si el héroe es poeta en acción, es el poeta héroe en imaginativa »[260].

En fait, l'impact de la littérature dans la régénération culturelle de l'Espagne est tel que certains critiques, comme Gonzalo Navajas, dans son étude sur « La ética del 98 », évoquant le projet d'Unamuno, parle d'un véritable « quichottisme du monde »:

> La grandeza de Unamuno consiste en determinar que la enfermedad cultural de su época va más allá de las deficiencias administrativas y económicas de una sociedad. Consiste en la incapacidad de la creencia en un proyecto compartido. Unamuno propone un proyecto alternativo que se estructura en torno a la quijotización del mundo. Obviamente ese proyecto parece hoy extraño e inviable. El extraordinario caballero se enfrentaría no a los molinos de viento y los rebaños sino a las señales de tráfico, los embotellamientos, los carteles de la publicidad, los edificios sin alma, la selva de los ruidos y los humos de la cultura postindustrial y electrónica[261].

Pour Unamuno, il semble bien que, plus encore que la littérature, que les sciences, que les arts, seule la foi religieuse permet de mener à bien cette mission régénérationniste :

> Si quieres, mi buen amigo, llenar tu vocación debidamente, desconfía del arte, desconfía de la ciencia, por lo menos de eso que llaman arte y ciencia y no son sino mezquinos remedos del arte y de la ciencia verdaderos. Que te baste tu fe. Tu fe será tu arte, tu fe será tu ciencia[262].

Enfin, l'ultime élément favorisant la régénération culturelle est surtout l'intrahistoire qui, selon Unamuno, constitue la clé même de la régénérescence de son pays. Jean-Claude Rabaté fait référence à cette quête d'une nouvelle identité

[259] *Ibid.*, p. 408.
[260] *Ibid.*, p. 419.
[261] Gonzalo Navajas, « La ética del 98 ante el siglo XXI: de Unamuno a Antonio Muñoz Molina », dans *La generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*, (ed. Jesús Torrecilla), *op. cit.*, p. 196.
[262] *Ibid.*, p. 150.

culturelle : « La búsqueda de una nueva identidad cultural supone un examen de conciencia »[263]. Et cet examen de conscience requiert indéniablement la participation du peuple, principal acteur de l'intrahistoire.

III.4.4.3/ « Spiritualiser » le peuple et l'immortaliser : l'espoir dans l'intrahistoire

La quête d'une nouvelle identité est fondée essentiellement sur « une vie de l'esprit » que ne peut combler que l'intelligence ou l'activité intellectuelle. Or, pour Unamuno, les Espagnols semblent, bien au contraire, dépourvus de toute aspiration ou inquiétudes spirituelles. Pour Unamuno, ce qu'il faut chercher à imposer aux hommes d'aujourd'hui, c'est le sens de la haute mission que chaque individu doit aux autres -et se doit à lui-même- d'accomplir, pour le salut de l'humanité toute entière, et, plus particulièrement, pour la survie du peuple espagnol.

Les Espagnols ont donc besoin, selon Unamuno, de retrouver ce qui fait la grandeur des hommes: « la vie de l'esprit ».

Sans doute, Unamuno pense-t-il, par cet effort pour spiritualiser le peuple espagnol, à la foi religieuse. Jesús Torrecilla rappelle les propos d'Unamuno: « No creo en esta acción externa legislativa, lo mismo que no creo en la revolución. Y por eso nunca he querido hacer política, sino espíritu » (*Epistolario inédito II,* 117) »[264].

Le critique Javier Herrero tente de définir cette idée de spiritualité, fondée sur des notions simples, mais d'une assez grande portée :

> Es precisamente en esa integración de la labor intrahistórica con la preparación de una humanidad futura, sobrenacional o internacional, donde el socialismo de Unamuno se fundía con su misión de « agitador espiritual », y su socialismo con su cristianismo[265].

[263] Jean-Claude Rabaté, *Guerra de ideas, op. cit.*, p. 100-103.
[264] Jesus Torrecilla, *op. cit.*, p. 121.
[265] Javier Herrero, *op. cit.*, p. 120.

Unamuno semble avoir trouvé la solution aux problèmes de l'Espagne dans l'histoire ou plutôt dans l'intrahistoire, c'est l'unique moyen de mettre fin au marasme qui affecte sa patrie. L'auteur a une grande confiance dans le futur de son pays, ou plutôt dans la société espagnole, dans ses compatriotes.

Unamuno propose une « Reforma radical de un « pueblo nuevo » », comme il le dit dans *En torno al casticismo*, une réforme inspirée du « territorio o paisaje y en el paisanaje o en el alma intrahistórica popular de España »[266]. Unamuno propose une politique de « retracción »[267], une alliance entre le maintien des valeurs ancestrales du pays et l'ouverture à de nouvelles valeurs et l'Européisation, entre Costa et Giner. Cette régénération n'est possible que si tous ces aspects sont pris en compte et mis en pratique.

III.4.4.4/ L'appel à la participation des « jeunes » lecteurs

Pour assurer un futur prometteur, Unamuno se réfère particulièrement à une force juvénile, à un esprit jeune, l'espoir de la régénérescence. Cependant, les critiques qu'il adresse à cette jeunesse sont très nombreuses dans ses ouvrages. Ainsi, dans *En torno*, l'auteur s'indigne face au manque de « fraîcheur et de jeunesse » en Espagne : « Bajo una atmósfera soporífica se extiende un páramo espiritual de una aridez que espanta. No hay frescura ni espontaneidad, no hay juventud »[268]. Il insiste encore : « He aquí la palabra terrible ; no hay juventud. Habrá jóvenes, pero juventud falta »[269].

Unamuno n'hésite pas à traiter les jeunes Espagnols (qui dépassent l'âge de trente ans, dit-il) de « nigauds »[270], il les accuse d'être la principale cause de décadence, de stagnation et d'ignorance dans leur pays. Il évoque même un « dédain de la jeunesse» et reproche aussi aux plus âgés, aux plus expérimentés (à lui-même aussi) de ne pas savoir repérer les nouvelles figures lumières et discerner les jeunes pousses : « ¿ Es que se sabe distinguir el brote nuevo ? Nos falta lo que Carlyle llamaba el *heroísmo* de un pueblo, el saber adivinar sus héroes »[271].

[266] Unamuno, *En torno*, *op. cit.,*
[267] Pedro Cerezo Galán, *art. cit*, p. 90
[268] Unamuno, *En torno*, *op. cit*., p. 137.
[269] *Ibid.,* p. 138.
[270] *Ibid.,* p. 138.
[271] *Ibid.,* p. 138.

Ainsi donc, selon Unamuno, les jeunes, symboles de l'espoir et du futur du pays, ne méritent pas d'être écartés, soumis et tyrannisés. Bien au contraire, ils doivent faire l'objet de considération et de respect. Bien orientés, ils peuvent, par cette ouverture d'esprit et par cet épanouissement, représenter une force inégalée dans la régénération de l'Espagne.

Roberto Guerrero souligne qu'Unamuno, dans ses écrits, se limite à une série de réflexions, bien souvent contradictoires, comme dans un « solliloque théâtral » : « Aparece ante el lector como un protagonista ; da sugerencias, incitaciones. Nunca soluciones »[272]. Il laisse au lecteur cette liberté de réfléchir par lui-même et de prendre ses responsabilités. Il veut que ses écrits soient pour le lecteur un stimulus à l'activisme et au militantisme : « me daría por pagado si lograra sugerir *una sola idea a un solo lector* »[273].

Dans *Vida*, il appelle de la même façon ses lecteurs à l'action : « No seas juguete de los grandes. Recorre la historia y ve en lo que vinieron a dar los héroes que se redujeron a ser ornamento de los salones »[274].

Dépourvus d'idéaux, emprisonnés dans leur passivité, ces « esclaves », « ces misérables »[275] doivent briser les chaînes. Grâce à cette image et à tant d'autres, Unamuno interpelle le lecteur, son « buen amigo », « querido amigo », pour qu'il soit plus déterminé et plus engagé. Unamuno apparaît exaspéré par tant de passivité ; il manifeste même une hostilité méprisante face à ces « misérables défaitistes ». Il tente par tous les moyens de les pousser à la lutte : « ¡ Ojalá una verdadera juventud, animosa y libre, rompiendo la malla que nos ahoga y la monotonía uniforme en que estamos alienados, se vuelva con amor a estudiar el pueblo que nos sustenta a todos… »[276].

« Mira, amigo, si quieres cumplir tu misión y servir a tu patria, es preciso que te hagas odioso a los muchachos sensibles que no ven el universo sino a través de los ojos de su novia »[277]. Mais Unamuno avertit son lecteur, cette lutte doit être collective bien qu'elle s'effectue d'une manière individuelle : « Ponte en marcha, solo. Todos los demás solitarios irán a tu lado, aunque no los veas. Cada cual creerá ir solo, pero

[272] Roberto Guerrero, *op. cit.*, p. 17.
[273] Unamuno, *En torno*, *op. cit*., p. 150.
[274] Unamuno, *Vida*, *op.cit.*, p. 392.
[275] *Ibid*., p. 140.
[276] Unamuno, *En torno*, *op. cit.* , p. 150.
[277] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 148.

formaréis batallón sagrado : el batallón de la santa e inacabable cruzada »[278]. Dans *El sepulcro de Don Quijote,* la métaphore utilisée est fort symbolique, l'auteur représente la patrie, l'identité nationale, l'essence de l'Espagne qu'il faut reconquérir. Cet appel à libérer le sépulcre du Quichotte est en réalité, un appel à reconstruire l'Espagne. Cette régénération du pays n'est possible que par une foi religieuse fervente.

La lutte de Miguel de Unamuno pour reconstruire son pays semble similaire à celle de don Quichotte. Et le lecteur, tel Sancho, est convié à participer à cette périlleuse entreprise de libération d'une manière active.

Dans *Vida de Don Quijote y Sancho,* en évoquant « la madre tierra »[279], l'auteur n'hésite pas à donner des conseils pratiques aux lecteurs pour qu'ils suivent l'exemple du Quichotte ; il rappelle que l'audace est importante pour mener à bien la lutte : « tu triunfo fue siempre el de osar »[280].

En réalité, les propos d'Unamuno ne se limitent pas à de simples conseils ; son engagement va plus loin, il ajoute encore : « Sabiduría del corazón y no ciencia de la cabeza es la de saber ser derrotado y usar de la derrota »[281]. Se sacrifier pour sa patrie est une action noble, comme le suggère Unamuno dans *Vida* : « Más vale ser león muerto que no perro vivo »[282].

Dans *El Sepulcro de Don Quijote,* Unamuno se montre bien déterminé à entreprendre la lutte pour régénérer sa patrie ; il se demande ainsi : « ¿Qué vamos a hacer en el camino mientras marchamos ? ¿Qué ? ¡Luchar ! ¡Luchar ! »[283]. Il explique que cette lutte est indispensable et qu'elle consiste essentiellement dans la dénonciation des injustices :

> ¿Tropezáis con uno que miente ?, gritarle a la cara : ¡mentira !, y ¡adelante ! ¿ Tropezáis con uno que roba ?, gritarle : ¡ladrón !, y ¡adelante ! ¿Tropezáis con uno que dice tonterías, a quien oye toda una muchedumbre con la boca abierta ?, gritarles : ¡estúpidos !, y ¡adelante ! ¡Adelante siempre ![284].

Il blâme la justice, source de violence et de désordre : « La justicia y el orden nacieron en el mundo para mantener la violencia y el desorden »[285]. Cette incitation à

[278] *Ibid.*, p. 151.
[279] *Ibid.*, p. 186, 213.
[280] *Ibid.*, p. 186.
[281] *Ibid.*, p. 186.
[282] *Ibid.*, p. 187.
[283] *Ibid.*, p. 147.
[284] *Ibid.*, p. 147.
[285] *Ibid.*, p. 458.

la lutte se double d'un appel à la prise de conscience ; Unamuno pousse son lecteur à l'action, il le veut plus courageux, plus intrépide, plus impétueux et même « révolutionnaire » ; ce dernier doit oser, abandonner toute couardise et ne pas craindre d'affronter les obstacles. Il l'encourage : « ¡En marcha, pues ! »[286], Unamuno le prévient par la même occasion que :

> La más miserable de todas las miserias, la más repugnante y apestosa argucia de la cobardía es esa de decir que nada se adelanta con denunciar a un ladrón porque otros seguirán robando, que nada se adelanta con decirle en su cara majadero al majadero, porque no por eso la majadería disminuaría en el mundo[287].

III.5/ Don Quichotte, Alonso Quijano et Sancho : protagonistes idéaux de la régénérescence

> « *Don Quijote*, debe ser nuestro evangelio de regeneración nacional »[288].

Dans *Vida,* Unamuno n'hésite pas à condamner la politique du pays ; il dénonce ses dirigeants : « ¡ Líbrenos Dios de pulgas, de mosquitos y gatos en huida, y mándenos en cambio leones a los que se abre la jaula ! »[289]. Il invite de même don Quichotte à contempler la situation critique de l'Espagne :

> Mira, pobre Alonso Quijano, mira tu pueblo, y ve si no sanará de su locura para morirse luego. Molido y maltrecho y después de que allá, en las Américas, acabaron de vencerle, retorna a su aldea. ¿A curar su locura ? ¡Quién sabe !... Tal vez a morir. Tal vez a morir si no quedara Sancho, que te reemplará lleno de fe[290].

Le parallèle entre la défaite quichottesque et celle de la nation espagnole est souvent établi par Unamuno. Jean-Claude Rabaté rappelle que : « La analogía es total

[286] *Ibid.*, p. 147.
[287] *Ibid.*, p. 147.
[288] Unamuno, *En torno, op. cit.*, p. 40.
[289] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 421.
[290] *Ibid.*, p. 514.

entre la vuelta al pueblo de don Quijote vencido, maltratado y la nación derrotada y humillada »[291].

Mais si Unamuno réactualise les aventures de son héros, ce n'est que dans un seul objectif : régénérer son pays. Ainsi, après sa défaite en tant que chevalier et guéri de sa folie, don Quichotte ou plutôt Alonso Quijano, recouvre toutes ses forces ; il symbolise ainsi la possibilité offerte au peuple espagnol de retrouver, lui aussi, à son tour sa force après une période de décadence douloureuse. Aussi, la figure mythique de don Quichotte s'avère-t-elle plus précieuse que toutes les terres coloniales perdues. L. I. Ortega rappelle l'importance de la symbolique du Quichotte pour Unamuno :

> Y así, es precisamente el Quijote el que ha de consolarnos de la reciente pérdida de las últimas posesiones de ultramar, pues «El Quijote vale para España más que su moribundo Imperio colonial», «El Quijote le ha valido a España más que la hoy perdida isla de Cuba» («La Nación», Buenos Aires, 12 de diciembre de 1907), «El Quijote es el último sueño del alma imperial española» (VII, 1251)[292].

Pour Unamuno, le personnage d'Alonso Quijano incarne tout le peuple espagnol avec tout ce qu'il représente d'intrahistoire : « Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentida que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras »[293]. Enrique Rull évoque également la symbolique nationaliste du héros de Cervantès pour Unamuno : « …para él representa el intrahistórico Alonso Quijano frente al histórico Don Quijote »[294]. Dans ce sens, l'intrahistoire se révèle plus forte que l'Histoire. En d'autres termes, ce sont les traditions profondément ancrées dans la mémoire du peuple espagnol qui constituent, selon Unamuno, la substance même de la régénération. C'est pour cette raison qu'Unamuno n'hésite pas à lancer son cri « Hay que matar a Don Quijote para que resucite Alonso Quijano el Bueno »[295]. Unamuno garde espoir dans cette grande figure héroïque, celle de don Quichotte ou plutôt d'Alonso Quijano, mais surtout dans l'Espagne : « Alonso Quijano el Bueno se despojará, al cabo, de Don Quijote y *morirá*

[291] Jean-Claude Rabaté, *Guerra de ideas*, *op. cit.*, p. 100-103.
[292] Luis Iglesias Ortega, *op. cit.*, p. 28.
[293] Unamuno, *En torno*, *op. cit.*, p. 42.
[294] Enrique Rull dans son introduction à *En torno al casticismo* de Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 11.
[295] Unamuno, *En torno, op. cit.*, p. 130.

abominando de las locuras de su campeonato, locuras grandes y heroicas, y *morirá* para renacer »[296], tout comme l'Espagne.

En réalité, Unamuno explique bien que, pour sauver sa patrie, il faudrait un esprit chevaleresque ; mais puisque don Quichotte est mort, c'est à travers Alonso Quijano que la régénération est possible : « A este arte eterno pertenece nuestro Cervantes, que en el sublime final de su *Don Quijote* señala a nuestra España, a la de hoy, el camino de su regeneración en Alonso Quijano el Bueno »[297]. Jean-Claude Rabaté met en exergue l'image du Quichotte comme modèle de régénérationnisme pour l'Espagne :

> La vuelta a la aldea de don Quijote, pronto vuelto a la razón en su lecho de muerte, es el modelo de una regeneración posible para España a punto de perder sus últimas colonias. Alonso Quijano encierra los recursos de una raza siempre rejuvenecida y vigorizada por el contacto con los demás pueblos de Europa[298].

Il ajoute: « Las locuras de don Quijote mueren con él y renacen las fuerzas sanas de Alonso Quijano el Bueno, modelo de la regeneración de España »[299].

Cette régénération est aussi rendue possible à travers Sancho, héritier direct de l'esprit quichottesque, c'est lui qui doit prendre la relève et transmettre aux Espagnols cette force de tirer les bonnes résolutions des défaites. Dans *El Caballero de la Triste figura*, Unamuno exprime ouvertement son désir que Sancho prenne la relève dans la lutte quichottesque pour la régénérescence de son pays:

> Retírese el Don Quijote de la Regeneración y del Progreso, a su escondida aldea a vivir oscuramente, sin molestar al pobre Sancho el bueno, el simbólico *idiota*, sin intentar civilizarle, dejándole que viva en paz y en gracia de Dios en su atraso e ignorancia. ¡ En paz y en gracia de Dios ! He aquí todo. Sí, esto es todo y lo demás es nada.
> El bueno de Sancho, en quien desahogamos los intelectuales el dolor de nuestras no satisfechas ansias insultándole, el bueno de Sancho guarda tesoros de bondad y de vida en su egoísmo. El fue grande, porque siendo cuerdo creyó en la locura ajena, amó al loco y le siguió cuando otros locos no le hubiesen seguido, porque cada loco, con su tema siempre lleva su camino y sólo en el suyo cree ; esperó en la ínsula purificando con la firmeza de tan poco cuerda

[296] *Ibid.*, p. 61.
[297] *Ibid.*, p. 40.
[298] Jean-Claude Rabaté, *Guerra de ideas, op. cit.*, p. 136-138.
[299] *Ibid.*, p. 100-103.

> esperanza su egoísta anhelo de poseerla. Fue un hombre de fe aquel sublime *idiota*, de tanta fe como el loco de su amo[300].

Or, Sancho qui est censé transmettre le quichottisme dans l'espoir de sauver et de libérer le pays, se trouve, selon Unamuno écarté. Unamuno s'adressant à Dieu, multiplie les prières pour que Sancho poursuive la mission sacrée de don Quichotte :

> Mira, Señor, y que el día en que tu siervo Sancho cure de su locura, se morirá, y al morir él se morirá su España, tu España, Señor. Fundaste este tu pueblo, el pueblo de tus siervos Don Quijote y Sancho, sobre la fe en la inmortalidad personal ; mira, Señor, que es ésa nuestra razón de vida[301].

C'est plutôt Antonia Quijana qui s'est chargée d'une telle tâche. Unamuno semble scandalisé, il se plaint à don Quichotte :

> Es tu sobrina, Don Quijote, es tu sobrina la que hoy reina y gobierna en tu España ; es tu sobrina y no tu Sancho. Es la medrosica, casera y encojida Antonia Quijana, la que [...] ayudó con tanto celo al cura y al barbero a quemar tus libros ; la que te aconsejaba no te metieses en pendencias ni fueses por el mundo en busca de pan de trastrigo ; la que se te atrevió a asegurar en tus barbas que todo eso de los caballeros andantes es fábula y mentira [...] ; es ésta la que maneja y asenderea como a unos dominiguillos a los hijos de tu España. [...] es Antonia Quijana, la que apenas sabe menear doce palillos de randas y menea a los hombres de hoy en tu patria. Es Antonia Quijana la que, por mezquindad de espíritu, por creer a su marido pobre, le retiene y le impide lanzarse a heroicas aventuras en que cobre eterno nombre y fama. ¡ Si fuera siquiera Dulcinea !...Dulcinea, sí[302].

Si Unamuno considère qu'Antonia Quijana est incapable de tenir le flambeau, Dulcinée au contraire incarne l'image même du courage et représente la Gloire, c'est elle qui est à l'origine de toutes les aventures quichottesques, de cet esprit aventurier et libertaire. C'est un appel aux Espagnols pour qu'ils se motivent et qu'ils aient le courage d'affronter les obstacles, pour qu'ils s'imprégnent, à leur tour, d'un esprit héroïque et ne suivent pas l'exemple d'Antonia Quijana.

Tout comme Sancho, il semble qu'Unamuno cherche des solutions concrètes à la régénérescence de sa patrie ; dans *Vida* il confronte les « Sanchos de hoy » aux « charlatanes », ce qui lui permet d'encourager les Espagnols à adopter ce genre

[300] Unamuno, *El Caballero*, *op. cit.*, p. 116.
[301] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 522.
[302] *Ibid.*, p. 518-519.

d'initiatives : « (nuestros Sanchos de hoy) buscan ante todo esas que llaman soluciones concretas, y en cuanto se ponen a escuchar a alguien van a oír qué remedios ofrece para los males de la patria o para otros cualesquiera males »[303]. En revanche, la critique dirigée à ceux qu'Unamuno identifie comme « charlatanes » est explicite :

> Todo eso del siglo de oro les entra (a los charlatanes) por un oído y por el otro les sale; lo que ellos buscan es el elixir para curar el mal de muelas o el reuma, o para quitar manchas de la ropa ; el cocimiento regenerativo, el bálsamo católico, el revulsivo anticlerical, el emplasto aduanero o el vejigatorio hidráulico. A esto llaman soluciones concretas[304].

En fait, l'attachement d'Unamuno pour sa patrie, pour son pays, pour sa région le « Pays basque », est constamment présent dans *Vida de Don Quijote y Sancho*, notamment au chapitre IX à travers le « gallardo vizcaíno » lorsqu'il répond au Quichotte :

> Deja, Don Quijote, que hable de mi sangre, de mi casta, de mi raza, pues a ella debo cuanto soy y valgo, y a ella debo también el poder sentir tu vida y tu obra. ¡ Oh, tierra de mi cuna, de mis padres, de mis abuelos y trasabuelos todos, tierra de mi infancia y de mis mocedades, tierra en que tomé a la compañera de mi vida, tierra de mis amores, tú eres el corazón de mi alma ! Tu mar y tus montañas, Vizcaya mía, me hicieron lo que soy ; de la tierra de que se amansan tus robles, tus hayas, tus nogales y tus castaños, de esa tierra ha sido mi corazón, Vizcaya mía[305].

Ce nationalisme teinté de régionalisme, est perceptible aussi dans le choix des personnalités qu'il met en scène dans *Vida de Don Quijote y Sancho* : Vasco Núñez de Balboa[306] ou encore Iñigo de Loyola (« ¿No culmina en él nuestra casta toda ? » [307)], pour ne citer qu'eux, comme pour rappeler la grandeur du Pays Basque. Unamuno ajoute plus loin : « ¡Pues nosotros los vascos no datamos ! Y no, no datamos los vascos. Los vascos sabemos quiénes somos y quiénes queremos ser ». C'est ensuite de lui-même qu'il parle explicitement, fier d'être allé chercher don Quichotte dans sa terre de la Manche : « Ya ves, Don Quijote, que es un vasco el que ha ido a buscarte a tu Mancha »[308].

[303] *Ibid.*, p. 216.
[304] *Ibid.*, p. 216-217.
[305] *Ibid.*, p. 207.
[306] *Ibid.*, p. 202.
[307] *Ibid.*, p. 207.
[308] *Ibid*.

IV/ Les don Juan d'Unamuno : de la dimension mythique à la dimension humaine

Tout mythe doit sa naissance à une tradition ancestrale. Celui de don Juan doit son existence littéraire à Tirso de Molina : *El Burlador de Sevilla* qui va s'émanciper de ses origines et connaître plusieurs métamorphoses. En effet, les auteurs ne cessent de donner au personnage de don Juan des dimensions plus riches et plus spécifiques comme l'attestent de nombreuses variations. Objet de fantasme, de désir et de rêve, don Juan figure parmi les mythes fondateurs les plus traités par les écrivains espagnols ; l'image du séducteur révolté, cloîtré ou racheté ne cesse de hanter aussi bien les écrivains que les lecteurs. Bien que ce personnage ait pris plusieurs visages, sa dimension demeure universelle et édifiante. José Ortega Gasset a bien mis en exergue le côté donjuanesque de tout un chacun : « Los hombres pueden dividirse en tres clases : los que creen ser Don Juanes, los que creen haberlo sido y los que creen haberlo podido ser, pero no quisieron »[309]. A chacun son don Juan et son interprétation du mythe tel qu'il le voit. Unamuno, lui aussi, s'est particulièrement intéressé à cette figure emblématique ; d'après lui, don Juan « es el que uno es, el que se cree ser y el que le cree otro »[310]. Aussi peut-on retrouver de nombreuses variations du mythe, diffractées dans l'ensemble de ses œuvres.

Dans un ouvrage intitulé *Unamuno : « El otro » y Don Juan*[311], le critique Carlos Feal Deibe procède à une analyse de tous les personnages à caractère donjuanesque dans les principales créations littéraires d'Unamuno. Il relève l'existence d'au moins un protagoniste inspiré de la figure héroïque de don Juan dans chacune des œuvres d'Unamuno, notamment dans *Tres novelas ejemplares* (Juan dans la nouvelle *Dos madres*), dans *Niebla* (Augusto et Mauricio), *Abel Sánchez* (Abel et Joaquín), *San Manuel Bueno Mártir* (don Manuel) ou encore dans *El Hermano Juan o el mundo es teatro* (el hermano Juan).

[309] José Ortega y Gasset, «Para una psicología del hombre interesante», en *Obras Completas IV*, 12 vols, Madrid, Revista de Occidente, 1946-83, p. 469.
[310] Miguel de Unamuno, *Narrativa Completa II, Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Barcelona, RBA Instituto Cervantes, 2006, p. 175.
[311] Carlos Feal Deibe, *Unamuno : « El Otro » y Don Juan*, Madrid, Editorial Planeta / Universidad de Nueva York en Buffalo, 1976.

> Abel, celestino, es un perfecto don Juan unamuniano. Pero Joaquín también mostró indicios de poseer una mentalidad celestinesca o donjuanesca al presentar a Helena a Abel y dejar que éste la retrate. [...] Abel acabará casándose con Helena. Niega ahora, no obstante, la idea de casamiento, afirmando así su condición de don Juan[312]. (*Abel Sánchez*)

> El protagonista de este cuento (Augusto), pocos días antes del señalado para su boda, decide abandonar a la novia (Eugenia) – una señorita infatuada – por la cocinera (Liduvina)…
> […] Tres días antes de la fecha dispuesta para la boda con Eugenia, ocurre lo previsible. Augusto recibe una carta de ella diciéndole que se ha escapado con Mauricio. Sin saberlo, Augusto, buscándole un empleo a Mauricio, ha contribuido a unirlo con Eugenia ; ha hecho de celestino, es decir, de don Juan. Con todo, el papel de alcahuete corresponde en mayor medida a Mauricio…[313]. (*Niebla*)

Carlos Feal Deibe souligne que ces deux extraits prouvent bien le caractère donjuanesque des protaganistes : Abel et Joaquín dans *Abel Sánchez* et Augusto et Mauricio dans *Niebla*. Mais, le plus surprenant, c'est surtout ce « donjuanisme célestinesque » que nous pouvons percevoir chez certains protagonistes unamuniens, et plus particulièrement, la figure du « célestin » dans *El hermano Juan o el mundo es teatro* que nous tenterons de cerner et d'analyser avec plus de détails dans ce même chapitre.

Parmi les nombreuses variantes du personnage donjuanesque dans les créations littéraires d'Unamuno, notre choix s'est porté et restreint aux seuls protagonistes qui portent aussi le nom du héros et qui semblent avoir un lien avec lui. Ainsi, dans la première nouvelle intitulée *Dos madres* de *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Juan semble avoir perdu toutes les caractéristiques du « don Juan » initial. De même, une nouvelle variante de cette figure emblématique apparaît dans la pièce de théâtre d'Unamuno intitulée *El Hermano Juan o el mundo es teatro.* Ces deux prototypes donjuanesques constitueront les axes principaux dans l'étude de l'influence de la fameuse figure emblématique chez Unamuno.

Pour Unamuno, en effet, don Juan représente « el arquetipo del hombre teatral que todos llevamos dentro »[314] ; l'intérêt quasi obsessionnel que lui porte Unamuno révèle une préoccupation accrue pour l'évolution radicale régissant la condition humaine. Le

[312] Carlos Feal Deibe, *op. cit.*, p. 121-123.
[313] *Ibid.*, p. 110.
[314] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 40.

personnage, en lui-même, n'est plus ce libertin qui courait d'une aventure à une autre. Bien au contraire, les « don Juan » d'Unamuno se font désirer, ils sont même objet de discorde entre les femmes : dans *Dos madres,* don Juan est partagé entre Raquel et Berta, alors que dans *El Hermano Juan o el mundo es teatro,* il est l'objet de disputes entre Inés et Elvira pour ne citer qu'elles. Curieusement, Unamuno en fait un personnage totalement opposé à celui de Tirso ou de Zorrilla, qui n'a pour devise de vie que : « el yo y mis sentidos ».

Il convient de rappeler que don Juan a été pour les hommes de la Génération de 98 un véritable symbole : celui du surhomme pour Maeztu, plus exactement « el poder absoluto », pour reprendre ses propres mots, pour Machado, celui de la « gloire après la mort » ; il n'est pas étonnant que don Juan soit pour Unamuno l'expression de l'idéalisme d'une race.

En fait, pour Unamuno, le mythe de don Juan, comme celui de don Quichotte, symbolise l'immortalité puisque son personnage, imprégné d'angoisses existentialistes, reflète les préoccupations de son auteur sur la religion, sur l'existence et la vie de l'au-delà. Ce mythe incarne un exemple immortel pour lui, une réponse possible à ses angoisses les plus profondes. Pour lui, ce héros mythique représente également l'essence de l'idéalisme patriotique. Unamuno, s'adressant à don Juan dans un sonnet lyrique qu'il intitule « Don Juan de las ideas », lui rend en quelque sorte un hommage :

> Don Juan de las ideas que cortejas
> todas las teorías, libertino
> del pensamiento, eterno peregrino
> del ansia de saber, sé que te quejas
>
> de hastío de inquirir y que aconsejas
> a los mozos que dejen el camino
> de la ciencia y encierren su destino
> de la santa ignorancia tras las rejas.
>
> No amor á la verdad, si no lujuria
> intelectual fué siempre el alimento
> de tu mente, lo que te dió esa furia
>
> de perseguir á la razón violento,

mas ella se vengó de tal injuria
haciendo estéril á tu pensamiento[315].

Ainsi, d'après lui, don Juan courtise toutes les idées ; libertin dans sa pensée, il est dans la quête éternelle du savoir et de la raison. Seulement, ce savoir, on ne peut l'acquérir que si l'on garde un esprit libre ; bien que cette liberté coûte bien cher. Certes, les angoisses qu'elle génère ne sont pas négligeables, mais elles constituent la source même de la prise de conscience et donc de la liberté.

On le voit bien, le mythe de don Juan a subi de vigoureuses métamorphoses chez Unamuno, un bouleversement saisissant, qu'il importe d'étudier avec de plus amples détails. Du statut de séducteur tyrannique et puissant, le héros mythique passe à celui de la victime comme par exemple dans *Tres novelas ejemplares y un prólogo.* Le déplacement des perspectives est très clair. Don Juan perd son aura, mais il est plus humanisé.

IV.1/ Les souffrances de don Juan dans *Tres novelas ejemplares y un prólogo* : renversement du mythe – du statut de sujet à celui d'objet –

L'intérêt qu'Unamuno porte à ce grand personnage de la littérature espagnole ne se manifeste pas que dans ses essais. En effet, Unamuno a aussi écrit des nouvelles, dont les personnages principaux s'inspirent implicitement de ces figures emblématiques. Dans sa première nouvelle intitulée *Dos madres*[316], don Juan apparaît comme l'un des personnages principaux. Il se présente comme un don Juan amoureux, trait qui correspond au statut de séducteur du personnage. Ce qui paraît en revanche novateur, c'est que le personnage se présente aussi comme une victime ; c'est un don Juan qui souffre et qui est même réduit au statut d'objet puisqu'il est manipulé par doña Raquel, une veuve bien rusée ; ce don Juan incapable de se sentir homme est bien le don Juan que nous présente Unamuno dans cette nouvelle. Le mythe donjuanesque incrusté dans la mémoire profonde collective est si retravaillé et réinventé par Unamuno, que le personnage perd quasiment toutes ses fonctions initiales. Le mythe est littéralement démystifié. Don Juan devient alors un homme impuissant, un homme

[315] http://es.wikisource.org/wiki/Don_Juan_de_las_ideas
[316] «Dos Madres» est étudiée indépendamment des deux autres nouvelles exemplaires qui constituent l'ouvrage «El Marqués de Lumbría» et «Nada menos que todo un hombre». Miguel de Unamuno, *Narrativa Completa II, Tres novelas ejemplares y un prólogo*, *op. cit.*, p. 171.

réduit à être éternellement enfant. Dépourvu d'autorité, l'homme se sent totalement exclu et incompris et décide même de fuir, de s'enfermer dans cette solitude qui l'entraîne vers le chemin redouté de la mort.

En fait, si l'existence de don Juan est bouleversée, c'est bien par la présence de doña Raquel, la femme qu'il aime et qui ne peut avoir d'enfants. Celle-ci joue alors à la Célestine ; elle le pousse à épouser une autre femme qu'elle choisit elle même, Berta Lapeira. Raquel, en effet n'a qu'un seul objectif : avoir l'enfant de Juan et faire de Juan un père. Elle refuse la proposition de Juan d'adopter un enfant, et l'incite à se marier avec Berta, la mère porteuse qui, par naïveté, tombe dans le piège : « Se trata de hacerla madre. Hazla madre y luego dame el hijo, quiéralo ella o no »[317]. Prisonnier de cette situation, don Juan éprouve une grande souffrance. Il se présente même comme la véritable victime de toute cette manigance. Si Raquel oublie sa stérilité en s'appropriant l'enfant de don Juan et de Berta, don Juan, quant à lui, ne possède plus rien, ni l'amour qu'il espérait, ni la fortune qu'il avait. Mais, beaucoup plus que ce côté matériel, don Juan reproche à Raquel de l'avoir dépossédé de son âme et de son corps : « ¿Por qué me has robado el cuerpo y el alma ? »[318], s'écrie-t-il douloureusement.

Toute cette situation dramatique finit par pousser don Juan à bout. Ne supportant plus un tel déchirement, il se donne la mort dans un accident de voiture. L'expression « el pobre Juan » revient à maintes reprises dans la nouvelle ; l'auteur porte un regard de compassion envers son personnage devenu une vraie victime d'un amour maternel étouffant.

IV.2/ L'esthétique du « maternage » chez Unamuno

C'est donc un don Juan fou d'amour qu'il aurait fallu retrouver dans la nouvelle *Dos madres*. Néanmoins, l'attitude de Raquel envers Juan est loin d'être une relation passionnelle entre deux amoureux : « ¿enamorada ? ¿Estaba él, don Juan, enamorado de Raquel ? No, sino absorto por ella, sumergido en ella, perdido en la mujer y en su viudez »[319]. Curieusement, don Juan ne mentionne de sa relation avec Raquel aucune attirance sensuelle ou érotique envers elle ; leur relation se limite à celle d'une mère

[317] Miguel de Unamuno, *Narrativa Completa II, op. cit.*, p. 184.
[318] *Ibid.*, p. 195.
[319] *Ibid.*, p. 182.

envers son enfant. Même s'il déclare son amour à Raquel, c'est de Berta que Juan rêve inconsciemment. C'est elle qui assouvit dans ses rêves ses plaisirs et ses fantasmes les plus profonds. Carlos Feal Deibe met en exergue la « tension » qui existe entre ces deux types d'amour : « El carácter maternal entra en tensión, en la novela, con el carácter sensual »[320].

Raquel est veuve et semble avoir un certain âge par rapport à Juan. De par son âge, mais surtout de par la manière dont elle traite don Juan, elle semble plus maternelle qu'amoureuse. Aussi, don Juan apparaît-il souvent comme frustré : « El papel de amante prácticamente no lo llena nadie. Raquel es sólo una amante oficial o de nombre ; Berta, que en un momento parece que pueda llegar a llenarlo, se ve posteriormente reemplazada por la esposa y la madre, mejor, por la esposa-madre »[321].

Prétendant faire de lui un homme, Raquel le pousse dans les bras de Berta : « Hacía tiempo que Raquel venía empujando a su don Juan al matrimonio, a que se casase ; pero no con ella, como habría querido hacerlo el pobre hombre »[322]. Don Juan lui appartient, il est « su don Juan », dit-elle. C'est bien la motivation principale qui la pousse à agir de la sorte : Berta sera « son épouse » et pas « sa femme », ainsi qu'elle le décide : « …¿No soy tu mujer? [...] Y ella será tu esposa. ¡Esposa!, así dicen los zapateros : « ¡Mi esposa! » Y yo seré tu madre y la madre de vuestro hijo…, de mi hijo… »[323]. Ce jeu des possessifs qui n'est pas gratuit, révèle les rapports de force entre les personnages. Don Juan subit l'attitude autoritaire, tyrannique et possessive de Raquel, personnage manipulateur par excellence. L'emblème de la conquête amoureuse est réduit au statut d'objet.

Si Raquel refuse de se compromettre par le mariage avec Juan, c'est parce qu'elle ne peut pas avoir d'enfants, ce qui, d'après elle, représente la véritable raison du lien du mariage : « El matrimonio se instituyó, según nos enseñaron en el Catecismo, para casar, dar gracia a los casados y que críen hijos para el cielo »[324]. L'amour passion et l'érotisme semblent donc complètement absents de cette nouvelle. Bien au contraire, c'est l'amour maternel [325] qui imprégne l'œuvre et qui y règne. Cet amour, tant

[320] Carlos Feal Deibe, *op. cit*, p. 154.
[321] *Ibid.*, p. 159.
[322] *Ibid.*, p. 182.
[323] *Ibid.*, p. 195.
[324]*Ibid.*, p. 182. Dans *Vida de Don Quijote* on retrouve pratiquement la même expression: Le han enseñado que el matrimonio se instituyó «para casar, dar gracia a los casados y criar hijos para el cielo», *Vida*, p. 336.
[325] Unamuno semble comme obsédé par cet amour maternel puisqu'il ne conçoit aucun amour sincère en dehors de celui-ci. Dans *Vida de Don Quijote y Sancho*, les références sont nombreuses : « Todo amor de mujer es, si verdadero y entrañable, amor de madre ; la mujer prohija a quien ama », *Vida*, p. 447.

privilégié par Unamuno, est quasi obsessionnel dans la nouvelle : Raquel va jusqu'à considérer don Juan comme son fils : «Yo buscaba un hijo…Y creí encontrarlo en ti [...] ¡No, ven ; ven, Juan, ven !... ¡Hijo mío ! ¡Hijo mío ! ¿Para qué quiero más hijo que tú ?... ¿No eres mi hijo ? »[326]. Son comportement envers lui se rapproche plus de celui d'une mère avec son enfant que de celui d'une femme avec son amant : « …maternalmente, le hizo sentar sobre sus piernas, le abrazó, le apechugó a su seno estéril, contra sus pechos »[327].

Rusée et dominatrice, elle ne se contente pas de conduire la vie de don Juan en lui trouvant une bonne épouse, elle s'accapare par la suite de l'enfant et décide de son sort. Raquel fait preuve d'autorité à tous les niveaux : « Tienes que casarte y yo te buscaré la mujer ; una mujer que ofrezca probabilidades de éxito… Y que sea bien parecida »[328]. Ainsi, don Juan lui appartient sur tous les plans, c'est elle qui prend possession de toute sa fortune en lui faisant signer une procuration sur tous ses biens :

> ¿ crees que yo no sé que tu fortuna, como tú todo, no es sino mía, enteramente mía ? […] Raquel había hecho firmar a Juan una escritura por la cual los bienes inmuebles todos de éste aparecían comprados por aquélla, y todos los otros valores que poseía estaban a nombre de ella. El pobre Juan no aparecía ya sino como su administrador y apoderado[329].

Carlos Feal Deibe développe cette idée : « la fortuna tiene valor simbólico. Es un modo más de aludir a la pérdida de virilidad o voluntad de don Juan a manos de la hembra : ¿Por qué me has robado el cuerpo y el alma ? »[330]. La personnalité de Juan semble anéantie face à l'autorité et à l'égocentrisme de Raquel qui agit à sa guise, sans tenir compte des sentiments de Juan, ni de ses souffrances.

C'est elle qui le guide : « eres mío, michino, y [...] es mío, mío sólo, todo lo tuyo »[331], ce « michino » que Carlos Feal Deibe oppose à la figure du « macho »[332],

---

Unamuno rend un grand hommage à la femme mère dans *Vida*, « …hacía falta la Madre, la Madre que perdona siempre, la Madre que abre siempre los brazos al hijo cuando huye éste de la mano levantada o del ceño fruncido del irritado Padre, la Madre en cuyo regazo se busca como consuelo una oscura remembranza de aquella tibia paz de la inconciencia que dentro de él fue el alba que precedió a nuestro nacimiento, y un dejo de aquella dulce leche que embalsamó nuestros sueños de inocencia ; la madre que no conoce más justicia que el perdón ni más ley que el amor. Las lágrimas maternales borran las tablas del Decálogo. […] junto al Dios Padre hemos puesto a la Diosa Madre, a la que perdona siempre […] a la Madre Ducísima, a la Madre de Dios, a la Virgen Madre. Es la Virgen Madre, es la Madre Purísima, la que no es sino madre y siendo todo lo que hace ser mujer a la mujer… (*Vida*, p. 489 - 490.)

[326] *Ibid*., p. 195-196.
[327] *Ibid*., p. 195.
[328] *Ibid*., p. 184.
[329] *Ibid*., p. 193-194.
[330] Carlos Feal Deibe, *op. cit*, p. 157.
[331] Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, *op. cit.*, p. 42.

celle du véritable don Juan, celui de Tirso ou encore celui de Zorrilla, et non pas de ce don Juan prisonnier du pouvoir de Raquel et de ses caprices.

En réalité, l'ambition de Raquel est incommensurable. Non contente de « posséder corps et âme » don Juan, elle tient des propos injurieux et blessants. Ses caprices se doublent de sous-entendus blessants ; elle culpabilise don Juan et insinue même que, si elle n'a pas eu d'enfants avec lui, il en est responsable : « Hazte padre, Juan, hazte padre, ya que no has podido hacerme madre »[333]. Elle n'évoque pas sa propre stérilité, mais semble faire allusion au manque de virilité de Juan. Aussi, don Juan n'apparaît-il qu'un simple moyen pour Raquel dont le rôle essentiel se réduit à satisfaire son désir d'avoir un enfant : « Puedes darme un hijo [...] engendrándolo en otra mujer, hijo tuyo, y entregándomelo luego »[334]. De cette façon, don Juan devient la victime de la femme qu'il aime sincèrement. Comme nous l'avons mentionné précédemment, Unamuno fait de don Juan un instrument entre les mains des deux femmes Raquel et Berta ; don Juan ne représente plus l'homme séducteur et puissant. Il n'est qu'un objet de discorde entre les deux femmes qui ne font que le materner : « Sentíase [Juan] como aquel niño que ante Salomón se disputaban las dos madres, sólo que no sabía cuál de ellas, si Raquel o Berta, le quería entero para la otra y cuál quería partirlo a muerte »[335].

Etouffé par cet amour excessif, d'abord celui de Raquel, puis celui de Berta, don Juan n'a plus de statut : « Berta Lapeira [...] tiene también características maternas »[336]. Carlos Feal Deibe ajoute encore à ce propos : « en Unamuno, la relación madre-hijo domina y casi excluye todo otro tipo de relación posible entre los sexos »[337]. Cette prédominance de l'amour maternel éclaire le lecteur sur le sens du titre de la nouvelle *Dos madres* ; les deux femmes semblent en réalité être les mères de Juan plutôt que celles de l'enfant de Juan. Ainsi, comme Raquel, Berta interpelle Juan en lui disant : « ¡Hijo mío… ! ¡Hijo mío… ! ¡Hijo mío… ! [...] ¿Qué te pasa, hijo mío ? ¿Qué tienes ?»[338]. Selon Unamuno, cet amour maternel ne doit pas se limiter aux enfants, il doit également s'étendre à l'époux : « La mujer maternal, en Unamuno, no es la que se carga de hijos o adopta actitudes maternales únicamente hacia ellos,

[332] Carlos Feal Deibe, *op. cit.*, p. 173.
[333] Unamuno, *Narrativa Completa II, op. cit* , p. 183.
[334] Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, *op. cit*, p. 39.
[335] Unamuno, *Narrativa Completa II, op. cit* , p. 190.
[336] Carlos Feal Deibe, *op. cit*, p. 154.
[337] *Ibid.*, p. 160.
[338] Unamuno, *Narrativa Completa II, op. cit* , p. 210.

sino la que trata también como hijo a su marido »[339]. Cet intérêt quasi obsessionnel pour l'amour maternel, voire ce « maternage », suscite de véritables interrogations : ne peut-on pas parler de complexe d'Œdipe, comme le souligne José Luis Abellán ?

> Estas tendencias regresivas que aparecen siempre, en forma más o menos velada, relacionadas con la experiencia de la madre y la maternidad nos hablan claramente de la sintomatología neurótica de don Miguel. Una cuestión más delicada es la de si poseyó o no un auténtico «complejo de Edipo»[340].

N'y a-t-il pas une part d'Unamuno dans son personnage de don Juan ? N'avoue-t-il pas dans *El sepulcro de Don Quijote* : « Estoy avergonzado de haber alguna vez fingido entes de ficción, personajes novelescos, para poner en sus labios lo que no me atrevía a poner en los míos y hacerles decir como en broma lo que yo siento muy en serio »[341] ?

Curieusement, ce maternage cesse aussitôt que Raquel obtient l'enfant, elle semble même se désintéresser de don Juan et c'est l'enfant, la petite Raquel, qui a pris sa place. Paradoxalement, la naissance de son enfant symbolise en quelque sorte la disparition de don Juan. Ainsi, lorsque Juan accuse Raquel d'être la cause principale de son désir de mort, cette dernière lui répond : « Si quieres, pues, matarte, mátate ; pero no nos vengas a culparnos de ello. Pero yo creo que debes vivir …». Lorsque les « deux mères » s'affrontent, Raquel annonce à Berta qu'elle lui cède don Juan, comme s'il lui appartenait ou plutôt comme s'il n'était qu'un objet. Tout se passe comme si Berta, son épouse, ne pouvait avoir entièrement don Juan qu'avec l'accord de Raquel, comme le montrent ses propos :

> Te lo cedo. Pues que a mí me ha hecho ya madre, que te haga madre a ti. Y que puedas llamarle a boca llena : ¡hijo! [...] Ya sabrás la historia de las dos madres que se presentaron a Salomón reclamando un mismo niño, el …¡don Juan de antaño! …Tómalo todo entero. [...] ¡Yo soy aquí la madre de verdad, yo![342].

Face à cette tyrannie, don Juan finit par se rendre compte de l'impossibilité de la vie qu'il mène, il se lasse et avoue à Berta ne plus supporter cette situation : « ahora necesito salvarme de ella (Raquel) »[343]. Mais il se rend vite compte de son incapacité de se détacher de Raquel, la femme qui domine sa vie, sa fortune et ses sentiments ; il

[339] Carlos Feal Deibe, *op. cit*, p. 170.
[340] José Luis Abellán, *op. cit*, p. 50, 183-184.
[341] Unamuno, *Vida*, *op. cit.*, p. 144.
[342] Unamuno, *Narrativa Completa II*, *op. cit*, p. 211.
[343] *Ibid*., p. 190.

se sent faible, dépossédé, et s'il se rebelle contre Raquel, cette révolte s'effectue plutôt contre lui-même.

En fait, ce qui complique davantage la situation, c'est le sentiment admiratif, voire amoureux, qu'éprouve Berta envers Raquel : « De quien estaba Berta perdidamente enamorada era de Raquel. Raquel era su ídolo »[344], don Juan n'est pas dupe ; il l'a même signalé à Raquel : « te imita en cuanto puede ; en el vestir, en el peinado, en los ademanes, en el aire… »[345]. Cette dernière a interprété cette admiration comme étant une stratégie de Berta pour la remplacer auprès de don Juan, mais ce dernier, se sentant isolé une fois de plus, ne peut s'empêcher de faire remarquer à Raquel : « Que está prendada de ti, que la subyugas… »[346]. Carlos Feal Deibe va même jusqu'à signaler une véritable conspiration des deux femmes contre don Juan : « Hay aquí como una atracción mutua o alianza de las dos mujeres (las dos madres) contra el hombre, contra el dominio del hombre »[347], un complot qui sera fatal à don Juan.

Don Juan refuse cet amour excessif qui surgit comme inhibiteur de son épanouissement. Les propos accusateurs de Berta envers lui, et envers les hommes en général, ne font que l'éloigner davantage : « los hombres sois todos unos cochinos… Anda, vete vete a verla… Vete a ver a tu viuda… »[348]. Carlos Feal Deibe précise que « el enamoramiento por Raquel de Berta supone un rechazo del varón, o mejor, de su sexualidad adulta »[349]. Ce double comportement « maternel » finit par étouffer don Juan. Raquel le considère comme un enfant, alors qu'il souhaite être perçu comme un homme. En fait, sa virilité est contestée tout au long de la nouvelle, tant par Raquel que par Berta : « Raquel : …¡Yo voy a hacerte hombre ; yo voy a hacerte padre! »[350]. Comme pour renforcer les propos de Raquel, Berta, elle aussi, tient des propos similaires : « ¿Cuándo te vas a sentir hombre, Juan ? »[351].

Cette interpellation provocatrice ne fait que susciter révolte et humiliation chez le personnage. Aussi, la perspective du suicide lui paraît-t-elle le seul moyen de se libérer de cet enfermement, même si l'auteur ne l'explicite pas : « Sólo se supo que, habiendo salido de excursión hacia la sierra, en automóvil, lo volvieron a su casa moribundo y se murió en ella sin recobrar el conocimiento. [...] no sabían decir si porque cayó o

[344] *Ibid*., p. 189.
[345] *Ibid*., p. 197.
[346] *Ibid*., p. 198.
[347] Carlos Feal Deibe, *op. cit*, p. 155.
[348] Unamuno, *Narrativa Completa II, op. cit*., p. 204.
[349] Carlos Feal Deibe, *op. cit*, p. 155.
[350] Unamuno, *Narrativa Completa II, op.cit.*, p. 194.
[351] *Ibid*., p. 191.

porque se tirara »[352]. C'est la seule brèche que Juan a trouvée pour fuir, pour s'éloigner des deux femmes et retrouver la paix.

Ainsi, le don Juan d'Unamuno se présente comme un tout nouveau personnage qui n'a plus rien à voir avec son identité première : le don Juan d'Unamuno est indépendant du mythe connu. Cette nouvelle image que donne Unamuno de don Juan est bien différente de celle qui a fait de lui un mythe. Le personnage, victime, remplit une double fonction. Il gagne d'une part la sympathie des lecteurs comme la gagnaient auparavant les différentes femmes victimes du pouvoir injuste de ses ancêtres, les don Juan de Tirso et de Zorrilla. D'autre part, ce statut de victime suscite chez le lecteur de nombreuses interrogations. Pour Unamuno, ce renversement des rôles n'est qu'un des moyens de révéler l'une de ses nombreuses facettes cachées. On peut se demander également si Unamuno ne rejoint pas, parfois, don Juan, dans ses idées mais surtout dans ses angoisses existentielles, lorsque par exemple, écoutant les berceuses de Raquel, don Juan s'interroge sur le sens de sa vie, les limites et la vacuité de son existence : « …sentía sueño, pero sueño de morir, y un terror loco le llenaba el corazón vacío. ¿Qué era todo aquello ? ¿Qué significaba todo aquello ? ¿Qué significaba su vida ? »[353].

L'excès d'amour maternel serait-il considéré comme une aliénation privant l'homme d'action et de liberté ? Dans ce cas, Unamuno, privé de la présence paternelle dans son enfance, aurait-il vécu « un maternage » étouffant et aliénant ?

IV.3/ Le monde théâtral et la sanctification de don Juan dans *El Hermano Juan o el mundo es teatro* (1929)

El Hermano Juan o el mundo es teatro est un ouvrage d'Unamuno qui s'inscrit dans un autre genre littéraire, le théâtre. Unamuno s'inspire une fois de plus de la fameuse figure de don Juan Tenorio. Il s'agit d'une « vieja comedia nueva »[354], comme le dit le père Teófilo. Ce drame a été écrit entre 1926 et 1928 à Hendaye, lieu d'exil d'Unamuno.

Tout en conservant l'essence du mythe donjuanesque, Unamuno a donné une interprétation subjective de don Juan en se réappropriant le mythe.

[352] *Ibid.*, p. 213.
[353] *Ibid.*, p. 208.
[354] Unamuno, *El Otro- El Hermano Juan*, *op. cit.*, p. 144.

Il est vrai que, même si Unamuno n'a pas choisi la forme de l'essai pour cette interprétation, la pièce se rapproche plus de l'essai que du théâtre. Les techniques théâtrales d'Unamuno lui sont particulières, et c'est sans doute ce qui conduit Gayané Karsian à qualifier, lui aussi, cet ouvrage de « casi un ensayo filosófico en forma de diálogo »[355]. Son caractère ésotérique ne fait aucun doute.

Pourtant, la fable est plutôt simple. La pièce semble introduite par un conte écrit par Unamuno et intitulé *El fin de unos amores*[356], dans lequel on peut relever de nombreuses similitudes avec *El hermano Juan*. On y retrouve les deux héros qui portent les mêmes noms : Rosa, dont le nom n'est mentionné qu' une seule fois et qui pourrait bien être la sœur d'Elvira. En effet, celle-ci, s'adressant à Juan lui rappelle : « Como te criaste entre nosotras, con nosotras, yo, mi hermana, tu hermana… », c'est à ce moment précis de l'intrigue que don Juan évoque le nom de Rosa : « ¡Pobre Rosa ! »[357]. Les deux héros dans *El fin de unos amores* étaient donc connus dans tout le village, un village qui n'est pas mentionné par Unamuno mais qui pourrait bien être celui de Renada, le même village que celui de *El Hermano Juan* : « Por una vereda estrecha y festoneada por ambos lados de zarzales y matas iban los novios, la pareja más aparejada de todo el pueblo. [...] Todo el pueblo por sus muchas bocas hablaba de Juanete y de Rosita »[358]. Dans ce conte dialogué, Rosa apparaît inquiète du retard de leur mariage comme le montrent ses propos : « Mira, Juan, ya llevas mucho tiempo aplazando nuestro casamiento, hoy para mañana, mañana para pasado… »[359]. Unamuno informe très rapidement le lecteur du conte des motifs d'un tel retard. C'est la maladie de Juan qui empêche les festivités de se dérouler dans les délais prévus, comme l'attestent ses propos : « Juan iba de mal en peor, más pálido cada vez y cada vez más triste »[360]. Le « Juan » de ce conte, comme tous les Juan d'Unamuno, est toujours enfant : « Juanete »[361] ; ainsi, lorsque le médecin l'ausculte, il s'adresse à lui comme à un enfant. Juan est une fois de plus un « mozo », « chico », « muchacho »[362] : « Eres un niño… »[363]. On peut s'interroger sur cette infantilisation du personnage :

[355] Gayané Karsian, « El arquetipo de Don Juan y el teatro del 98 : los Machado, Valle-Inclán y Unamuno », Universidad Estatal Lomonosov de Moscú, http://hispanismo.cervantes.es/documentos/Karsian.pdf
[356] Unamuno, *Narrativa Completa II, op. cit.*, p. 623.
[357] Unamuno, *El Otro-El Hermano Juan, op. cit.*, p. 94.
[358] Unamuno, *Narrativa Completa II,* «El fin de unos amores», *op. cit*., p. 623.
[359] *Ibid*., p. 624.
[360] *Ibid.*, p. 625.
[361] *Ibid.*, p. 624. Juanete, c'est ainsi que l'appelait Rosa et même les habitants du village: «Una vieja le llamó: Ven acá, Juanete...».
[362] *Ibid.*, p. 625.
[363] *Ibid.*, p. 625.

s'agit-il de puérilité ? ou l'auteur veut-il souligner une vulnérabilité de « Juan » ? Ce caractère fragile serait l'interprétation la plus plausible, si l'on s'en réfère à la suite de l'intrigue. Dans le conte dialogué d'Unamuno, la fable se présente en effet comme le récit d'une fatalité ironique du sort des deux amoureux. Le personnage de don Juan annonce à Rosa qu'il va mourir : « …Yo voy a morir »[364]. Celle-ci, bien qu'elle soit effondrée, tente de le soutenir et de le persuader qu'il va guérir ; le soir, elle tente de trouver refuge dans les champs, lieu solitaire où elle épanche son cœur :

> En vez de irse derechita a casa, fue al campo a desahogar sus penas. En verdad que es una locura pasearse a las ocho y media de la noche…, y con un frío en el aire de dos bajo cero. Así es que nada tiene de extraño que cogiera una pulmonía como cogió, y mucho menos que muriera de ella…[365].

Mais le texte n'est pas dépourvu d'ironie tragique : Juan s'est rétabli avec le temps, ignorant la mort de sa bien-aimée qui avait succombé à une pneumonie foudroyante. Cependant, lorsqu'il prend conscience de la disparition de sa bien aimée, il décide de changer complètement de vie et d'embrasser la religion chrétienne : « …Entró en religión y aseguraba que los consuelos de ésta aliviaron sus pesares. A los pocos años el reverendo padre Juan era un digno religioso, amable y de buen humor… »[366]. Ainsi, c'est dans la religion que le Juan de *El fin de unos amores* trouve refuge, adoptant ainsi le même itinéraire que le Juan de *El Hermano Juan.* La seule différence entre les deux ouvrages est, dans le conte, la présence concrète des parents de Juan, et notamment celle de la mère, alors que dans la pièce de théâtre, la mère n'a qu'une présence fantômatique, elle n'est qu'une ombre qui poursuit don Juan.

Dans *El Hermano Juan o el mundo es teatro*, don Juan se situe sur un plan supérieur : il devient « el hermano Juan ». Le choix de la vie religieuse par Unamuno est, d'après Eduardo Malvido Miguel dans son ouvrage intitulé *Unamuno a la busca de la inmortalidad*, une nouvelle interprétation de l'égocentrisme de don Juan. En effet, les motivations de la conversion du personnage sont alimentées par des choix d'ordre personnel. Don Juan ne saurait se satisfaire de la loi de sa propre nature, celle qui semble le dominer : individualisme, caprice, puérilité, infantilisme, autant de caractéristiques plutôt dépréciatives qui qualifient le protagoniste. La version d'Unamuno a donc une cohérence qui lui est propre, sans que l'essence mythique

[364] *Ibid*., p. 626.
[365] *Ibid*., p. 626.
[366] *Ibid*., p. 627.

disparaisse: « La vida del religioso ofrece a los ojos de Unamuno el peligro de responder a una determinación egoísta, a una voluntad que se resiste a perpetuarse perdiéndose, dándose en los hijos »[367]. Cette conversion n'est donc nullement dictée par l'altruisme mais, bien au contraire, par un égocentrisme bien marqué.

De la sorte, Unamuno revient à la source originale du mythe de don Juan, ce qui lui permet de mettre en relief la validité d'un tel mythe à son époque. Ainsi, il y examine différents problèmes tels que la religion dans la société moderne ou encore la question du salut de l'individu. Même si la figure du « Commandeur » n'y figure plus, Carlos Feal Deibe note qu'elle est remplacée par celle de doña Petra. Etudiant les ressemblances des deux personnages, il constate que « En el *Hermano Juan* hay un personaje, doña Petra (madre de una muchacha muerta de amor por don Juan), cuyo nombre y papel de acusadora del protagonista la aproximan al tipo del Comendador »[368]. Les références aux don Juan antérieurs sont nombreuses chez Unamuno :

> …la Inés de Zorrilla, la Elvira de Molière, Mozart y Espronceda y una figura de « piedra » (doña Petra). Como en la obra de los Machado, hay menciones de la leyenda de Miguel de Mañara : la conversión a fraile y la preocupación con « Ella », la Muerte.
> Pero hay que mirar atentamente para encontrar las semejanzas entre este « Juanito entre ellas » de *El hermano Juan* y el mito de don Juan, porque lo que le interesa más a Unamuno es simplificar y llegar a esencias. Explora tres características del mito : el hecho de que don Juan no tiene hijos, la inmortalidad del mito y la teatralidad del personaje. Además, el dramaturgo invierte un elemento tradicional para convertirlo en eje de su obra : don Juan cree en Dios, pero no se preocupa por su propia muerte ; el hermano Juan siempre se preocupa por « Ella », pero no encuentra respuestas a sus dudas religiosas[369].

Ainsi donc, Unamuno met davantage l'accent sur la dimension philosophique, ou métaphysique du mythe donjuanesque, que sur les aventures ou sur les actions elles-mêmes. Pour cela, il a recours aux différentes variations du mythe. Le personnage d'Elvira, par exemple, dans *El Hermano Juan* rappelle le personnage du don Juan méditatif de Molière, de même que la présence d'Inès fait davantage

[367] Miguel Eduardo Malvido, *Unamuno a la busca de la inmortalidad, Estudio del Sentimiento trágico de la Vida*, Salamanca, Gráficas Europa, 1977, p. 182.
[368] Carlos Feal, *En nombre de Don Juan (Estructura de un mito literario)*, Vol. 16, Purdue University Monographs dans *Romance Languages*- John Benjamins Publishing company- Amsterdam/ Philadelphia, 1984, p. 105.
[369] *Ibid*.

référence au *Don Juan* de Zorrilla ; ces variations montrent que le mythe perdure. Par ailleurs, le don Juan d'Unamuno dans *El Hermano Juan* est habillé à la mode « romántica de 1830, con capa ; los demás al día »[370]. Ces indications vestimentaires ne sont pas gratuites. Elles révèlent une sensibilité propre au héros romantique, mélancolique et désenchanté. Le personnage fait le constat amer d'une existence vide et sombre. Cette prise de conscience confère plus de poids au personnage qui quitte peu à peu le comportement infantile dont il était doté au départ : l'évolution du personnage est spectaculaire. Il semble avoir subi une véritable métamorphose par rapport au personnage mythique.

En effet, Unamuno a d'abord tenté de mettre en exergue le refus de la descendance, au sens propre comme au sens figuré, chez le protagoniste ainsi que l'idée obsessionnelle de la relation qui le lie à sa mère. Ces deux attitudes fondamentales du personnage sont à l'origine d'une autre obsession, celle de la mort. Bien qu'il paraisse indifférent à l'idée de la mort, don Juan en est angoissé, comme le montre la répétition du terme « ella » qui fonctionne comme un leitmotiv. La personnification de la mort révèle jusqu'à quel point Unamuno place son personnage dans une problématique fatale. Se sentant persécuté par le fantôme de sa mère, don Juan ressent de véritables crises d'angoisse : « El protagonista, perseguido por el fantasma paternal (que lo fuerza a huir de las mujeres), lo es también por la obsesiva sombra materna. La relación dual es imposible de mantener… »[371]. En réalité, ce sentiment de persécution vécu par le personnage ne représente-t-il pas le drame de l'individu face à lui-même, à l'autre, au monde ? La mort est le seul salut, si l'on ne peut garder foi en un idéal. Cette leçon de pessimisme n'est pas sans rappeler la philosophie nietzschéenne.

Unamuno était, malgré lui, le « frère spirituel de Nietzsche »[372], puisqu'il était partisan de la même doctrine existentialiste. De même, fortement inspiré par Kierkegaard[373], à un temps où le philosophe ne possédait pas encore une grande notoriété en Europe, Unamuno devient à son tour le précurseur de l'existentialisme de la Génération de 98. D'après lui, le désir d'immortalité et l'accessibilité à l'éternel

[370]Miguel de Unamuno, *El Otro-El Hermano Juan, op. cit.*, p. 73.
[371] Carlos Feal, *En nombre de Don Juan, op.cit*, p. 121.
[372] Expression de Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, p. 318, dans Geoffrey Ribbans, « Réflexions d'Antonio Machado sur ses relations avec Unamuno (1903-1904) », texte traduit par Nathalie Emond, article publié dans *Les écrivains espagnols face à la crise de 1898*, études rassemblées et présentées par Geneviève Fabry, Bruxelles, Les Lettres Romanes, 1998, p. 23.
[373] La vie est une tragédie à cause de la mort, véritable obstacle à la vie éternelle.

représentent l'essence même de l'existence. Si ce sentiment vital sollicite chez certains le besoin de croire en l'existence de Dieu, chez d'autres il provoque au contraire la négation de la divinité, d'où le pérpétuel conflit entre la Foi et la raison. Ce paradoxe constitue l'un des principes fondateurs de la philosophie existentielle d'Unamuno. L'existence est alors synonyme de paradoxe entre la vie et la raison. Dans ce sens, la vie est une lutte permanente, un pérpétuel combat contre la mort, et ceci n'est pas sans conséquences puisqu'un profond sentiment d'angoisse s'installe. Il s'agit d'une lutte permanente entre le désir d'immortalité et la conviction scientifique de l'impossibilité d'une vie éternelle. C'est en cette idée que se résume le sentiment tragique de la vie.

Ce sont les mêmes méditations qui défilent chez le personnage de don Juan. Ce dernier a beau s'interroger, il ne trouve aucune réponse à ses doutes. Ainsi, au troisième acte de la pièce, évoquant la question du destin, le personnage manifeste son scepticisme. Ses interrogations en sont une parfaite illustration :

> Juan.- ¿Hasta… ? ¿Existo yo ? ¿Existes tú, Inés ? ¿Existes fuera del teatro ? ¿No te has preguntado nunca esto ? ¿Existes fuera de este teatro del mundo en que representas tu papel como yo el mío ? ¿ Existís, pobres palomillas ? ¿Existe don Miguel de Unamuno ? ¿No es todo esto un sueño, niebla ? [...] Y existen todos los que nos están aquí viendo y oyendo, mientras lo estén, mientras nos sueñen…[374].

Derrière l'apparente simplicité des personnages et celle de l'intrigue se cache une complexité inextricable. Ses interrogations sont, en fait, à l'origine de la double crise identitaire et existentielle. Le monologue qui clôt le deuxième acte reflète le désarroi du personnage, son angoisse, le sentiment de déréliction et de vacuité qu'il ressent face à la mort : « Ahora solo, solo, solo…, como me parió mi madre… ¿Y qué me queda ? Prepararme a bien morir, ensayar una nueva muerte… »[375].

En fait, Unamuno théâtralise ses propres angoisses à partir de la figure mythique de don Juan : « A través de un escenario casi sin mobiliario, Unamuno dramatiza un don Juan pensador. Unamuno manipula el mito según sus propios conceptos existencialistas »[376].

[374] Unamuno, *op. cit.*, p. 135.
[375] *Ibid.*, p. 112.
[376] Eileen Doll, *op. cit.*, p. 181-189.

Mais le mythe donjuanesque s'avère plus fort que la mort ; don Juan est immortel ; le doute n'est pas permis, les accents élégiaques qui retentissent dans la bouche d'Inés le crient haut et fort : « ¡Don Juan no muere !... [...] ¡Don Juan es inmortal ! »[377].

Cet emblème de la conquête amoureuse est passé de la figure du séducteur à celle de mystique, mais la sanctification n'est pas loin. Ainsi, le père Teófilo trouve qu'il est sur le point de défier Saint Antonio : « Con el tiempo hará concurrencia a nuestro bendito padre San Antonio »[378]. Animé par une véritable frénésie de vivre, épris d'absolu et de liberté, troublé par l'ombre d'une mort avec laquelle il faut se battre, le caractère du véritable don Juan, le Tenorio, se trouve estompé chez Unamuno. Ce héros s'affranchit de l'image d'un libertinage banal et simple. En réalité, pour accéder au statut d'un saint, Unamuno procède à une interprétation bien subjective du mythe. Si au début de la pièce, le personnage semble conserver l'essence donjuanesque qui fait du héros un mythe, le cliché s'écroule dès que le don Juan unamunien se déclare impuissant ; cette atrophie n'est pas gratuite. Unamuno va jusqu'au paroxysme de l'épreuve qu'il fait vivre à son personnage : « nací condenado a no poder hacer mujer a mujer alguna, ni a mí hombre »[379]. A ces propos s'ajoutent les répliques accusatrices et réductrices de Benito ; la chute du personnage est inéluctable : « …Tú, Juan, no eres hombre, a pesar de tus manos de hierro y de tu furia ; no lo has sido nunca, no puedes serlo [...] No eres sino sombra de hombre… »[380]. Le personnage a même été perçu comme un être à part. Dans son prologue, Unamuno le présente comme un androgyne, ni tout à fait homme, ni tout à fait femme. C'est sa complexité qui fait, en réalité, toute sa richesse. Cette opacité qui s'offre comme un défi, interpelle le lecteur :

> ¿Es Don Juan acaso la pura masculinidad – no precisamente virilidad o varonilidad –, el puro catabolismo que diría un pedante de biología, sin lo común a los hombres todos, varones o mujeres, sin hombría y sin verdadero sentido de paternidad ? Pues la paternidad es humanidad, es hombría, y es por lo tanto maternidad también. El hombre varón que se sienta de veras hombre, se siente a la vez padre e hijo y hermano, y se siente madre también.

[377] Unamuno, *op. cit.*, p. 144.
[378] *Ibid.*, p. 116.
[379] Unamuno, *El Otro-El Hermano Juan, op. cit.*, p. 76.
[380] *Ibid.*, p. 85.

> [...] ¿O es que acaso no representará Don Juan lo… – *lo,* género neutro – lo que precede a la diferenciación de sexos ? [...] No ambiguo, ni peiceno, ni común de dos, sino neutro[381].

Diógenes Fajardo quant à lui explique : « Es un ser asexual que representa al género neutro y que busca en las mujeres un amor fraternal o maternal »[382]. Carlos Feal Deibe va plus loin dans son interprétation, il voit dans le refus donjuanesque de l'amour des femmes une certaine peur de l'inceste : « …el hombre se condena a no amar a la mujer, asimilada a la madre, a causa de la barrera del incesto »[383].

En réalité, le véritable problème de Juan n'est pas d'ordre charnel mais plutôt spirituel. Contre l'engluement de la chair, la conscience peut adopter un comportement ascétique. L'impuissance n'est donc que symbolique, elle représente les contradictions dans lesquelles s'enlise le personnage, d'une part son refus de procréer (« …le temo al fruto, le huyo »[384]) et, d'autre part, son désir de conserver tout son statut de mythe. L'enjeu de ce paradoxe semble trouver une signification. Il existe une autre alternative pour ne pas se perdre dans l'inertie de la matière : du fait de son impuissance, don Juan se sent démuni face à autrui ; cependant, la chute ne constitue pas une pénitence éternelle mais un point de départ, une sorte de renaissance. Au-delà des conflits avec les autres protagonistes, le personnage se révèle à lui-même. L'altérité lui confère une conscience plus aigüe.

Certes, don Juan refuse d'être un géniteur, certes la filiation semble suspendue, cependant, Unamuno propose une autre filiation plus authentique et plus suggestive, la filiation littéraire. Cette réactualisation du mythe de don Juan, ou plutôt du séducteur transformé en saint, souligne le caractère intemporel de ce mythe. Les nombreux anachronismes qui interfèrent n'apparaissent pas comme des irrégularités mais sont, d'une certaine manière, une caractéristique de ce genre littéraire hybride qui regroupe aussi bien la narration que la représentation. Un désir de provocation et de renouvellement traverse l'œuvre d'Unamuno : don Juan, personnage sanctifié mais amputé et même castré, ne répond plus au cliché du séducteur. Ce choix de la sanctification révèle que don Juan continue à exister en se projetant vers l'avenir : il ne s'englue pas dans le passé.

---

[381] *Ibid.*, p. 70-71.
[382] Diógenes Fajardo, *op. cit.*, p. 376.
[383] C. F. Deibe, *Unamuno, el otro y don Juan*, *op. cit.*, p. 44.
[384] Unamuno, *op. cit.*, p. 95.

IV.4/ Don Juan et l'ombre maternelle : la quête identitaire

Le don Juan d'Unamuno suit encore la filiation de Tenorio sans qu'il n'y ait aucun lien de parenté évident :

> Juan.– Siento sobre mí -¡cómo me pesan !- los pecados de todos mis…
> Antonio.- ¿De todos tus padres y abuelos ?
> Juan.- No ; de todas mis encarnaciones precedentes. [...] Yo fui Don Juan Tenorio, yo he sido entre otros Don Juan Tenorio…[385].

Le don Juan unamunien est bien une incarnation du don Juan Tenorio, toutefois, il ne rivalise pas avec Antonio et Benito. Il continue à attirer les femmes, involontairement. Si Inés et Elvira se le disputent, il n'y est pour rien, même si les allusions à la véritable identité de la figure mythique reviennent d'une façon systématique. Ainsi, Benito, en surprenant Inés avec don Juan s'exclame :

> ¿Otra vez, miserable, y engañándola ? ¿No me prometiste no volver a engatusarla, a enloquecerla ? (*A Inés)* ¿Y tú ? ¿Pero no le tienes ya conocido ?; ¿No sabes que se da a compromoter a pobres inocentes, como tú, y cuando están a punto de entregársele las deja ? ¿No has oído de sus diabólicas artimañas ? ¿No sabes ?[386].

Tous les personnages demeurent sceptiques, Inés surtout semble soupçonneuse comme le montrent ses propos : « Corre por ahí que has querido a tantas. [...] Dicen que tantas se prendan de ti »[387] ; quant au padre Teófilo, rappelant la célébrité de don Juan, il n'hésite pas à l'interroger sur ses conquêtes passées : « ¿Recuerda cuando le encontré en el parque de Loredo con una… de tantas ? [...] ¡Se le decía irresistible ! Solteras, casadas, viudas… »[388], et Juan ne dément pas. De l'ensemble de ses conquêtes, Juan écarte les veuves car d'après lui, elles portent en elles les âmes des défunts[389].

Malgré ce passé héroïque, riche en expériences, le don Juan d'Unamuno paraît dubitatif, il ne met pas en cause sa virilité mais plutôt son désir de paternité. Ceci peut sans doute expliquer son refus d'entreprendre une relation avec la « femme-mère »,

[385] *Ibid.*, p. 127.
[386] Miguel de Unamuno, *El Otro-El Hermano Juan, op. cit.*, p. 80.
[387] *Ibid.*, p. 76.
[388] *Ibid.*, p. 117.
[389] *Ibid.*, p. 117.

celle qui fera précisément de lui un géniteur, « un père ». Ainsi, l'auteur opère un autre renversement très net ; chez Unamuno, ce sont les femmes qui séduisent don Juan. Comme le montre ce dialogue entre les protagonistes :

> Don Juan : - …me has traído a cortejarme, a hacerme el amor ?
> Elvira : - Te he traído a hacerte hombre y, sobre todo, a hacerme mujer[390].

Dans ce sens, « mujer » équivaut à la « mère ». La figure maternelle demeure donc, comme nous l'avons signalé précédemment, toujours présente dans la pièce. Ainsi, bien que la mère de don Juan soit décédée, sa présence est omniprésente tout au long de la pièce. Cette présence maternelle met en relief l'absence de la figure paternelle. Don Juan a grandi dans un milieu exclusivement féminin, Elvira ne manque pas de le lui rappeler : « …te criaste entre nosotras, con nosotras, yo, mi hermana, tu hermana… »[391].

Lorsqu'Inès l'interpelle en lui disant : « Pero ¿qué te pasa, Juan ?, ¿qué tienes, hijo ? », don Juan apparaît littéralement paniqué par cet amour maternel qui le hante et l'étouffe comme le révèlent ses propos : « Hijo…, hijo…¿ Ahora me llamas hijo ? ¡Mujer ! Madre… ¡Ya sacaste a luz las entrañas ! ¡Dios te lo pague ! Es la pesadilla…, era Ella que pasaba… ¡Ella ! »[392]. Cette peur est analogue à celle que manifeste le personnage « Juan » de la nouvelle *Dos madres* dans *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Usant d'un diminutif affectueux, Elvira l'appelle « Juanito » tandis que ce dernier lui répond : « No me llames Juanito ; ya sabes que eso me hiere… »[393].

Comprenant qu'il ne peut lui offrir ce qu'elle recherche, Juan conseille à Inès de renouer avec Benito : « sabrá hacerte mujer, y yo no ; nací condenado ; nací condenado a no poder hacer mujer a mujer alguna, ni a mí hombre… »[394], lui dit-il. Le refus radical de don Juan illustre davantage l'impossibilité de concevoir une relation avec une femme qui puisse aboutir à une progéniture. Il s'agit d'un trait commun aux différents don Juan d'Unamuno ; ce comportement peut-il expliquer la fuite de toutes les femmes qui se présentent à lui : Raquel et Berta dans *Dos Madres* et Inés et Elvira, pour ne citer qu'elles, dans *El Hermano Juan* : don Juan finit toujours par les quitter.

---

[390] *Ibid.*, p. 96.
[391] *Ibid.*, p. 94.
[392] *Ibid.*, p. 77-78.
[393] *Ibid.*, p. 90.
[394] *Ibid.*, p. 76.

Don Juan est, par conséquent, constamment sous l'emprise de l'amour maternel étouffant. Le motif de la séduction de don Juan est bien présent mais représenté dans cette pièce sous une autre forme, celle de la compassion que les femmes éprouvent pour lui ; Ignacio Elizalde développe cette idée dans son article intitulé « Características del Teatro de Unamuno » : « Las mujeres se verían maternalmente atraídas por aquel hombre-niño, perpetualmente desvalido »[395]. Dans son prologue, Unamuno précise les raisons de l'attirance des femmes pour don Juan :

> ¿Acaso por una suerte de homosexualidad feminina ? ¡Quiá ! Es que le compadecen. Le agradecen, ante todo, que se fije en ellas, que les reconozca personalidad, siquiera física, corporal. Y que las quiera – aun sin él propiamente quererlo – hacer madres[396].

Eduardo Malvido dans *Unamuno a la busca de la inmortalidad*, évoque, de son côté, le thème de l'amour de don Juan :

> Como su amor es de corto impulso, el erótico no da en apasionado, sino que se queda en sensual. Y como sensual vio Unamuno en un principio la figura de Don Juan Tenorio. Y por este motivo, siempre que se le presentó ocasión, y más de una vez inventándosela, arremetió Unamuno contra el voluptuoso Don Juan. Al final de su vida, Unamuno enfocó de otra manera la figura de Don Juan Tenorio, pero para entonces el galán mujeriego le había servido para descargar a gusto sobre él sus ataques antisensuales[397].

Les réticences dont don Juan fait preuve vis-à-vis d'Inés et d'Elvira, n'empêchent pas celles-ci d'éprouver pour lui les mêmes sentiments d'amour privilégié jusqu'aux derniers moments de sa vie.

En fait, ce qu'Unamuno veut mettre en exergue, c'est surtout la quête identitaire du personnage qui permet au dramaturge de procéder à sa propre quête. Les angoisses existentielles du personnage de don Juan interfèrent avec les préoccupations spirituelles du dramaturge, comme s'il s'agissait précisement d'un théâtre mettant à nu simultanément la conscience du protagoniste et surtout celle de son créateur, Unamuno. Le théâtre d'Unamuno serait ainsi plus un théâtre intérieur des consciences, un théâtre intimiste qu'un théâtre où se déroule une intrigue au sens premier du terme.

---

[395] Ignacio Elizalde, « Características del Teatro de Unamuno » *in El teatro de Miguel de Unamuno* (VV.AA), ed. a cargo de Jesús María Lasagabaster, Mundaiz-San Sebastián, *Cuadernos universitarios*, Departamento de literatura n°4, 1987, p. 60.
[396] Unamuno, *op. cit.*, p. 62.
[397] Eduardo Malvido Miguel, *op.cit*, p. 176-177.

IV.5/ De la dimension mythique donjuanesque à la dimension métaphysique

IV.5.1/ La rédemption du héros mythique

El hermano Juan o el mundo es teatro a été pour Unamuno une œuvre qui lui a permis d'étudier de plus près la question de la rédemption de l'homme. En perpétuelle quête de la grâce, le don Juan d'Unamuno tente constamment de maintenir des liens plus étroits avec Dieu afin de racheter ses péchés antérieurs.

Réparer ses fautes passées par une conduite méritoire semble être la préoccupation essentielle du héros. En réalité, son obsession pour la figure de la mère ou « el mito de la madre » comme l'a si bien expliqué J. L. Abellán[398], ou encore « la unilateral consideración de la mujer como madre », « la atracción por la tierra natal » et « la vuelta a la fe de la infancia » se concentrent toutes en une seule inquiétude, celle de la religion : « Por eso, es España, patria, matria, madre suprema, quien le guiaba hacia Dios »[399]. Le terme matrie est fort révélateur.

Pourtant, le contraste est flagrant entre sa vie d'homme religieux et ses idées envers Dieu, comme le révèlent les propos de Juan avec doña Petra : « Creo en él, pero no le creo. Es un bromista »[400]. A travers la figure de don Juan, homme d'église, religieux incrédule, sceptique et pas tout à fait croyant, on peut reconnaître le christianisme agnostique d'Unamuno.

Gayané Karsian qualifie cet agnoticisme de « metateatralidad ». Dans son article intitulé « El arquetipo de Don Juan y el teatro del 98 : los Machado, Valle-Inclán y Unamuno », il met en exergue les angoisses de don Juan dans *El hermano Juan o el mundo es teatro* et les méditations existentielles dans lesquelles se noie le personnage :

> El monólogo de Don Juan a finales del acto II es un monólogo psicológico, muy popular en la literatura del siglo XIX. Es asimismo una recuperación del teatro clásico, a través de algunos elementos formales, por ejemplo la metateatralidad. El subtítulo de « El mundo es teatro » aclara su interés por la metateatralidad[401].

[398] José Luis Abellán, *Sociología del noventa y ocho,op.cit*, p. 184.
[399] *Ibid.*, p. 188.
[400] Unamuno, *El Otro- El hermano Juan*, p. 100.
[401] Gayané Karsian, *art. cit.*, p. 3.

On retrouve cette même notion de « metateatralidad » chez Eileen Doll dans son article intitulé «Tres versiones del Don Juan noventayochista : Los Machado, Valle-Inclán y Unamuno » : « El subtítulo (« El mundo es teatro ») refleja su interés por la metateatralidad ; desde la escena primera el protagonista nos recuerda que su vida es teatro »[402] ; notamment, précise-t-elle, lorsque Juan s'écrie : « ¡Sí, representándome ! En este teatro del mundo, cada cual nace condenado a un papel, y hay que llenarlo so pena de vida… »[403]. Eileen Doll ajoute que les propos du protagoniste sont : « un claro eco de Calderón. Este tipo de referencia no es propiamente « metateatro », pero tiene un efecto parecido en los espectadores, el de borrar las fronteras entre la vida y el teatro (la obra), y hay una confusión que se extiende a la vida fuera de su drama »[404].

Dans *Unamuno a la busca de la inmortalidad*, Eduardo Malvido Miguel développe l'idée que l'acte sexuel, pour Unamuno, engendre forcément la mort. Dans le même ordre d'idées, Unamuno souligne dans son prologue de *El Hermano Juan* que : « El goce de reproducirse – carnal o espiritualmente, en hijos o en obras – es un éxtasis, un rapto, un enajenamiento y un goce de muerte ». Il précise que même si le fruit de cet amour est un enfant en pleine santé, ce dernier demeure une personne à part entière différente de chacun de ses parents. Il exclut de ce fait tout lien entre parents et enfants, ces derniers étant autonomes dès leur naissance. Dans ce sens, Unamuno lance un cri de protestation dans *El Otro* : « Dios no puede, no debe condenarnos a tener hijos, a volver a ser otra vez…otro »[405]. Ainsi donc, si Don Juan a choisi cette vie solitaire, c'est, selon Unamuno, pour ne pas avoir de descendance. Mais les propos de D. L. Shaw, dans son article « Acerca de la técnica dramática de *El Hermano Juan* », vont plus loin ; ils cernent la question dans toute sa profondeur : « …el problema de Juan es en el fondo un problema religioso. Muestra una fijación con la idea de la muerte, idea que no sólo recurre obsesivamente en su conservación, sino que incluso parece presentársele bajo la forma de una alucinación »[406]. Le don Juan d'Unamuno est un personnage qui médite, contrairement à tous les don Juan précédents. Il s'interroge sur l'existence, la condition humaine. Quelle est donc la signification de ce monde ? Qu'y a-t-il au-delà de cette représentation ?

[402] Eileen Doll, *art. cit.*, p. 181-189.
[403] Unamuno, *Teatro Completo*, ed. Manuel García Blanco, Madrid, Aguilar, 1973, p. 1056.
[404] Eileen Doll, *art. cit.*, p. 181-189.
[405] Unamuno, *El Otro*, *op.cit*, p. 39.
[406] D. L. Shaw, « Acerca de la técnica dramática de *El Hermano Juan* », dans *El teatro de Miguel de Unamuno*, *op. cit.*, p. 217-218.

> Este don Juan es un héroe existencialista [...]. El don Juan unamuniano se aparta del tradicional en que no muere a manos de la figura de piedra; incluso la regaña. Pero a pesar de rebelarse contra su sino y salvarse de la suerte del don Juan tradicional, este Juan sigue al anterior en que tampoco tiene hijos y está condenado a seguir su vida solitaria [407].

Le recours au mythe permet à Unamuno de méditer sur des questions essentielles et notamment le thème religieux. En se plaçant dans la symbolique identitaire et existentielle, le personnage de don Juan prend conscience qu'il n'est qu'un simple acteur dans le théâtre du monde. La vie est perçue comme une scène de théâtre ; et la scène se fait le miroir de l'autre scène, celle de la vie. Cette vision baroque et tragique de l'existence installe une tonalité plutôt sombre dans l'œuvre théâtrale. En fait, l'interférence entre le personnage et son auteur est plus explicite que jamais. Unamuno parle par la bouche de don Juan. Il ne met pas seulement en scène ses propres idées sur le mythe donjuanesque, il se met lui-même en scène, il y expose ses doutes, ses interrogations et ses angoisses métaphysiques. Le personnage ou l'auteur repenti, à la fin de la pièce, est alors en quête d'une vie meilleure, plus morale et religieuse. Les frontières entre la vie et le théâtre semblent s'effacer, don Juan fait alors partie du monde, il se révèle un homme comme tous les autres hommes. Dans cette visée, le héros mythique est ramené à la condition d'un mortel. Doté d'une dimension psychologique, le personnage ou l'auteur révèle une face cachée, celle d'un homme en quête de l'ordre ecclésiastique. Le dénouement de la pièce révèle le choix d'une vie spirituelle bien différente de la dimension charnelle vécue initialement. L'amour se métamorphose. Lié au divin, il apparaît comme un don total de soi à l'autre. Le personnage de don Juan semble se libérer de l'enveloppe charnelle. Il meurt tout comme il est né, de lui-même, pour renaître à une vie spirituelle. Le héros se détourne désormais de lui-même pour aller vers le prochain et donc vers Dieu. Il est, enfin, prêt à mourir après avoir choisi d'embrasser le chemin de la religion : « …Puedo ya ir sereno a mis bodas »[408].

Parallèlement à cette confession de foi, le dramaturge n'hésite pas à rappeler par l'intermédiaire de Juan, que nous ne sommes que des instruments, des jouets, des marionnettes entre les mains de Dieu : « …El niño de la Bola juega a la pelota con este

[407] Eileen Doll, *art. cit.*, p. 181-189.
[408] Unamuno, *El Otro-El Hermano Juan*, *op. cit.*, p. 130.

pícaro mundo y es…la sonrisa de Dios. Somos sus divinos juguetes…, sus muñecos… »[409].

IV.5.2/ La révolte du héros tragique

A plusieurs reprises, don Juan semble reprocher à Dieu de l'avoir créé ainsi, autrement dit de n'être qu'un simple « représentant » : « …Soy yo quien tengo que perdonarle…Sí, soy yo quien tengo que perdonarle que me haya hecho como me está haciendo »[410].

Chez Unamuno, comme chez les auteurs de la Génération de 98, le renversement des perspectives demeure un choix prédominant : si le dramaturge représente un personnage qui craint le châtiment divin, il le montre également comme un « pécheur » qui se révolte contre la puissance divine. En effet, don Juan commence par se dire infortuné et il clôt ses propos sur une véritable révolte contre une divinité qui règle la destinée humaine et impose ses lois. Il prend à témoin le spectateur de ses infortunes et en appelle à sa compassion. La lamentation qui doit engendrer peur et pitié chez le spectateur et qui obéit en quelque sorte aux lois théâtrales, dévoile un personnage qui se débat entre sa soumission aux lois divines et la déréliction de l'homme sans Dieu. Dans son expression pathétique, les exclamations et les effets d'insistance traduisent ce désarroi. Ainsi, le dialogue entre don Juan et le père Teófilo témoigne de ces contradictions vécues par le personnage qui, d'un côté se présente comme un pécheur repenti et d'un autre côté, se révolte contre Dieu. C'est ce déchirement qui est à l'origine du tragique et qui explique le choix générique du théâtre par l'auteur.

Unamuno met l'accent sur un personnage aussi préoccupé et inquiet que lui. Imprégné de doutes et d'angoisses incoercibles, don Juan manifeste sa révolte contre Dieu, il va jusqu'à lui lancer des reproches de l'avoir créé ainsi : « ¡Condenado a ser siempre el mismo…, a no poder ser otro…, ¡Un solitario !, ¡un soltero !... »[411]. Le personnage mythique apparaît manipulé par l'auteur. Il s'établit ainsi un jeu de miroirs à l'infini où le théâtre laisse apparaître ce jeu de manipulation : don Juan n'est qu'un simple « représentant », une marionnette, dans ce monde qui n'est qu'une scène de

[409] *Ibid.*, p. 117.
[410] *Ibid.*, p. 137.
[411] *Ibid.*, p. 77.

théâtre. Unamuno est le dieu de la scène, c'est lui qui a créé don Juan, il lui a même tracé sa vie. Ainsi, la vie de don Juan, mais aussi celle d'Unamuno, de même que la nôtre, est une partie de la comédie divine créée par Dieu : « Todos nacemos condenados a representarnos »[412]. Un christianisme teinté d'agnosticisme et de scepticisme est bien présent dans le théâtre unamunien.

IV.5.3/ Don Juan, un mythe immortel : le théâtre d'Unamuno, théâtre de la conscience

Inés.- ¡Don Juan es inmortal !
Padre Teófilo.- ¡Como el teatro ![413]

A la fin de la pièce théâtrale, don Juan devient « El Hermano Juan » ; la métamorphose s'opère enfin ; la manière d'appréhender le monde change : les angoisses, les doutes font place, peu à peu, à des certitudes perpétuellement remises en cause. Les deux processus vont de pair. Paradoxalement, ce scepticisme paraît comme la condition même de la naissance d'une conscience. L'acte de penser, qui est l'acte suprême, devient celui d'un sujet. Don Juan, ou plutôt El hermano Juan, trouve refuge dans un couvent. Cependant, cet exil n'est nullement une fuite. Bien au contraire, si le personnage perd ses attributs de séducteur, le sujet devient généreux, bienveillant ; il tente même de recomposer les couples qu'il a détruits pendant sa vie donjuanesque et lors de ses incarnations antérieures. Il attend paisiblement sa mort dans son couvent : « … me está esperando mi novia, mi dueña…, muriendo os doy vida »[414].

Cette attente n'exclut pas les luttes intérieures et les doutes du personnage. Sa vie est-elle rêvée ? et ses différentes incarnations ? Il avoue avoir rêvé qu'il avait tué auparavant par amour, mais il demeure sceptique : « Elvira.- ¿Es cierto que mataste en riña a un pobre mozo… » [415]. Il semble avoir des doutes sur l'existence des personnages qui l'entourent, mais aussi sur sa propre existence et même sur celle de l'auteur : « Existo yo ? ¿Existes tú Inés ? […] ¿Existe don Miguel de Unamuno ? »[416]. Le théâtre devient alors la scène de la conscience. « El acierto de Unamuno es el de

[412] *Ibid.*, p. 121.
[413] *Ibid.*, p. 144.
[414] *Ibid.*, p. 132.
[415] *Ibid.*, p. 133.
[416] *Ibid.*, p. 135.

descubrir la metateatralidad de don Juan. Este personaje, vive autocuestionándose respecto a su papel existencial de « representar » y de « soñar » »[417]. Ainsi, ce qui est représenté, c'est moins l'intrigue que le contenu d'une âme avec ses frustrations, ses désirs, ses hésitations et ses doutes. Pour mettre en scène ce dévoilement, Unamuno utilise toujours des voies allégoriques, obliques. Les désordres de l'âme, les questionnements et les résistances ne constituent que des périodes de l'existence de cette perpétuelle évolution du personnage. De don Juan séducteur jusqu'au don Juan religieux, le périple est long et périlleux.

Don Juan, personnage légendaire, remplit toutes les conditions pour mettre en scène les métamorphoses ; par son évolution, il incarne, en quelque sorte, l'immortalité qu'Unamuno recherche. Comme le montrent ses propos dans son prologue dans la pièce de théâtre : « Lo que le atosiga [a don Juan] es asombrar, dejar fama y nombre »[418]. En laissant « son nom », le personnage assure, malgré lui, sa descendance et son immortalité.

Si don Juan meurt à la fin de la pièce, son personnage est éternel. Comme pour Azorín dans « Las nubes », don Juan est pour Unamuno le symbole de l'éternel retour :

> *Antonio.*- ¿Reencarnar ? ¿Quién sabe ?.
> *Inès.*- ¡Don Juan no muere !...
> *Elvira.*- ¡ Todo vuelve![419].

La projection de la conscience humaine dans le théâtre représente pour Unamuno une manière de se dévoiler à travers son propre monde théâtral. « Unamuno también soñó en meterse cura, y le llevaba dentro de sí mismo, al igual que don Juan, un fraile. Es decir, llevaba a la vez dentro de sí un fraile y un don Juan »[420] : se consacrer essentiellement à la religion, c'est une alternative à laquelle Unamuno a pensé sérieusement.

A l'origine, le mythe donjuanesque n'attirait pas particulièrement Unamuno. Ses premiers écrits envers la figure du libertin étaient très critiques. Diógenes Fajardo dans « El Don Juan de Unamuno : « El hermano Juan o el mundo es teatro » » rappelle le

[417] Diógenes Fajardo, *Thesaurus*, tomo XLII, núm. 2, (1987), Centro Virtual Cervantes, p. 373.
[418] Unamuno, *op. cit.*, p. 59.
[419] *Ibid.*, p. 143-144.
[420] Carlos Feal, *En nombre de Don Juan, op. cit.*, p. 55-56.

manque d'intérêt d'Unamuno pour la figure de « l'abuseur » : « Sabido es que Unamuno no profesaba gran admiración a don Juan Tenorio. Creía firmemente que esa clase de héroes había hecho mucho mal a España »[421]. Malgré ses réticences, Unamuno s'empare du personnage, lui insuffle une nouvelle vie et découvre en lui une certaine grandeur.

Don Juan qui médite, préoccupé par son existence et par la paternité spirituelle, se livre à des méditations sans fin ; il ne se laisse pas aimer, bien au contraire, c'est lui qui encourage les couples à s'aimer. Le « don Juan » est précisément devenu le « frère Juan ». Paradoxalement, don Juan s'éteint et renaît autrement ; il est, en quelque sorte, immortel et c'est bien cette spécificité du personnage qui permet à Unamuno de dépasser toutes les contradictions. Jeu de l'illusion dramatique, mise en scène opérée sur les consciences par glissement du réel à une fiction, et de la fiction au réel, le théâtre chez Unamuno n'est pas qu'une représentation d'un spectacle visuel à base d'artifice. Il est surtout un miroir magique où s'extériorisent ses obsessions et celles de son époque.

De plus, le personnage lui a permis d'aborder un double questionnement identitaire et existentiel.

IV.6/ La vision constructive du don Juan « celestino » ou « medianero »

Si le personnage de la Célestine n'est pas évoqué explicitement, les figures célestinesques ne manquent pas dans les ouvrages d'Unamuno. Le mythe célestinesque est bien présent chez lui, il se reflète à travers de nombreux personnages et de nombreux ouvrages.

Curieusement, il n'est plus question de la Célestine mais plutôt du Célestin. Unamuno exprime par là cette volonté qui lui est chère de surprendre, de choquer le spectateur, en inversant des procédés devenus classiques et obsolètes. Par ce mode de nomination, il « masculinise » le personnage de la Célestine et « féminise » celui de don Juan. Il symbolise également l'anonymat de l'individu, éternellement étranger au monde mais aussi à lui-même. C'est précisément à la figure du Célestin constructeur qu'ira toute notre attention. Ainsi, dans le prologue d'*El Hermano Juan*, Unamuno fait

[421] Diógenes Fajardo, *art.cit.*, p. 373.

référence au « Juan medianero » : « …en esta mi reflexión del misterio de Don Juan sus mujeres aparecen hermanas y él, Don Juan, el Hermano Juan. Y con ello medianero, intercesor »[422]. En effet, c'est lui qui intervient pour bénir les deux couples : Benito-Inès et Antonio-Elvira. Le personnage se trouve alors investi d'une fonction nouvelle. Il devient : « …un medianero, un tercero, un celestino, o digámoslo con su nombre castizo : un alcahuete, de ordinario inconciente. Un alcahuete como esos abejorros – zánganos a su modo – que llevan de flor en flor el polen fecundante »[423]. Eileen Doll insiste également sur ce nouveau rôle qu'Unamuno associe à son don Juan : « En el acto tercero se hallan todas las preguntas del protagonista y muchas explicaciones de sus dudas. Juan les dice a las dos mujeres que su destino, como el de don Juan, es el de ser celestino »[424]. Comme le prouvent les propos du frère Juan : « Mi destino no fue robar amores, no, no lo fue, sino que fue encenderlos y atizarlos para que otros se calentaran a su brasa… Así se encintaron »[425].

Dans son prologue, Unamuno ajoute : « De ellos [los alcahuetes], dijo nuestro señor Don Quijote que era el suyo « oficio de discretos y necesarísimo en la república » – no dijo en el reino – « bien ordenada, y que no le debía ejercer sino gente muy bien nacida »[426]. On comprend de cette manière l'importance de la figure emblématique de la Célestine pour Unamuno.

Cette nouvelle fonction qu'Unamuno attribue à don Juan confère au personnage une dimension unique en son genre :

> Este don Juan celestino, alcahuete, es una figura diferente, antitética, a la de don de la leyenda en Tirso o a la figura romántica de Zorrilla. Basándose en esta nueva función, Unamuno reviste a su don Juan de características diametralmente opuestas a las del don Juan tradicional[427].

Grâce à cette nouvelle fonction, le frère Juan a acquis une célébrité incontestable dans le village, comme le précise le père Teófilo : « ¡Ha cobrado ya tal renombre el hermano en la comarca ! Nadie como él para concertar a desavenidos, urdir noviazgos

[422] Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 63.
[423] *Ibid.*, p. 71.
[424] Eileen Doll, *art. cit.*, p. 181-189.
[425] Unamuno, *op. cit.*, p. 153.
[426] *Ibid.*, p. 71.
[427] Diógenes Fajardo, *art.cit*, p. 375.

y arreglar reyertas conyugales »[428]. Juan est capable de trouver des solutions aux discordes conjugales. Le personnage de « la pastora »[429], la femme qui veut récupérer son époux et qui s'adresse à el hermano Juan pour trouver la solution, tout ce jeu dynamique est très significatif dans ce sens. Ce rôle d'intermédiaire pousse Juan à se dépasser, à s'élever au dessus des autres, à veiller aux valeurs morales. Mais le souci provocateur d'Unamuno est sans limite. Le dramaturge va plus loin encore. La nouvelle vie qu'Unamuno invente au Juan Tenorio est même celle d'un Cupidon, don Juan est alors déclencheur de jeux amoureux pour autrui. C'est Juan qui tient l'arc et la flèche de Cupidon, arme fatale de l'amour : « …Los antiguos, que fueron unos niños, me llamaron Cupido, el arquero… »[430]. Le rôle traditionnel est donc inversé. L'assimilation du personnage au héros mythologique fait de Juan non plus le libertin victime, amoureux du jeu et des plaisirs, mais l'homme chasseur qui provoque chez les autres le sentiment amoureux.

Andrés Franco, dans son chapitre sur *El hermano Juan o el mundo es teatro*, intitulé « La existencia como representación », présente une version possible qui expliquerait l'origine de ce don Juan « célestinesque » chez Unamuno :

> La posibilidad de explicar a Don Juan como un tipo celestinesco acaso se le ocurrió a Unamuno al meditar el final del drama de Tirso : los abusos de Don Juan hacen que el rey disponga una serie de casamientos. El Burlador era medianero sin saberlo[431].

Dans ce même ordre d'idées, Carlos Feal Deibe explique que :

> El celestinaje es una forma vicaria de vivir el amor con la mujer, eludiendo a la vez los riesgos de una unión muy íntima. Lo vemos en la entrega que de Inés hace Juan a Benito. De entregarse ella espontáneamente a Benito, Juan se sentiría robado o despojado. Pero Inés sigue la voluntad de don Juan, de quien entonces Benito aparece como un subrogado. Más aún, se produce una identificación de don Juan con Dios[432].

Ce pouvoir divin d'unir les amoureux ressemble étroitement au pouvoir de la Célestine de Rojas, la « Santa del hedonismo ». Il s'opère comme une sorte de contagion, ou plutôt une délégation de pouvoir qui confère au personnage de Juan un rôle positif, porteur de cette nouvelle attitude ; on peut y voir aussi la répétition de

[428] Unamuno, *El Hermano* Juan, *op. cit.*, p. 116.
[429] *Ibid.*, p. 142.
[430] *Ibid.*, p. 135.
[431] Andrés Franco, *El teatro de Unamuno*, « La existencia como representación », Madrid, *Insula*, 1971, p. 247.
[432] Carlos Feal, *En nombre de Don Juan, op. cit.*, p. 57.

génération en génération du même couple d'alter ego, l'un négatif, don Juan, séducteur et charmeur et l'autre, altruiste, dévoué aux autres, prêt à aider les autres. Ces deux faces d'un même personnage, ne représentent-elles pas celles d'Unamuno lui-même ? ou celle du spectateur ?

Avec cette nouvelle interprétation de don Juan par Unamuno, le mythe fondateur devient constructeur pour Unamuno, constructeur de couples mais probablement aussi, constructeur de toute l'Espagne. Unamuno, à travers son protagoniste, ne propose-t-il pas une réconciliation de tous les Espagnols ? Un appel à la solidarité, à l'union, à la fraternité, valeurs discréditées et délaissées par la plupart des Espagnols.

V- La figure de la Célestine chez Unamuno : la vision unamunienne de la femme-patrie / matrie

Comme nous l'avons constaté précédemment, c'est implicitement qu'apparaît la figure de la Célestine dans les écrits d'Unamuno. En effet, la figure même de la Célestine ou encore la tragédie amoureuse entre Calisto et Melibea n'a pas de trace évidente dans les ouvrages d'Unamuno. En réalité, il était surtout attiré par un type d'amour très différent de celui de *La Celestina*, l'amour maternel. Et les figures féminines ne sont pas absentes dans les ouvrages d'Unamuno, bien au contraire, *La tía Tula* ou encore *Dos madres*, pour ne citer que ces deux ouvrages, tournent autour de femmes et essentiellement de figures maternelles. Il est toujours question d'amour maternel, la grande admiration d'Unamuno pour la mère n'est plus un secret ; tel est le cas de la tante Tula, célibataire, et pourtant le symbole même de l'instinct maternel, mère spirituelle pour les enfants de sa sœur décédée. La liberté dont bénéficie la Tía Tula n'est pas sans rappeler celle de la Célestine. Tula fait preuve d'un esprit rebelle contre l'emprisonnement traditionnel de la femme. Dans la nouvelle *Dos madres* dans *Tres novelas ejemplares y un prólogo,* on retrouve une interchangeabilité des rôles : Raquel, veuve stérile qui pousse don Juan, son amoureux, à épouser Berta dans le but de récupérer l'enfant. Cette dernière est aussi à l'image de la Célestine, elle joue le rôle d'intermédiaire entre Juan et Berta. C'est elle qui lui choisit la jeune femme pour épouse.

Cette attirance pour la femme-mère, et pour la maternité en général, révèle-t-elle le désir chez Unamuno d'un retour à l'enfance ? On peut sans doute y sentir la nostalgie de ce paradis trop vite perdu. La femme représente, en effet, un être admirable, dans le sens où elle détient un certain pouvoir, celui de donner la vie. Unamuno semble ne voir la femme que sous cet angle reproducteur. Elle représente toutes les valeurs sûres, celles de la dévotion, de la sensibilité : elle apparaît ainsi à l'opposé de la figure célestinesque de Rojas. La figure de l'entremetteuse telle que la voit Rojas, n'était probablement pas pour lui une figure acceptable, pas plus que le genre d'amour immoral et superficiel qu'elle génère. José Luis Abellán dévoile la figure choisie par Unamuno, celle de la mère à qui l'auteur voue une admiration sans limites, au risque de tomber, par ailleurs, dans la misogynie :

> Unamuno veía a la mujer exclusivamente bajo la forma de madre. En este sentido se mostraba decididamente antifeminista y sus desprecios y sarcasmos por valores tan femeninos como la coquetería, el afán de agradar, el arreglo del rostro y el cuerpo, adquieren el aire austero y moralizador de un predicador medieval. El papel social de la mujer ha de reducirse a su quehacer doméstico[433].

Cette figure revêt une telle importance qu'elle en devient un véritable mythe. Au-delà de cette considération valorisante, on peut se demander si la figure de la mère, ne représente pas l'image de sa patrie ? L'amour maternel, ne correspond-il pas à l'amour patriotique ?

> *El comienzo de la salud es conocer el hombre la dolencia del enfermo,* dice sentenciosamente Sempronio en *La Celestina.* Y si es, sin duda, el *conócete a ti mismo* principio de regeneración para el individuo, lo es en tan alto o mayor grado aun, para un pueblo[434].

Si la femme a constitué un thème essentiel dans la production littéraire d'Unamuno, c'est sans doute parce que cette figure métonymique lui a permis d'évoquer de nombreuses questions et plus particulièrement le thème de sa Patrie. En réalité, les deux thèmes, celui de la mère et de la patrie sont inextricablement liés. L'amour de la patrie pour le dramaturge prend une forme particulièrement originale. En fait, Unamuno est non seulement à la recherche d'une mère, mais surtout en quête

[433] José Luis Abellán, *Sociología del 98, op. cit.*, p. 195.
[434] Unamuno, « Examen de Conciencia », Salamanca, Febrero de 1900, carta dirigida al Director de La Nación dans *De esto y de aquello*, Editorial Sudamericana, ordenación, prólogo y notas de Manuel García Blanco, Argentina, 1950, p. 24.

d'une identité, d'un sentiment d'appartenance, ce qui revient à dire aussi, à la recherche d'une patrie qui l'adopte et dont il soit fier. Dans ce cas, tant l'Espagne que la religion ont constitué une alternative à ce néant, telle une mère adoptive. J.L. Abellán explique aussi :

> En esta dirección religiosa y mística se mueve también Unamuno, cuya obra gira en grandísima parte en torno al tema de la Madre en sus múltiples manifestaciones, pero sobre todo en lo referente a la Madre Tierra[435].

En fait, Unamuno semblait être convaincu qu'il avait un rôle fondamental dans la régénérescence de son pays et qu'il devait mener à bien cette mission divine afin de sauver l'Espagne ; Jesús Torrecilla souligne que : « …[Unamuno] se ha convencido de que es un « instrumento en la mano de Dios y un instrumento para la renovación de España ». [...] su crisis fue una llamada a la « renovación espiritual de España » (Mujica 291) »[436].

La méditation constitue le premier pas vers le passage à l'action, vient ensuite le tour de l'écriture qui comprend en même temps une exposition des faits, une analyse et une critique du sujet à traiter, pour finalement arriver à une solution efficace.

Juan Marichal souligne que la politique pour Unamuno : « requería mártires cívicos, testigos de la cultura, que estuvieran dispuestos a sacrificar sus vidas por la libertad de expresión, que ofrecieran sus vidas en aras de este objeto sin privar a los demás de ella »[437]. Certes, Unamuno n'a pas perdu la vie de la même manière que Maeztu, assassiné à la veille de la guerre civile. Mais Unamuno aussi s'est réellement donné corps et âme à son pays, il a consacré toute sa vie intellectuelle et professionnelle à sa patrie. Jusqu'aux derniers moments de sa vocation avant sa retraite, lors de sa dernière conférence donnée le 30 septembre 1934, Unamuno souligne que « la obra de su vida había sido tanto política como intelectual »[438]. Unamuno se montre très téméraire ; en s'affrontant au Général franquiste Millán Astray le 12 octobre 1936, il lui dit :

[435] *Ibid.*, p. 50, 183, 184.
[436] Jesus Torrecilla, *op. cit.*, p. 118.
[437] Unamuno cité par Juan Marichal, *El designio de Unamuno, op. cit.*, p. 24.
[438] *Ibid.*, p. 24.

> ¡Este es el templo de la inteligencia ! ¡Y yo soy su supremo sacerdote ! Vosotros estáis profanando su sagrado recinto. Yo siempre he sido, diga lo que diga el proverbio, un profeta en mi propio país. Venceréis, pero no convenceréis, porque convencer significa persuadir, y para persuadir necesitáis algo que os falta : razón y derecho en la lucha. Me parece inútil pediros que penséis en España[439].

Fortement engagé, il n'hésite pas à prendre des risques puisque, le 22 du même mois, Franco signe le décret de destitution d'Unamuno en tant que Recteur de l'Université de Salamanque.

Don Quichotte a foi en tout ce qu'il entreprend, il y croit profondément et c'est principalement pour cette raison qu'il atteint bien souvent ses idéaux. Malgré toutes les entraves qu'il rencontre, don Quichotte ne baisse jamais les bras, il persévère, et c'est là une bonne leçon que donne Unamuno aux Espagnols : persévérer dans leur lutte pour valoriser leur pays.

Dans ce même contexte de régénérescence spirituelle, la vie religieuse préoccupait spécialement Unamuno. Conscient de la perte des valeurs religieuses, Unamuno a tenté par tous les moyens de les revitaliser. Il semble ainsi investi d'une mission quasi prophétique. Unamuno n'a cessé d'éveiller la conscience des lecteurs en général et des Espagnols en particulier dans l'objectif de les responsabiliser dans la vie politique.

La littérature unamunienne reflète non seulement son engagement régénérationniste, mais surtout son amour pour sa patrie. L'œuvre littéraire du Recteur de Salamanque est, comme sa vie, pleine de surprises, de paradoxes, de contradictions. Traversée de colères, chargée de blâmes ou d'éloges, l'œuvre paraît aussi capable de tendresse et de compréhension : l'acharnement dont il fait preuve pour aider le peuple espagnol à sortir de l'état de crise en constitue une preuve tangible. Unamuno ne se contente pas de méditer sur les défaites du pays, il n'hésite pas à proposer des solutions concrètes.

Il en ressort ainsi qu'Unamuno est, très certainement, un écrivain engagé au sens fort du terme, un révolté en permanence contre l'inertie et la sottise de ceux qui perdent les trésors du patrimoine du pays. Sa révolte pourtant, ne semble pas aller jusqu'au nihilisme absolu, nietzschéen. Son engagement est teinté d'une part d'agnosticisme, d'autre part d'un optimisme actif : la résurrection d'Alonso Quijano

[439] www.nodo50.org/tortuga/article.php3?id_article=624

symbolise celle de tout un peuple. Pour Unamuno, les mots sont des actes et le langage symbolique de ses écrits s'adresse aussi bien à l'intellect qu'au sens. A travers ses personnages embarqués en des aventures ou mésaventures, il tente de forcer le lecteur à prendre une part active dans l'histoire de son époque ; il veut l'extirper de ses paisibles retranchements de témoin passif et le jeter dans le monde de la lutte et de l'action.

Face à cette crise de valeurs en Espagne, il était urgent pour cet intellectuel investi d'une mission cruciale de répondre et d'agir aussi bien par ses réflexions avant-gardistes que par ses réformes réalistes. Toutes ses activités politiques et journalistiques, théâtrales et littéraires, s'avèrent inséparables de celles des réformistes.

Chapitre IV :
Le pouvoir, le savoir et l'amour, fondements de la régénérescence de l'Espagne chez Maeztu

Dans la mémoire collective, la simple évocation des noms de don Quichotte, don Juan et de la Célestine, héros espagnols immortalisés par la littérature universelle, suffit à éveiller involontairement une foule de sentiments, d'idées et d'espérances.

Paradoxalement, ces figures emblématiques, incarnation même des idéaux de la gloire, de l'amour, du pouvoir et du savoir, si attrayantes et si attractives soient-elles pour l'imagination populaire universelle sont, bien au contraire, perçues par Ramiro de Maeztu, dans ses essais consacrés tout particulièrement à don Quichotte, comme la source majeure de la décadence de l'Empire colonial espagnol : « El Quijote es obra grande y decadente al mismo tiempo [1].

Aussi, dans une investigation où la création de l'écrivain côtoie le dur labeur du documentaliste et de l'historien, Ramiro de Maeztu, procède-t-il à une véritable analyse littéraire, historique, voire socio-culturelle. Grâce à des démonstrations quasi scientifiques, il tente de ressusciter chez le lecteur, en général, et le lecteur espagnol, en particulier, le sentiment d'honneur national et cherche à l'inviter à l'action. Ramiro de Maeztu, en effet, qui constitue avec Baroja et Azorín le « grupo de los tres », semble être bien déterminé, lui aussi, à dénoncer le désastre qu'a connu l'Espagne en 1898 par la perte des colonies. Sans doute, est-ce la raison pour laquelle toute cette génération est guidée par des désirs « regeneracionistas », inspirés de Joaquín Costa.

A cette époque, Maeztu réalise un important travail de documentation journalistique marqué par ses inquiétudes politiques : il représente probablement l'un des auteurs de la Génération de 1898 qui a été le plus directement touché par le problème de l'Espagne de son époque ; ses nombreux écrits sur la question l'attestent.

> Para los más, la prensa es el camino, la estación, es la credencial, el acta, la gobernación de una provincia, ¡ tal vez una cartera ! » El llamado « Cuarto poder » dando un ejemplo contrario en gran parte de sus incluidos al que solicitaba ese otro « periodismo ideal » que movía la pluma de Ramiro de

[1] Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina, ensayos en simpatía*, Madrid, Colección Austral, 1926, p. 20.

> Maeztu, y que él veía fuera de la rectoría « de las miserias de los partidos y de las conjuras »[2].

Pour mieux comprendre l'impact de cette implication profonde de l'auteur, il est essentiel de rappeler le contexte politique dans lequel a vécu l'essayiste, car avant d'être un homme de lettres, Maeztu était tout d'abord un penseur affirmé, un grand journaliste et aussi homme politique.

Dans sa jeunesse, Maeztu avait adhéré aux idées régénératrices de Joaquín Costa ; il pensait donc que pour régénérer et reconstruire l'Espagne, il fallait tirer un trait sur le passé: « Hay que echar las llaves al sepulcro del Cid »[3]. Cependant, cette attitude radicale ne dura pas. Certains critiques notent un changement brusque qu'ils situent aux alentours de 1916 : « En su madurez cambia de posición para plantear que tal regeneración no es posible sin la consideración de los ideales de Don Quijote o la fuerza del Cid… »[4]. Jacques Beyrie et Robert Jammes ont particulièrement relevé ce nouveau comportement à travers les œuvres de Maeztu, des ouvrages qui traduisent l'évolution de l'auteur :

> Beaucoup plus exclusivement liée à la question nationale paraît l'œuvre de Ramiro de Maeztu (1875-1936), journaliste combatif devenu plus tard diplomate. *Hacia otra España* (1899) se situe dans une perspective violemment antitraditionaliste et préconise l'ouverture à la modernité européenne. Mais *La crísis del humanismo* (1919) fait retour à un catholicisme intégriste ; *Don Quijote, Don Juan y la Celestina* (1926), recueil d'essais, analyse ces grands textes à la lumière des préoccupations historiques et idéologiques du moment[5].

Cette nouvelle posture semble correspondre à une maturité de l'auteur ; en réalité, Maeztu ne conçoit pas la régénérescence de son pays sans la prise en compte du passé et en particulier la reconsidération des figures littéraires emblématiques telles que don Quichotte, don Juan, le Cid, la Célestine. Pour lui, don Quichotte incarne un certain idéal, J. L. Villacañas le souligne dans son ouvrage *Ramiro de Maeztu y el ideal de la burguesía en España* :

---

[2] Luis Aguirre Prado, *Ramiro de Maeztu, Grandes escritores contemporáneos*, Madrid, Epesa, 1974, p. 43.
[3] Ana-Sofía Bustamente, *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX*, « El Don Juan de Ramiro de Maeztu: una teoría nacionalista y nietzscheana del mito», Madrid, Literatura y cine, Cátedra, p. 340.
[4] *Ibid*., p. 340.
[5] Jacques Beyrie et Robert Jammes, *Histoire de La littérature Espagnole*, Paris, Puf, 1994, p. 360.

> El idealismo del hidalgo español es el verdadero, pues se propone el bien en la tierra. Si ese idealismo fuese falso, la entera sustancia del ideal hispánico se derrumbaría y con ella la especial afinidad de España con los atributos de Dios. No : el amor de Don Quijote al ideal es un amor verdadero ; su ideal de justicia es un valor absoluto. Por lo demás, el *Quijote* constituye a España, es el alma idealista de España, su dimensión profética de restitución de todos los entuertos[6].

Il est important de rappeler également que cet intellectuel qui est pourvu d'une formation cosmopolite, a vécu à Cuba entre 1891 et 1894, expérience qui lui a permis de se sentir encore plus concerné par la situation de crise politique de l'Espagne. Cette proximité des événements lui a donné l'opportunité d'obtenir le poste de premier correspondant espagnol à Londres en 1905 où il prolonge sa vocation journalistique en tant que rédacteur correspondant de la *Correspondencia de España*. En 1927, durant la dictature de Primo de Rivera, Maeztu est désigné Ambassadeur en Argentine jusqu'à 1930. Deux ans plus tard, l'essayiste se confirme comme homme politique avec son poste de député républicain. Lorsque la guerre civile espagnole éclate, Maeztu doit se réfugier chez l'un de ses disciples José Luis Vázquez-Dodero ; tous deux sont arrêtés et emprisonnés à Madrid. C'est là que Maeztu sera fusillé en Octobre 1936.

Les événements historiques n'ont donc pas été sans incidence sur l'engagement politique et social de Maeztu. Les différents articles rassemblés par leur auteur en un recueil intitulé *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, paru à un moment où l'Espagne cherchait à reprendre force et confiance, après la perte de ses colonies d'Outre-mer, révèlent la prégnance de ces événements et du choc historique sur le parcours littéraire de l'auteur. Est-ce pour cette raison que l'œuvre de Maeztu instaure l'art de l'essai en discipline de pensée et d'écriture ? En effet, soucieux de redonner au mot « idéal » une force ou une énergie qui résiste à toutes sortes de problèmes et de contraintes, il tente d'analyser l'incidence que possèdent les philosophies donquichottesque, donjuanesque et célestinesque dans l'esprit populaire espagnol.

Afin de mesurer cet impact, nous nous proposons d'étudier l'œuvre de Maeztu à partir de trois directions essentielles: la première concerne l'intérêt que porte

[6] José Luis Villacañas, *Ramiro de Maeztu y el ideal de la burguesía en España,* Madrid, Espasa Calpe, 2000, p. 289.

l'auteur essayiste aux mythes ; en effet, le recours à des œuvres légendaires et le retour dans l'univers du mythe nous ramènent à une époque passée permettant à Maeztu d'affronter certains mythes littéraires qui continuent à marquer notre horizon : une démythification semblait probablement nécessaire à l'auteur afin de dénoncer le présent décevant de l'Espagne. Le second axe d'intérêt étudie la question des personnages littéraires à savoir les figures emblématiques de don Quichotte, don Juan et la Célestine, figures mythiques, certes, caractérisées par une grande notoriété mais également par leurs défaites, voire leurs humiliations répétitives. Maeztu n'hésite pas à les démystifier, à les démythifier, à comparer leurs agissements au caractère espagnol de son temps et à noter ainsi les différences qui se sont installées depuis. Enfin, le dernier axe porte sur le nationalisme fervent de l'auteur et son immense regret de la perte des colonies et des valeurs patriotiques espagnoles. Pour persuader son lecteur, Maeztu recourt à toute une rhétorique argumentative fondée essentiellement sur un jeu de paradoxes qui conduit le lecteur, par un renversement des perspectives, à remettre en cause ce passé glorieux, à s'interroger sur une possible portée manipulatrice de ces figures mythiques, et à tirer les conclusions nécessaires ; l'auteur veut sans doute éveiller en lui la force indispensable pour défendre énergiquement son idéal.

Aussi l'essai, tel que le comprend et le vit Maeztu, s'avère-t-il une épreuve d'écriture redoutable, exigeant l'investissement d'une profonde énergie. Cet essai critique se veut à mi-chemin entre la redécouverte et la correction des visions du passé, et la réflexion prospective sur l'avenir : double assomption du présent, dans une quasi simultanéité, réflexion objective sur notre histoire et constatation intense, voire dramatique, de notre actualité. « Escribía yo en aquellos años encendido por un espíritu que me llevaba a buscar en el pasado la causa de los males presentes »[7] : Maeztu serait-il la navette nécessaire entre un passé transfiguré par son avenir et un futur illuminé par un passé retrouvé et réévalué ?

[7] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, «Fiestas y Decadencias», p. 20.

I/ Importance des figures mythiques et héroïques dans les essais de Maeztu

I.1/ La reprise des figures mythiques

Don Quijote, Don Juan y La Celestina est sans doute l'œuvre littéraire la plus marquante de Ramiro de Maeztu[8]. Elle est publiée en 1926, date à laquelle l'auteur semble dépasser son obsession nietzschéenne, puisqu'elle succède à *Hacia otra España* (1899), livre pessimiste et tragique, et à *Crisis del humanismo* (1919). Comment Maeztu traverse-t-il cette crise ? Comment exploite-t-il ces mythes ? De quelle façon va-t-il tenter de les mettre à distance ? C'est ce que nous tenterons de démontrer au cours de notre étude. Tout d'abord, précisons- le, le recours aux mythes n'est pas gratuit.

Les grands mythes littéraires expriment, en effet, les désirs, les espérances et les peurs de toute une époque. Ce sont non seulement les meilleurs témoins de l'Histoire, mais plus encore, ceux des sentiments qu'ils ont fait naître chez de nombreux auteurs.

Une affinité de sympathies, inspirée par l'évocation et l'observation sentimentale et logique des figures emblématiques de la littérature espagnole, s'éveille chez le lecteur. Mettre à nu la mémoire collective de tout un peuple à travers sa littérature, c'est ce qu'a prétendu Maeztu en reprenant les figures de don Quichotte, don Juan et Célestine. A travers son étude et son analyse des mythes littéraires, Maeztu raconte une partie de l'histoire. En effet, il tente de démontrer comment l'idéologie nationale est essentiellement fondée sur l'environnement et l'histoire. L'œuvre de Cervantès va donc permettre à Maeztu d'exprimer son sentiment de désenchantement.

En effet, les déceptions de Cervantès qui coincident avec les siennes, traduisent l'échec de deux autres idéalistes, l'Espagne « impérialiste » et don Quichotte. « Si se toma en cuenta que el siglo XVI fue decisivo para la formación de los rasgos castizos del pueblo español, ¿cómo no comprender que la meditación sobre tales simetrías llevarían forzosamente a la comprensión del alma de la raza ? »[9]. C'est ainsi que Maeztu a tenté de trouver un sens vivant et actuel dans Cervantès et son œuvre.

[8] María Dolores de Asis Garrote, « Ramiro de Maeztu : le mythe dans « Don Quijote, Don Juan y La Celestina », et la crise de 1898 », dans *Les écrivains espagnols face à la crise de 1898*, Louvain, études rassemblées et présentées par Geneviève Fabry, Lettres Romanes, p. 83.

[9] « Las interpretaciones del *Quijote* », http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/introduccion/prologo/close_a02.htm

Dans cette optique, le don Juan de Maeztu est, selon Jean-Louis Picoche, un « traité d'un très grand intérêt » mais qui, selon lui, « n'est pas une œuvre littéraire à proprement parler »[10]. Cependant, toujours d'après Jean-Louis Picoche, l'interprétation du personnage de don Juan a permis à Maeztu de présenter un « surhomme » capable de franchir tous les obstacles, un don Juan qui n'a pour idéal que celui d'assouvir ses désirs. C'est précisément ce potentiel transgressif que Maeztu tente de mettre en exergue puisque tout le pouvoir qu'il possède, don Juan le consacre à la satisfaction de ses propres caprices : don Juan représente, en effet, l'énergie illimitée qui ne respecte ni foi, ni loi. Donc, don Juan s'avère ainsi être un séducteur sans scrupule, sans aucune valeur morale ni religieuse. Il ressemble étrangement à l'homme espagnol moderne qui est, selon Maeztu, à l'image du libertin, égoïste, hédoniste, dépourvu d'idéaux et de valeurs authentiques.

Maeztu entreprend l'interprétation de la Célestine de la même manière que celle de don Juan. Il évoque tout particulièrement l'hédonisme de l'entremetteuse, son matérialisme et son attitude égocentrique qui sont le fruit de l'absence de foi religieuse.

Ainsi, les personnages comme celui de don Juan ou de la Célestine vont permettre à Maeztu de se prononcer sur les maux de l'Espagne et de dénoncer le caractère « espagnol ».

Cependant, avant de procéder à l'étude de ces figures mythiques sous cet angle de la péjoration, voyons tout d'abord son intérêt pour un choix générique bien spécifique.

I.2/ L'essai, genre de prédilection de Maeztu

L'œuvre de Maeztu possède une valeur documentaire incontestable ; ses textes réunis dans *Don Quijote, Don Juan y La Celestina* sont d'abord apparus dans des journaux. Le style clair et concis de l'auteur, l'interpellation directe du lecteur ainsi que la périodicité régulière de ses publications témoignent de son appartenance au milieu journalistique. Rappelons qu'à cette époque, le journalisme jouait un rôle

[10] Jean-Louis Picoche, *Don Juan en Espagne*, Paris, Ellipses, 1999, p. 6.

social et culturel essentiel et que l'écrivain, avant d'être considéré comme tel, était surtout journaliste.

Maeztu a effectivement adopté dans ses articles de presse des attitudes critiques et réflexives. Il représentait cette nouvelle modalité de presse qui consistait à rapporter le fait et à l'enrichir de commentaires et de points de vue critiques. L'essai semble alors être un genre intermédiaire, offrant non seulement une liberté de presse mais surtout une plus grande opportunité créatrice.

Cette expérience journalistique s'avère féconde dans l'épreuve littéraire. C'est bien grâce à l'essai, à mi chemin entre l'article de presse et la création littéraire, que l'auteur fait allusion à ses préoccupations les plus profondes tout au long de son parcours littéraire et politique[11]. En effet, dans l'ensemble de ses écrits, Maeztu expose ses idées, ses doutes et ses paradoxes, ainsi que ses réflexions sur des thèmes variés qu'il présente à travers trois personnages principaux, à savoir don Quichotte, don Juan et la Célestine. Il suffit d'analyser certains chapitres de son œuvre comme, par exemple, « La concepción de don Quijote »[12], « La España de Cervantes »[13], « La hora de don Juan »[14] ou encore, « La Santa del hedonismo »[15] et tant d'autres encore, pour comprendre que l'essai, cette forme d'écrit privilégiée, a été le moyen essentiel pour l'auteur pour analyser les aspects et les problèmes socio-politiques de son temps et consolider progressivement une conscience politique.

D'une façon générale, la structure d'ensemble des textes s'articule en trois moments essentiels. Maeztu fait tout d'abord référence à un passé lointain; il rappelle dans son œuvre les mésaventures de don Quichotte ; par exemple dans « España y el *Quijote* »[16] ou « La España de Cervantes »[17], il se remémore les événements importants qui ont troublé les personnages de don Juan ou de Célestine dans « El drama de Don Juan »[18] et « La tragedia del amor-pasión »[19]. De tels rappels rétrospectifs ont pour finalité d'informer le lecteur sur les différents caractères de

[11] La production littéraire de Ramiro de Maeztu est dispersée et peu volumineuse. Nous pouvons distinguer : *Hacia Otra España* (1899), *La guerra del Transvaal y los misterios de la Banca de Londres* (1900-1901*)* Maeztu publie cette nouvelle sous le pseudonyme de Van Poel Krupp, *Inglaterra en armas* (1916), *La crísis del humanismo* (1919), *Don Quijote, Don Juan y la Celestina* (1926), *Defensa de la Hispanidad* (1934)…

[12] Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina, Ensayos en simpatía*, Madrid, [1926], Visor Libros, 2004, p. 66.

[13] *Ibid.*, p. 58.

[14] *Ibid.*, p. 120.

[15] *Ibid.*, p. 154.

[16] *Ibid.*, p. 82.

[17] *Ibid.*, p. 58.

[18] *Ibid.*, p. 114.

[19] *Ibid.*, p. 135.

l'espagnol autochtone en général, ce qui permet d'élucider les diverses énigmes proposées par Maeztu dans ses essais, notamment sur la personnalité espagnole et son impact sur l'histoire du pays ; ces réflexions ne sont pas sans rappeler la notion de l'intrahistoire d'Unamuno. Maeztu évoque ensuite le passé récent de l'Espagne. Un bon nombre de ses textes obéit et progresse par cette même loi de l'alternance. Enfin, parallèlement à cette évocation du passé lointain et récent de l'Espagne, l'auteur évoque son idéologie, suggérant des solutions aux divers problèmes qu'il expose et qui touchent son présent. Ainsi, l'essai, du fait de ses possibilités infinies, fournit à Maeztu la forme de prédilection capable de saisir le réel dans sa complexité[20]. L'essai, comme le précise Henri Lemaître dans son ouvrage intitulé *L'aventure littéraire du XX^e siècle (1920, 1960),* « a élargi son domaine et couvert tout l'espace qui va de la critique littéraire à l'engagement politique, de la réflexion personnelle sur les problèmes les plus divers à la vulgarisation philosophique »[21].

Un examen plus attentif de l'œuvre nous permet de rendre compte également d'une seconde alternance, presque aussi systématique que la première, et qui comporte deux phases essentielles : une référentielle, où le lecteur est informé des faits exposés, et la seconde, émotive puisqu'en ayant recours aux trois personnages mythiques, Maeztu rapporte des événements historiques et en profite pour exposer ses différents points de vue face à la décadence, à l'échec de l'Espagne, face à une situation particulièrement chaotique. L'approche mythique est donc indissociablement liée à une réflexion sur la réalité effective du pays. Luis Cencillo souligne l'intérêt de la reprise des figures mythiques ; il note en effet que « Lo que caracteriza a los mitos es que son respuestas a las cuestiones más profundas y más graves que un grupo humano puede plantearse : origen, destino, etc»[22].

Si la lecture des grands classiques de la littérature espagnole intéresse Maeztu, la réalité semble l'interpeller davantage. Quoi qu'il en soit, cette approche comparatiste présente une telle dynamique qu'elle transforme l'événement historique en fait littéraire. Retravaillé, le mythe confère à l'œuvre de Maeztu toute sa signification et son impact. Le mythe déconstruit est pris en charge par un discours qui comporte son dispositif énonciatif, ses contraintes génériques, son esthétique propre. Les figures mythiques s'intègrent donc dans les essais de Maeztu d'une façon

[20] Pierre Glaudes, Jean-François Louette, *L'Essai,* Hachette, Paris, 1999, p. 90.
[21] Henri Lemaître, *L'Aventure littéraire du XX^e siècle (1920, 1960*), Paris, Bordas, 1984.
[22] Cencillo Luis, 1970, cité par María Victoria Ayuso de Vicente, *Diccionario de términos literarios*, Torrejón de Ardoz, Akal 1990, art. « Mito».

quasi organique puisque ce dernier les dynamisent et les resémantisent. Ils deviennent, en quelque sorte, consubstantiels à l'œuvre. Qant au style et à la rhétorique des écrits de Maeztu, ils se différencient de ceux des autres membres du groupe de 98 et lui confèrent une esthétique propre à lui :

> Su mayor interés por el fondo que por la forma, su mayor atención al pensamiento que a la palabra que lo expresa, al contenido que al continente. La palabra era la expresión de la idea, pero lo importante era la idea, no la envoltura, de manera que la literatura estuvo en él siempre al servicio del pensamiento, no al revés. [...] su idioma es claro, terso, sencillo. Dice lo que quiere decir y lo dice bien[23].

Mais, la spécificité de Maeztu réside principalement dans son utilisation du mythe. Dans *El Sol*, daté du 20 octobre 1925, Maeztu précise son objectif de réunir ses essais qui traitent des grandes figures emblématiques, représentant pour lui, les plus grands mythes littéraires de tous les temps:

> Lo que me ha hecho tomarme el trabajo, esencialmente improductivo, de unificar en libro estos ensayos es el convencimiento de que se podía atestiguar con ellos una verdad muy antigua: la de que la leyenda es más verdadera que la historia, a la vez que otra verdad moderna: la de que en los sueños se revela el último secreto de los hombres, su voluntad recóndita. Se me ocurrió que la flor suprema de la imaginación ha de encontrarse en los mitos literarios, y que los más altos mitos literarios de los tiempos modernos son Don Quijote, Don Juan y Celestina, españoles los tres[24].

I.3/ Fonction des mythes littéraires espagnols dans les œuvres de Maeztu

Si les œuvres littéraires traitent généralement un ensemble de textes, d'images, de clichés, toujours présents, insérés dans une culture déclarée vivante. C'est surtout grâce aux mythes fondateurs qui offrent aux œuvres littéraires ce matériau vivant, toujours présent dans la mémoire collective. Mais, ce qui importe le plus dans de telles œuvres, c'est probablement l'usage de ces mythes, leur fonction dans la vie sociale, car ce sont des œuvres qui sont en relation avec un contexte, avec une histoire[25]. En 2005, l'exposition qui s'est tenue au Centre Culturel Conde Duque

[23] Federico Suárez, *Maeztu y los del 98*, http://galeon.hispavista.com/razonespanola/re90-su2.htm
[24] Ramiro de Maeztu, « El Sol », *Diario madrileño*, (20-X-1925).
[25] Jacques Beyrie, Robert Jammes, *op. cit.*, p. 57.

à Madrid dans l'objectif de la célébration du IV^{ème} centenaire de la première partie du *Quichotte*, met en exergue la relation entre ces mythes emblématiques et le caractère espagnol :

> Tres arquetipos universales que, de una u otra forma han trazado – con todos sus tópicos y convencionalismo, pero también con todas sus realidades – el perfil de lo que se ha considerado « el carácter español », según sugirió Ramiro de Maeztu en *La Celestina, Don Juan y Don Quijote. Ensayos en simpatí*a (1926)[26].

En fait, le recours aux mythes littéraires de don Quichotte, don Juan et Célestine dans les essais de Maeztu lui permet tout d'abord de mettre l'accent sur la portée héroïque des protagonistes, valorisant ainsi leur parcours « épique », leurs exploits, les valeurs qu'ils défendent, tout comme l'amour, le savoir, la foi en Dieu, la générosité, des idéaux fondamentaux et vitaux. En fait, le sous-titre même *Ensayos en simpatía* est révélateur d'une certaine affinité de Maeztu avec ces figures littéraires célèbres.

Don Quijote, Don Juan y la Celestina, Ensayos en simpatía de Maeztu est en réalité une révision socio-historique des grandes figures mythiques de la littérature espagnole. Alberto Sánchez analyse dans son ouvrage *Don Quijote o el amor* les raisons du choix de Maeztu ; dans ce sens, il affirme que :

> Don Quijote se le aparecía como el espejo de una doble decadencia, la personal de Cervantes y la histórica de España.
> Don Juan representa la energía irresponsable, infinita, que no se agota : ni en el valor, ni en la sensualidad, ni en el dinero.
> La *Celestina* es una obra fatalista, cuyo fondo hay que buscarlo en la expulsión de los judíos ; su autor es un converso que abandona por fuerza la religión de sus antepasados, pero no abraza fielmente la cristiana.
> Vemos, por tanto, que Maeztu se interesa, ante todo, por el trasfondo moral y sociológico de estas figuras, no por su valor artístico. Trata de dar nueva vida a las creaciones literarias mediante una interpretación histórica[27].

[26] Centro Cultural Conde Duque, *Tres mitos españoles : Celestina, Don Quijote y Don Juan*, dirección científica de José Luis Díez, del 21 de febrero al 14 de abril de 2004. Sociedad Estatal de Conmemoraciones culturales, Junta de Castilla-la Mancha.
[27] Alberto Sánchez, *Don Quijote o el amor : Ensayos en simpatía de Ramiro de Maeztu*, Salamanca, Biblioteca Anaya, Autores españoles, 1969, p. 37.

Ainsi, après avoir fait l'éloge de ces personnages mythiques, Maeztu n'hésite pas à évoquer leurs échecs successifs et leur décadence respective, dévalorisant et dénigrant leur aspect héroïque ; citons à titre d'exemple le cas de la Célestine, connue déjà pour son savoir exceptionnel. Maeztu, reprenant les expressions de Menéndez Pelayo, amplifie et insiste sur le côté manipulateur et maléfique de l'entremetteuse. Il la présente au lecteur comme étant « súblime de mala voluntad », « infierno estético », incarnant « la absoluta perversidad » ou encore comme la « ciencia del mal por el mal »[28].

Tout ceci nous mène déjà à réfléchir au jeu de paradoxes qui s'offre au lecteur presque comme un leitmotiv. Dans un premier temps, on décèle la grandeur épique et héroïque de l'Espagne et la valorisation de certaines aventures de ses personnages. Puis, aussitôt après, l'auteur procède à une démythification, voire à une démystification des héros engendrant par là une désacralisation de toutes les valeurs dont ils sont porteurs ; il semble démystifier, par conséquent les héros des œuvres de Cervantès, de Tirso de Molina et de Rojas. Le satirique apparaît donc comme l'envers de l'épique d'une façon presque systématique. En effet, une grande partie des essais est fondée sur la disproportion entre les luttes grandioses, les sacrifices surhumains dans le passé effectués par de véritables héros épiques et « l'attitude indigne » de l'Espagne qui a osé perdre ses territoires. Ceci se reflète dans « España y el *Quijote* » où Maeztu fait référence à la situation économique et aux richesses de l'Espagne : « No es justo suponer que el progreso material español venga importado del extranjero »[29].

Il effectue d'ailleurs une analyse économique en comparant son pays avec le reste de l'Europe, en étudiant la formation de la classe moyenne et en expliquant le phénomène de l'augmentation des salaires tout en les reliant aux problèmes de l'Espagne[30]. Incontestablement, l'analyse de la situation économique de son époque est indissociable de la dimension mythique. Celle-ci apparaît comme le fil conducteur dans les essais de Maeztu.

Pour exploiter et explorer la dimension mythique dans toute sa profondeur, Maeztu consacre toute une partie non seulement aux auteurs, créateurs d'œuvres inspirées de don Quichotte, dans son essai intitulé « Los críticos del Quijote », mais

[28] Ramiro de Maeztu, *op. cit*, p. 135.
[29] *Ibid.*, p. 68.
[30] *Ibid*., p. 68.

également aux critiques qui ont réfléchi sur ces grands mythes de la littérature espagnole. Citons à titre d'exemple certains auteurs étrangers comme Molière, Turgueniev, Byron, Barbey d'Aurevilly, Heine ou certains critiques comme Menéndez y Pelayo[31], ou encore Zorrilla, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Torrente Ballester, les frères Machado... Ils ont tous, d'une certaine manière, contribué à l'édification des mythes[32]. Dans ce même chapitre, Maeztu « se reafirma en conjugar el sentido de la obra con el de la vida del autor, que se da perfecta cuenta de la pobreza de España y del cansancio de sus caballeros »[33].

Les personnages mythiques, ou plutôt qui ont acquis ce caractère au fil du temps grâce à ces différents auteurs, ont constitué des modèles artistiques qui ont fait, durant des siècles, l'admiration de tous, admiration à laquelle n'adhère pas totalement Maeztu.

En effet, l'écrivain demeure assez sceptique. Tout en valorisant ces figures mythiques, il procède à leur condamnation d'une manière quasi systématique. Ce paradoxe, renforcé par le goût de la provocation devient même une esthétique d'écriture propre à l'auteur. En effet, de la formule neutre et attendue, il passe à une esthétique de choc afin de réveiller les consciences des lecteurs. On peut citer, comme exemple, les titres évocateurs de certains de ses essais qui surprennent le lecteur grâce au contraste qu'ils évoquent. Ceci peut être vérifié dès le premier essai qui s'intitule « Fiestas y decadencias » du chapitre « Don Quijote o el amor », ou encore dans ses essais qui portent des titres provocateurs et interrogateurs, comme « El españolismo de don Juan » où l'origine espagnole de don Juan est mise en doute

[31] *Ibid.*, « Los críticos del Quijote », p. 57.
[32] Tous ces écrivains ou hommes de lettres étaient perplexes devant l'œuvre de *Don Quijote*. Ils se sont contredits sur la véracité de ses sens, et ont tous cherché à comprendre dans quelle mesure l'œuvre pouvait contribuer à la décadence de l'Espagne, ou au contraire représentait un ouvrage national des Espagnols. Turgueniev, par exemple, a pensé à deux types de caractères idéalistes ; l'un est présenté par don Quichotte et correspond aux hommes animés d'idéaux qui les poussent au sacrifice, le deuxième caractère est, quant à lui, associé à Hamlet et correspond aux hommes dont les idéaux se résolvent par le doute. Heine s'est totalement identifié à don Quichotte et à sa folie, nous explique Maeztu, mais à sa manière. Barbey d'Aurevilly, quant à lui, a jugé que l'œuvre de Cervantès a joué un rôle important contre le sacrifice, l'enthousiasme de la guerre, la charité chrétienne, la défense de toutes les faiblesses… Byron, à son tour, a dit que don Quichotte était « un grand livre qui a tué un grand peuple ». *Ibid.*, chapitre : « Los críticos del Quijote », p. 57.
[33] Alberto Sánchez, *op. cit.*, p. 55.

par de nombreux critiques, tels que Arturo Farinelli ou Víctor Said Armesto dans son œuvre *La leyenda de Don Juan*[34].

En fait, Maeztu s'est bien intéressé aux origines du mythe donjuanesque. Il tente même de comprendre les raisons du rituel qui consiste à représenter l'œuvre de *Don Juan* de Zorrilla chaque année le 2 novembre, jour de la célébration des défunts[35].

Maeztu trouve la réponse dans l'ouvrage de Saíd Armesto qui affirme qu'en Galice et dans d'autres pays, jusqu'au XVI[e] siècle, les habitants avaient pour coutume de célébrer la fête des morts le 2 novembre :

> [...] con ruidosas orgías celebradas en las iglesias, cuyos altares servían de aparadores para jarras y platos, y ocurría que cuando el vapor del vino calentaba los cascos de los comensales se proferían brindis sacrilegios a la memoria de los muertos que yacían en las arcas de piedra de las capillas vecinas, y las imaginaciones, exacerbadas por las libaciones, soñaban luego que a la medianoche celebraban los muertos otro banquete, correspondiente a la macabra broma de los parientes vivos. Todavía en el siglo XVII era costumbre en algunas familias españolas poner uno o dos cubiertos en la mesa para los muertos, en determinados días del año, como si aquel lugar o lugares vacíos hubieran de ocuparlos, invisibles, el padre o los padres del jefe de la casa[36].

On comprend donc que la source du mythe de don Juan consiste en une invitation d'un mort à dîner et que l'image symbolique de cette légende habite dorénavant la conscience collective des espagnols.

Dans les propos de Maeztu, la présence de l'essayiste est bien perceptible, non pas explicitement mais plutôt de manière oblique dans les expressions ironiques, indices d'un regard distant sur les événements rapportés. Ainsi, l'allusion aux actions héroïques des personnages et à leurs échecs désamorce l'attente du lecteur, et l'introduit directement dans la confidence. Evoquer les mythes, c'est supposer un lecteur instruit, cultivé, un « lecteur modèle », comme l'appellerait Umberto Eco, un lecteur qui connaît toutes les références et qui trouve du plaisir à découvrir une nouvelle interprétation du mythe, comme celle que nous propose Maeztu. C'est la raison pour laquelle il a aussi recours à la compétence et aux connaissances du lecteur, à son jugement. L'auteur sollicite la mémoire de son lecteur à travers le

[34] Ramiro de Maeztu, *op. cit*., p. 79.
[35] Jacques Beyrie et Robert Jammes, *op. cit,* p. 231.
[36] Ramiro de Maeztu, *op. cit*., p. 83.

mythe, il lui donne à examiner un état de faits, à analyser ceux-ci et à en tirer des conséquences pour apprendre à mieux canaliser son énergie, comme l'atteste cette réflexion de Maeztu sur le rôle des mythes littéraires :

> …los mitos literarios no llegan a ser grandes meramente por expresar ideales históricos, sino que han de personificar los valores permanentes humanos. Don Quijote es el amor ; Don Juan, el poder ; Celestina, el saber. Cosa extraña : parece a primera vista que los hijos de la fantasía no guardan parentesco con el mundo de la moralidad.
> Después resulta que no hay más personajes inmortales que los que representan problemas morales perdurables. Por el jugueteo de los sueños llegamos a la voluntad profunda y a los valores últimos del hombre[37].

Cet usage du mythe lui permet ainsi d'exprimer son ressentiment qui suggère une mise en cause radicale du système idéologique, politique et économique ; la dénonciation de la situation de l'Espagne et la comparaison du pays aux époques passées reflètent la déception incommensurable ressentie par l'auteur : la situation de l'Espagne demeure décevante en raison de l'absence même d'idéaux. Ceci expliquerait probablement son recours à différents auteurs et à leurs diverses réflexions pour démontrer sa thèse. C'est ce que souligne Ana Sofía Bustamante: « La solución imaginativa que ofrece la leyenda de don Juan responde a la situación de un español decadente que encuentra en el mito la encarnación del poder y la fuerza »[38].

Ensayos en simpatía est une œuvre dans laquelle apparaissent les théories de Maeztu sur les principaux mythes fondateurs de don Quichotte, don Juan et Célestine :

> Este « prólogo», tras la « dedicatoria » en la que se señala el origen de los textos que constituyen la obra, la Prensa de Buenos Aires, y se expresa el agradecimiento al director, D. Ezequiel P. Paz, constituye un elemento unificador de gran importancia en tanto que nos adelanta cual es el principio que va a regir la visión que se nos ofrece de los tres mitos[39].

[37] Ramiro de Maeztu, « El Sol », *Diario madrileño*, (20-X-1925).
[38] Ana Sofía Pérez Bustamante (ed.), *op. cit.*, p. 350.
[39] *Ibid.*, p. 341.

II/ Don Quichotte, don Juan et la Célestine : mythes fondateurs, mythes universels

Les œuvres attribuées à Miguel de Cervantes, Tirso de Molina et Fernando de Rojas ne peuvent pas laisser leurs lecteurs indifférents. C'est précisément cet attrait que tente d'étudier Maeztu dans ses essais. Quelles sont donc les causes qui ont pu attirer ce large public ? L'auteur note tout d'abord que la création de tels personnages ne peut être seulement le fruit d'un simple désir de divertir le lecteur ; sans doute peut-on déceler également une certaine volonté de l'instruire par le biais des valeurs qu'ils exposent. De plus, ces personnages, bien que fictifs et imaginaires, appartiennent à des mythes vivants ; nul ne peut l'ignorer ou l'oublier. Ils transcendent la fiction pour s'incruster dans le vécu quotidien. Don Quichotte en est, bien évidemment, un exemple concret ; il est l'incarnation même de l'idéal de la générosité, de la justice. La majeure partie de ses aventures est consacrée à faire le bien et à instaurer la loyauté. L'œuvre de *Don Quichotte de la Manche* a même été considérée comme le symbole même de la philosophie nationale des Espagnols[40].

De telles figures littéraires ne se limitent donc pas à être le fruit d'une simple invention de leurs auteurs puisqu'il s'agit, curieusemement de « vrais » héros immortels. Aussi, même si rêve et réalité se croisent dans les œuvres littéraires, les personnages de don Quichotte, de don Juan ou celui de Célestine naissent de la réalité et, de ce fait, les problèmes qu'ils évoquent, touchent les lecteurs de très près. Ceci n'empêche pas que leur caractère de divertissement et d'évasion reste fondamental. C'est probablement ce qui fait l'originalité de ces trois figures littéraires qui confirme leur statut symbolique ambigu et qui explique le jeu des paradoxes mis en exergue par Maeztu.

[40] Ramiro de Maeztu, *op.cit*, p. 58.

II.1/ Maeztu et la quête d'un idéal quichottesque : dimension symbolique et héroïque de don Quichotte

La magie du Quichotte, c'est d'abord son énergie abondante. « La energía del Quijote, que puede transmitirse con generosidad, hará vigente lo mejor del patrimonio universal, que debiera estar al servicio del ser humano »[41]. Maeztu relève en premier cette caractéristique du personnage mythique. Cette énergie débordante contraste avec une inertie inquiétante, celle d'une humanité en crise. Aussi, un auteur comme E. Morales, voit-il en don Quichotte une solution salvatrice pour cette « pauvre Humanité » : « La pobre, contaminada y huérfana Humanidad se encuentra en peligro de muerte. El espíritu de la libertad que se encarna en el *Quijote* que todos llevamos dentro será el redentor, el salvador de la Humanidad, en esta encrucijada crítica que debe ser transitoria »[42].

L'idéal quichottesque constitue donc un élément « moteur » indispensable à l'activité humaine. Même si le héros est confronté à une succession de situations d'impuissance, c'est toujours grâce à son idéal chevaleresque qu'il va au-delà de ces obstacles : l'idéal est enraciné dans le Quichotte.

Dans le premier essai de *Don Quijote, don Juan y Celestina,* Maeztu explique que son recours à l'œuvre de Cervantès lui a permis d'analyser la situation présente. En fait, ce qu'avoue Maeztu, c'est qu'il a vu en *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* un symbole qui lui a permis d'élucider deux mystères, d'un côté la possibilité de découvrir la puissance et la force de son pays et d'un autre côté, la prise de conscience de son indéniable décadence[43]. Toute œuvre littéraire dépend de la situation et du contexte dans lequel elle surgit, que le pays connaisse une période de prospérité, de plénitude et de maturité ou, au contraire qu'il puisse vivre une situation de vieillesse et de décadence. Tous les bouleversements constituent, bien évidemment, autant d'éléments et de critères qui conditionnent la valeur littéraire de l'œuvre et de ses protagonistes ; la réception de l'œuvre dépend également de tous ces paramètres.

Afin de mieux saisir l'impact du personnage de don Quichotte, Maeztu entame une comparaison entre cette célèbre figure et celle de Hamlet, le personnage de Shakespeare. Ces deux œuvres littéraires majeures, *Hamlet* et *Don Quijote*, apparues à

[41] Edgar Alberto Marroquín Morales, *Don Quijote libertario*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
[42] *Ibid.*
[43] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, p. 20.

la même époque, ont eu un impact similaire sur les lecteurs et les spectateurs. Toutefois, comme le précise Maeztu, chacun des deux héros a eu des conséquences totalement différentes sur la patrie qui l'a vu naître : « En torno a las dos obras se ha venido cristalizando el alma de los pueblos. Inglaterra ha conquistado un imperio. España ha perdido el suyo »[44].

Le premier chapitre du recueil d'essais de Maeztu précise que *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* a été publié en 1605, date à laquelle curieusement, l'œuvre de Shakespeare a été mise en scène pour la première fois. Le *Quichotte* est une création littéraire. En revanche, *Hamlet* éveillait les émotions du bourgeois qui côtoyait le théâtre au début du XVII^{e} siècle. Personnage idéaliste de l'œuvre, don Quichotte est aussi le symbole de la foi ; en revanche, Hamlet est celui qui incarne le doute, l'hésitation, c'est le personnage qui pense et qui analyse[45].

Cependant, comme le déclare Maeztu, il ne s'agit pas d'établir un parallèle entre ces deux personnages et ces deux œuvres fondamentales, ce serait d'après lui une absurdité, il importe seulement de souligner la grandeur de telles figures, tant celle de don Quichotte que celle de Hamlet ; ce sont des personnages qui gagnent la sympathie du lecteur ; tous deux sont profondément généreux, Hamlet est sensuel, mais indécis et sceptique[46] ; par contre, don Quichotte possède une bonté suprême, il cache derrière sa folie, son génie, ses valeurs et ses aventures. Pour souligner l'importance de ces deux figures, Maeztu s'appuie sur un argument d'autorité : l'opinion de l'écrivain Turgueniev

> Turgueneff, el ruso, concibió al leerlo el pensamiento de dividir los caracteres idealistas en dos clases, que personificaba en Don Quijote y en Hamlet ; llamó quijotescos a los hombres cuyos ideales los empujaban al sacrificio, y hamletinos a aquellos otros en quienes los ideales se resuelven en dudas »[47].

Maeztu semble adhérer au point de vue de Tourgueniev ; ce dernier présente un Quichotte symbole de la foi, alors que Hamlet incarne le doute. Cette double vision n'exprime pas une contradiction mais reflète une complémentarité de la nature humaine :

[44] *Ibid.*, « Hamlet y Don Quijote », p. 49.
[45] *Ibid.*, p. 27.
[46] *Ibid.*, p. 30.
[47] *Ibid.*, p. 56.

> El 10 de enero de 1860, Ivan Turguenev, ante una sociedad de escritores rusos, pronuncia una conferencia en la que desarrolla una de las más personales y sugestivas interpretaciones del libro cervantino. Don Quijote es « el emblema de la fe, de la fe en algo eterno, inmutable, de la fe en la verdad superior al individuo, de la verdad que no se revela a él fácilmente, que exige un culto y sacrificios, y no se da sino tras larga lucha y una abnegación sin límites ».
> Hamlet es el análisis, el egoísmo, e incluso la incredulidad. «La aparición simultánea de *Hamlet* y de *Don Quijote* es significativa : estos dos tipos son el anverso y el reverso de la naturaleza humana, los dos polos del eje sobre el cual gira aquélla »[48].

Il part d'ailleurs de cette analyse effectuée par Tourguenev, auteur qu'il admire pour sa finesse spirituelle, pour se lancer ensuite dans ses propres interprétations et établir des conclusions remarquables en relation avec la dégénérescence de l'Espagne par rapport à l'Angleterre. Il oppose le passé héroïque de l'Espagne à la situation critique de son époque et c'est grâce à ces deux héros qu'il parvient à tirer certaines conclusions. Paradoxalement, c'est le scepticisme qui semble aboutir à la force et à la puissance, alors que l'héroïsme ne conduit qu'à l'échec :

> Cuando se publican las dos obras clásicas, Inglaterra « apenas si existía como fermento de un pueblo futuro » (afirmación hiperbólica), mientras que España dominaba sobre el mayor imperio del mundo. En torno a las dos obras cristaliza el alma de los dos pueblos. Inglaterra conquista un imperio y España pierde el suyo[49].

Enfin, la lecture de ces deux œuvres interpelle si bien le lecteur, que ce dernier éprouve presque le besoin d'intervenir pour conseiller les protagonistes et pour les raisonner. J. L. Villacañas s'est lui aussi interessé à la comparaison des deux protagonistes effectuée par Maeztu et à l'impact implicite de ces deux ouvrages sur leurs nations respectives. D'après lui, « Maeztu repara en que Don Quijote, con su monomanía por la acción produce en nosotros quietismo ; Hamlet, con su monomanía por la reparación, el cálculo, la reflexión indecisa, genera en el espectador una voluntad de acción radical e inmediata. El decidido Quijote nos hace indecisos, y el indeciso Hamlet, decididos. España, lectora del *Quijote*, se siente perdida en un imperio que debe mantener activamente, y se deja languidecer en una inclinación

[48] Ivan Turguenev cité dans Alberto Sánchez, *op. cit.*, p. 49.
[49] *Ibid*.

hacia la vida vegetativa de la intrahistoria. Inglaterra, lectora de *Hamlet,* irrumpe en la historia con una firme voluntad de imperio y de acción »[50].

Ces propos révèlent l'importance de telles figures littéraires. Cervantès et don Quichotte font partie désormais, tous deux, du patrimoine spirituel de l'Espagne. Maeztu insiste particulièrement sur ce point dans son essai intitulé « Fiestas y decadencias »[51]. Maeztu commence tout d'abord par évoquer la célébration du centenaire quichottesque auquel il s'est opposé ouvertement dans la presse. Il s'explique sur l'adjectif « decadente » qu'il a appliqué au *Quichotte* :

> Reconoce ahora la necesidad de exaltar los valores patrios. Y aclara que su epíteto *decadente* aplicado al *Quijote*, no es calificación ética ni estética, sino que se concreta a definir su momento vital. Se manifiesta contra las explicaciones esotéricas del libro cervantino, que debe leerse con humildad y sencillez. Su parodia del espíritu caballeresco y aventurero debe situarse en la perspectiva del siglo XVI[52].

On le voit donc clairement : Maeztu insiste sur la valeur patrimoniale et spirituelle de Miguel de Cervantes et de son œuvre *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Cependant, toujours dans le même chapitre intitulé « Fiestas y decadencias »[53], curieusement Maeztu rapporte aussi les critiques d'un journaliste russe, Nabokov, sur *El Quijote* ; ce dernier dévalorise l'œuvre et la considère précisément comme « decadente ». Ce paradoxe crée un certain malaise chez le lecteur qui s'interroge sur les véritables pensées de l'auteur.

> La consideración del *Quijote* como símbolo de la decadencia española nació muy pronto en la mente de Maeztu, que la glosó en diversos tonos por espacio de treinta años.
> Comenzó por una conferencia mal recibida en el Ateneo madrileño (1900). Dio luego un artículo, «El libro de los viejos», publicado en *La Correspondencia de España* (1901), donde afirmaba que el *Quijote* no debe propagarse entre niños o jóvenes – a pesar de su calidad literaria – por ser lectura de viejos. En el mismo diario había de oponerse al proyecto de celebración oficial en 1905, del centenario tercero de la aparición del libro cervantino: «Ante las fiestas del Quijote» (13-XII- 1903).

[50] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 290.
[51] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, p. 20.
[52] Alberto Sánchez, *op. cit.*, p. 48.
[53] Ramiro de Maeztu, *op.cit.*, p. 20.

> Repite allí que es el libro de los viejos, cansados y decadentes. Ironiza a propósito de los cervantistas, más o menos eruditos: «En el rincón de un laberinto, que oscurece el humo del incienso, yace el *quijote* sepultado por sus teólogos, augures, intérpretes, exegetas, escoliastas, ergotistas, sacerdotes y profetas».
> Insiste en sus ideas del primer artículo mencionado. *Don Quijote* es «libro de abatimiento y decadencia, ciertamente la más genial apología de la decadencia y el cansancio de un pueblo. Lo he llamado *El libro de los viejos* en el único artículo de que me enorgullecería, si pudiera ponerse orgullo en estos trabajos de periódico»[54].

D'après lui, l'Espagne ne défend le protagoniste de Cervantès que parce qu'elle le considére comme son patrimoine spirituel. Villacañas explique l'interprétation que fait Maeztu de don Quichotte et qu'il faut lire, selon lui, à partir d'une double perspective, historique et psychologique :

> Don Quijote invita a no ser quijotes porque es un libro de la decadencia. Esto lo dice la perspectiva histórica. Pero, como libro español, no puede dejar de amar el ideal de perfección cristiana y universal que su autor profesa en tanto católico. Así revela la dimensión esencial de la psicología hispánica[55].

Il semble évident que Maeztu adhère au point de vue de Nabokov[56] : tous deux remettent en question l'impact de l'œuvre de Cervantès sur les Espagnols et tous deux mettent en exergue le caractère extraordinaire du protagoniste don Quichotte, extraordinaire pris au sens de hors du commun, un sens qui regroupe aussi bien la « décadence » que l'aspect héroïque :

> Nabokov escribió que eso de considerar el *Quijote* como la mejor de todos los tiempos es una soberana tontería y que la verdad es que no es siquiera una de las mejores novelas del mundo, pero su protagonista es en sí la invención más genial y extraordinaria de Cervantes[57].

On peut penser que, dans un premier temps, Maeztu approuve l'opinion de ce critique littéraire. Evoquant le personnage de don Quichotte, il déclare qu'effectivement l'inaccessibilité d'un idéal est bien une preuve de décadence. Cette réflexion permet de relever le jeu des paradoxes entre l'héroïsme glorifié et l'héroïsme démystifié, étudié par Maeztu dans ses essais. Cependant, cette décadence, comme le

[54] Alberto Sánchez, *op. cit.*, p. 44.
[55] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 291.
[56] Vladimir Nabokov est romancier, poète et critique littéraire américain d'origine russe.
[57] Carlos Yusti, « El Quijote de Avellaneda », http://www.la-lectura.com/ensayo/ens-04.htm

précise Maeztu, n'est due qu'au manque de pouvoir du protagoniste. En effet, sans pouvoir, le Quichotte se caractérise par la « décadence » : « Por mucho que el libro sea de decadencia en relación con el atributo del poder – como el mismo autor decía en 1901 –, es un libro grande en relación con la floración en suelo español del atributo del amor »[58]. Cette décadence ne concerne donc que le pouvoir du personnage mythique, mais ce pouvoir est surtout déterminant dans la vie humaine, sociale et politique. Aussi, le fait d'en être dépouillé signifie-t-il une sorte de défaite.

Ceci étant dit, Maeztu insiste sur l'importance de l'œuvre de Cervantès en mettant en relief la pluralité et la richesse des sens qu'elle offre. Une telle création littéraire possède, en effet, le pouvoir de la démystification d'un idéal chevaleresque tout en divertissant le public. Il s'agit même d'une raillerie de l'esprit chevaleresque et aventurier. Mais comme le déclare Maeztu:

> Algo más hay de haber en esta novela cuando no falta quien ha creido encontrar en sus páginas un sistema filosófico, un programa de gobierno, una síntesis de teología y hasta un tratado de medicina o estrategia[59].

Don Quichotte n'est pas seulement un personnage symbolique, en quête d'un idéal chevaleresque. Il s'agit plutôt d'un esprit noble qui tente de faire régner le bien et la justice et c'est ce qui fait de lui un personnage héroïque, capable de mettre en péril sa propre vie afin de sauver celle des autres. Certes, il n'a connu que défaites et humiliations, mais il reste, de toute évidence, le symbole même du courage, de la générosité et de la patience. Il n'a renoncé à ses rêves et à son dévouement qu'avec le retour de sa raison et, ainsi, il est mort de mélancolie ; c'est cette issue funeste qui symbolise l'idéal perdu. Malgré cet échec, don Quichotte représente toujours, aux yeux de ses lecteurs un modèle : « lucha en contra de la soberbia, la avaricia y la envidia »[60]. C'est le symbole de la foi, puisqu'il possède une bonté suprême, un génie et des valeurs incontestables, même s'il est toujours en situation d'échec. L. A. Prado rappelle dans son ouvrage *Ramiro de Maeztu* le point de vue de ce dernier sur la question :

> Revisa los postulados de los críticos del *Quijote* « el libro del desencanto español » y reconoce que las páginas más acertadas de los que consideran la

[58] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 292, 293.
[59] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, p. 22.
[60] *Ibid*, p. 32.

> obra inmortal son debidas a los extranjeros « que también soñaron con una vida de acción… románticos desengañados, que soñaron mucho, pero que no realizaron gran cosa »[61].

Revilla, autre penseur critique, voit en don Quichotte la personnification même de l'idéal, cependant il pense que si don Quichotte incarne l'image de l'idéal, cet idéal ne peut s'identifier qu'au ridicule. Cette problématique laisse Menéndez Pelayo perplexe. Pour lui, le *Quichotte* est, certes, un ouvrage réaliste, mais en même temps, il incarne le dernier livre de chevalerie. Don Juan Valera, quant à lui, affirme dans ses articles critiques que l'esprit chevaleresque n'a jamais été aussi profond que chez le peuple espagnol. Il ajoute ensuite que Cervantès a censuré et ridiculisé ce genre littéraire ainsi que les idées chevaleresques qui y sont représentées.

Enfin, Maeztu commente l'opinion de lord Byron, sans partager son avis, sur le *Quichotte*, comme le rappelle Luis Aguirre Prado qui affirme dans ce sens que :

> Rechaza la opinión de lord-Byron de que el *Quijote* « fue un gran libro que mató a un gran pueblo », y afirma que no mató esa obra porque « los pueblos no mueren porque haya terminado su período de auge y de esplendor. Lo que hizo el libro de Cervantes fue pacificarle el alma, para que pudiera descansar tranquilamente, por lo menos cuando el resto del mundo se lo consintiera »[62].

L'étude que Maeztu établit du *Quichotte*, de son auteur et de son temps révèle que les leçons de morale que peuvent tirer les Espagnols de leur « livre national » ne sont nullement négligeables : en premier lieu, il s'agit d'une œuvre qui les console de leurs peines et les guérit des illusions. En même temps, cette consolation leur permet de rire de leurs mésaventures. C'est enfin une œuvre qui propose un divertissement suite aux luttes dues à une quête excessive d'idéal et à une série de défaites marquantes. Mais peut-on en dire autant de don Juan et de Célestine ?

II.2/ Dimension mythique et populaire de don Juan

Don Juan, seconde figure mythique fondatrice, serait quant à lui, d'après Ana Sofía Bustamente, « un hidalgo orgulloso de su estirpe, un tipo indómito que, aunque

[61] Luis Aguirre Prado, *op. cit.*, p. 82.
[62] *Ibid*., p. 82.

es católico, desafía todas las autoridades terrenas y divinas »[63]. C'est seulement en se dispersant dans le monde que don Juan a perdu de ces concepts initiaux ; l'image que nous en avons alors est celle d'un libertin, d'une ombre frivole qui fait le tour du monde suivie d'une multitude de femmes.

En fait, les don Juan se sont tellement multipliés en Europe que chaque nation ou chaque auteur a créé un don Juan qui lui est propre. De ce fait, Maeztu juge bon la division de tous ces don Juan en deux catégories : ceux qui parviennent du nord de l'Europe et même de l'Italie, ces derniers sont emportés par leurs passions, alors que le don Juan authentique et typique originaire de l'Espagne, celui de Tirso de Molina est un don Juan « burlador », moqueur, trompeur et abuseur.

D'après Maeztu, les aventures et les plaisirs qu'ont connus les don Juan de Tirso et de Zamora ne concernent que les femmes étrangères originaires de « Naples, Paris, Rome… ». Au contraire, les femmes espagnoles sont loin d'être perverses et immorales ; elles ne sont pas abusées par les don Juan, sauf dans certains cas. Maeztu définit ainsi la femme espagnole comme un sujet qui préfère choisir qu'être choisie, et qui refuse la soumission ; puissante, elle ne se laisse pas faire, c'est même elle qui domine et qui guide son entourage.

Enfin, Maeztu affirme qu'il ne croit pas que le personnage de don Juan ait pu exister dans la réalité en Espagne, ni même dans d'autres pays. Ce personnage si populaire n'est que légendaire ; il insiste donc sur son caractère de « mythe populaire». Ces propos d'Ana Sofía Bustamente illustrent ce point de vue :

> […] y no se desgasta, es pródigo, y no se arruina, desconoce toda idea de deber social y religioso, y es siempre el hidalgo orgulloso de su estirpe y de su sangre de cristiano viajo. […] Don Juan es un mito. Pero la consistencia imaginativa de la figura de Don Juan depende precisamente de su condición de mito. La figura de Don Juan es más popular que literaria. Quien la hizo realmente fué el pueblo, al reconocer en ella la fusión de dos viejas leyendas – la del burlador y la del convidado – y al encontrar en Don Juan la solución imaginativa de sus problemas[64].

Un tel personnage, tout comme don Quichotte et la Célestine, serait une création issue, selon Maeztu, de la fantaisie du peuple espagnol et non pas de l'observation de personnages issus du réel. A plusieurs reprises, Maeztu réitère l'idée que don Juan ne provient pas de la vie réelle, c'est le fruit de l'imaginaire, « lo ha

[63] Ana Sofía Bustamente, *op. cit.*, p. 350.
[64] *Ibid.*, p. 350.

engendrado el sueño », tout comme don Quichotte et Célestine. « Es un mito »[65] précise Maeztu, « Por la inmensidad de su energía es Don Juan el ideal, el sueño, el mito »[66], ajoute l'essayiste qui ne serait nullement étonné de découvrir que l'origine de don Juan remonte à une source légendaire, celle des « Mille et une nuits » par exemple ; il s'agit donc, d'après lui d'une figure très ancienne de la littérature orientale. Maeztu le met même en relation avec la légende d' « Aladin et la lampe merveilleuse »: « Es el Aladino de la vitalidad, la lámpara maravillosa de la energía siempre renaciente; el milagro de la fuerza inagotable »[67]. Cependant, malgré ces élucubrations, Maeztu, qui partage l'opinion d'Ortega, n'hésite pas à clamer l'espagnolisme de don Juan. Selon lui, don Juan a bien une origine espagnole: « La figura de Don Juan es uno de los máximos dones que ha hecho al mundo nuestra raza […]. No hay leyenda más española […] flota una gracia que me parece específicamente sevillana »[68]. Toutes ces fluctuations de l'auteur interpellent le lecteur et ébranlent ses certitudes. Cette remontée aux origines suscite des interrogations chez le lecteur qui suit avec un plus grand intérêt le parcours littéraire du personnage légendaire.

Ainsi, pour Maeztu, le don Juan authentique est celui de Tirso de Molina, connu sous le titre de *El burlador de Sevilla*; l'auteur le confirme dans ses essais et notamment dans « Españolismo de Don Juan », mais cette vérité tend à être oubliée, surtout en France où le personnage de don Juan est souvent attribué à Molière[69]. Ce rappel confirme l'appartenance de don Juan à Tirso de Molina et évoque une grande partie de ceux qui ont repris ce personnage comme Mozart, Zorrilla, Valle-Inclán et autres. En effet, si plusieurs auteurs se sont intéressés au personnage, tous ne l'ont pas perçu de la même manière.

On le voit, Maeztu procède à un travail de documentation important pour démontrer l'espagnolisme de don Juan. En évoquant d'autres œuvres et d'autres auteurs, il suppose un arrière plan culturel identifiable par tout lecteur ; il prétend ainsi aspirer à l'universel, tout comme de nombreux auteurs critiques cités dans ses essais, Saíd Armesto, Marañón, Madariaga…, Maeztu revendique l'origine espagnole du

[65] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, p. 91.
[66] *Ibid*, p. 103.
[67] *Ibid*, p. 91.
[68] José Ortega y Gasset, *Introducción a un «Don Juan»*, en Obras Completas, volúmen VI, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 122, 126.
[69] Jean Louis Picoche, *op. cit.*, p. 5.

mythe de don Juan en se basant sur des faits géographiques, psychologiques, religieux ou physiologiques[70].

Cependant, bien qu'originaire de la terre espagnole, don Juan a connu de nombreuses versions. Ainsi, Maeztu ne se contente pas de démontrer l'espagnolisme de don Juan ; il passe en revue chacune des interprétations du personnage légendaire émettant son point de vue sur la version. D'après lui, le don Juan de Byron « es una fantasía burlesca en la que Don Juan es lo de menos », et que le *Don Juan* de Molière « es un Don Juan español con alguna variante ». Le personnage de Molière hérite, en effet, de l'original la quête du pouvoir comme catalyseur de ses actions. Cependant, ce désir de puissance se transforme en un pouvoir pervers, celui de tromper des femmes comme Donne Elvire ou encore des hommes tel que Monsieur Dimanche.

L'essayiste va jusqu'à effectuer une comparaison sur le plan stylistique entre le don Juan de Tirso et celui de Zorrilla qui, selon lui, est mieux écrit que le premier: « En el de Tirso hay media docena de frases límpidas y acertadas ; en el de Zorrilla se encuentran esas frases por docenas y esta felicidad de la dicción es lo que las ha clavado en la memoria popular »[71].

Dans son essai « La hora de Don Juan », Maeztu cite l'exemple des personnages de Shakespeare qui ont pour habitude d'être des hommes qui se livrent à eux-mêmes, et qui cèdent à leurs caprices, tout comme don Juan : « Shylock, Hamlet, Romeo, Los dos Falstaffs, Otelo, Marco Antonio, Julio César ; algunos de sus reyes son almas que han perdido o desconocen el freno del cristianismo, y que no encuentran otro guía interior » [72], le christianisme jouant le rôle d'un guide intérieur. Par leur caractère marginal, ces hommes semblent se détacher de la société, anxieux de mener leur vie.

> Maeztu pasa a estudiar la « hora de Don Juan », esa vuelta apreciativa que propicia la contemporaneidad, que ha comprendido con el estruendo de la Primera Guerra Mundial que era necesario « someter el ideal de la ciencia especializada a otro superior », porque el Prometeo de la invención y del progreso « lo mismo sirve para el mal que para generar efectos del bien ».
> Repaso histórico de la presencia de Don Juan el que « vuelve a surgir » con « las variantes de los tiempos, más democrático o menos varonil, pero siempre la misma paradoja esencial: una voluntad que nada quiere, fuera del inmediato antojo; un esfuerzo sin finalidad heroico por el temperamento y

[70] Ana Sofía Bustamente, *op. cit.*, p. 346.
[71] Ramiro de Maeztu, *op. cit.,* «La hora de Don Juan», p. 102.
[72] *Ibid*., p. 102.

> nirvánico por la falta de principios ». Finalidad simbólica: « Las épocas de crisis de ideales lo son también de crisis de poder; o porque en ellas se echa de menos la energía que se malgastó en épocas de fe, o porque se siente hervir una energía nueva dentro de las venas, y no se sabe lo que con ella se ha de hacer… »[73].

En fait, la polémique sur l'espagnolisme de don Juan n'a jamais cessé, elle a même pris une telle ampleur que de nombreux critiques émettent leur opinion sur le sujet. Ainsi Picatoste[74], prétend que les étrangers ne l'ont jamais compris. D'après lui, ces derniers n'ont jamais conçu don Juan comme un « burlador », mais plutôt comme un chercheur d'idéal, tout à fait comme Faust[75], le personnage de Lenau[76]. C'est le genre de figure littéraire qui cherche dans la femme l'idéal de la beauté, du pouvoir et du bien ; cette figure ne correspond pas au don Juan de Tirso.

Maeztu procède par la suite à une étude comparative entre le don Juan authentique et celui de Molière ; il affirme qu'ils différent entre eux par un trait de caractère essentiel : le don Juan français est athée et ne croit pas en une autre vie, le don Juan espagnol est au contraire, un fervent catholique malgré ses appétits sexuels effrénés. Le don Juan de Tirso ne nie à aucun moment les punitions après la mort ; il tente seulement de les repousser, de les éloigner systématiquement de sa conscience. Le don Juan de Tirso est donc un homme qui croit à la vie de l'au-delà mais qui refuse d'y penser sérieusement.

Par ces diverses réflexions, Maeztu va pouvoir imprimer un accent nouveau à ses textes en approfondissant les traits caractéristiques des héros et en exploitant ces divergences d'opinions afin de mieux faire ressortir leurs contradictions : ils seront des personnages uniques qui ne ressemblent à aucun autre modèle connu jusqu'alors.

---

[73] Luis Aguirre Prado, *op.cit*., p. 84, 85.

[74] Picatoste, cité par Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina, Ensayos en simpatía*, Madrid, Prólogo de José-Carlos Mainer, Visor Libros, 2004, p.100.

[75] *Fausto* (1808), est une oeuvre tragique en deux volumes de Goethe. Il s'agit d'un personnage de fiction, célèbre protagoniste repris dans de nombreuses oeuvres littéraires et musicales, notamment par Lenau. L'ouvrage initial est une tragédie, très semblable à *La Celestina* de Rojas, destinée beaucoup plus à être lue que représentée.

[76] Nikolaus Lenau (1802-1850), poète autrichien de l'époque postromantique. Les compositions épiques et dramatiques de Nikolaus Lenau sont marquées par une inguérissable nostalgie de la liberté. *Encyclopédie Universalis*, version électronique sur : universalis.fr.

II.3/ Dimension mythique et sociale de la Célestine : un personnage social particulier

L'intérêt de Maeztu pour les figures mythiques ne s'arrête pas au personnage de don Quichotte et à celui de don Juan ; Maeztu s'intéresse vivement à une troisième figure non moins importante, celle de la Célestine. En effet, le personnage joue le premier rôle dans *La Célestine*, (ou *Tragicomédie de Calisto et Melibea*) de Fernando de Rojas (1499). Cette tragicomédie, à l'origine du nouveau théâtre espagnol, intègre une triple tradition ; celle de la comédie latine, de la comédie élégiaque et de la comédie humaniste italienne, née sous l'impulsion de Pétrarque, son apogée en Italie se situant aux XIV^{e} et XV^{e} siècles[77]. Elle emprunte à cette dernière une conception souple du temps et de l'espace, de la récurrence des personnages et des situations. Dans cette pièce de théâtre tout particulièrement et dans de nombreuses autres œuvres littéraires, la Celestina est le pivot autour duquel s'articulent toutes les intrigues amoureuses. Aussi, *La Célestine*, figure emblématique dans la littérature espagnole, va-t-elle acquérir une dimension mythique incontestable.

Rappelons que les imitateurs de *la Célestine* ont développé durant le XVI^{e} siècle un genre théâtral ambigu, préférant à la concentration dramatique les allongements romanesques et la prolifération de personnages secondaires. Fabia, entremetteuse dans *El Caballero de Olmedo* (Le Chevalier d'Olmedo), est l'héritière de Célestine. Mais, c'est essentiellement dans une action en prose, *Dorotea*, que Lope de Vega s'inspire le plus directement de la tragicomédie de Fernando de Rojas : autobiographie amoureuse du poète qui reprend le tempo lent de la *Célestine* et les caractéristiques de son héroïne à travers le personnage de Gerarda[78] .

Mais tout d'abord, voyons qui se cache derrière cette figure mythique : *La Célestine* est le portrait d'une vieille entremetteuse connue par son art de persuader et par son langage émaillé de dictons[79] ; c'est bien elle qui a permis à Calisto de fixer son premier rendez-vous d'amour avec Melibea ; c'est encore elle qui a arrangé la rencontre entre Areusa et Pármeno. Ce personnage hédonique est doté d'un grand

[77] D. Bertrand, L. Haquette, L. Hélix, M-C Hubert, S. Marchal, P. Maréchaux, J-C Ternaux, *Le théâtre : cours, documents, dissertations.* Collection Grand Amphi Littérature, Paris, Béral, 1996, p. 171.
[78] *Ibid.*, p. 171.
[79] José Manuel Losada Goya, *op. cit.*, p. 396.

savoir-faire manipulateur et d'un pouvoir de persuasion sans pareil, ce qui fait d'elle un personnage social très sollicité pour le « bien » qu'elle impartit.

Cependant, les amants que la Celestina a réunis se rendent rapidement compte qu'ils sont tombés dans le piège de la sorcière ; même les valets qui l'aident à recueillir toutes les informations nécessaires comprennent que la Célestine n'agit que pour son intérêt, ne pensant qu'à s'enrichir davantage. Son côté matérialiste et opportuniste n'échappe à personne. C'est effectivement son « art de persuader » qui a permis à cette entremetteuse d'arriver à ses fins. Aussi, l'histoire de tous ces personnages se clôt-elle bien souvent sur une triste tragédie.

L'amour poussé à l'extrême des protagonistes, mais aussi le savoir malsain de Célestine représentent les causes fondamentales du dénouement tragique de la comédie.

Étudiant l'analyse effectuée par Maeztu du « mythe » de l'entremetteuse, Luis A. Prado évoque l'interprétation religieuse perceptible dans le langage qu'il utilise et souligne l'objectif de l'auteur :

> (Maeztu) estudia el proceso del convencimiento, y aporta su interpretación a esa psicología del amor que tan variada serie de casos presenta y en la que tiene su puesto lo biológico, en ciertos casos decisivo, no obstante la exclamación de Calixto al contemplar por vez primera a Melibea : « En esto veo la grandeza de Dios. » Justa interpretación del mozo « alma profundamente mística », por lo que el amor físico ocupa « el puesto que antes el fervor religioso ». Lenguaje amoroso en esa línea. « Estepa llena de cielo », dice Maeztu acentuando lo feliz de sus frases apreciativas. Estudio comparativo el de Calixto y Melibea con otras parejas inmortales del amor para obtener una conclusión : absolutismo religioso en el amor de Calixto ; constante complacencia en Melibea, que considera al amado como « a un niño al que ha de recoger en su regazo ». No son meramente, concluye Maeztu, él y ella, « sino el místico y la sensual al encontrarse ».
> Estudio detenido de la tragedia del amor-pasión[80].

La Célestine est un noyau fondamental dans la société ; à travers l'étude de ce personnage, il est plus facile de comprendre tous les agissements des autres personnages qui l'entourent. Le monde de *La Célestine* est alors un microcosme, représentatif de la société espagnole.

[80] Luis Aguirre Prado, *op.cit.*, p. 87, 88.

II.4/ Don Quichotte, don Juan et la Célestine : de la dimension mythique à la dimension universelle

> No sólo son mitos literarios. La pintura, la escultura, la música (ópera, ballets, *suites*), el cine…, todas las artes se nutren de la gran fuerza latente en nuestros tres mitos. Quizá el secreto de su aceptación universal radique en que están llenos de vida, y en que han sabido encarnar unos singulares modos de ser. Tal es su fuerza, que su influencia llega a las personas « de carne y hueso », que aluden a los mitos para explicar actitudes y acciones[81].

L'étude des figures mythiques a permis de souligner la portée documentaire de l'œuvre de Maeztu. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina* a donc une portée psycho-sociologique incontestable. Mais Maeztu ne se contente pas d'évoquer les différents auteurs qui ont eu recours aux figures fondatrices ; il élargit son propos en tentant d'élucider l'impact des personnages de Cervantès, de Tirso et de Rojas, dans la littérature universelle, car ces figures ont acquis une véritable identité mondiale. Pour étudier cette dimension universelle, Maeztu constate tout d'abord que les personnages de Cervantès, de Tirso de Molina et de Fernando de Rojas ont atteint une telle notoriété qu'on les retrouve dans plusieurs genres littéraires : roman, théâtre et poésie. Ainsi, concernant la poésie, Maeztu trouve que Baudelaire est l'artiste qui a exprimé le mieux le personnage de don Juan dans son poème « Don Juan en enfer »[82]. Toujours dans la même optique poétique, Maeztu cite les vers d'Alfred de Musset, aussi expressifs qu'éloquents :

> Oui, Don Juan. Le voilà ce nom que tout répète,
> Ce nom mystérieux que tout l'univers prend,
> Dont chacun vient parler, et que nul ne comprend[83].

Maeztu a eu recours à des auteurs, critiques, philosophes, poètes, penseurs de différentes nationalités pour valoriser cet aspect universel : il cite Arturo Farinelli qui est un savant italien, Turgueneff, d'origine russe, Heine qui est allemand, Molière un français, Camoens, auteur portugais, Byron, anglais, Khayam, arabe… Grâce à l'évocation de toutes ces grandes figures, Maeztu semble vouloir prendre place dans

[81] Luis Alberto de Cuenca (Secretario de Estado de Cultura), *Tres mitos españoles La Celestina, Don Quijote, Don Juan*, de José Luis Díez, *op. cit.*, p.1.
[82] Ramiro de Maeztu, *op. cit*, p. 71.
[83] *Ibid.*, p. 73.

une sorte de concerts des nations qu'il invite son lecteur à découvrir et danslequel il a, naturellement sa partie à tenir.

Maeztu tente d'exposer les différentes interprétations suscitées par le personnage de don Juan à travers une analyse à visée scientifique. Maeztu pense même, comme on l'a déjà mentionné précédemment, que don Juan est un personnage qui remonte à la littérature orientale.

C'est ainsi que Maeztu prétend dominer toutes les littératures, puisque pour argumenter ses réflexions, il n'hésite pas à s'investir dans des comparaisons explicites entre don Quichotte et Hamlet, par exemple, ou encore entre don Juan et Aladin.

De plus, Maeztu ne néglige aucune source artistique qui confirme ses propos. Art, peinture et musique font partie de l'arsenal argumentatif de l'essayiste comme le prouvent les pages où la peinture est évoquée pour tenter de cerner la personnalité de don Juan :

> Lo que eran los españoles de aquel tiempo lo sabemos por los cuadros del Greco. Un español no habría sabido quiza verlos. El cretense percibió que aquellos hombres, que en lo físico no eran extraordinarios, estaban animados por una espiritualidad excepcional, que solo podía expresarse pictóricamente por excepcionales procedimientos. El Greco simbolizó, en la luz como una sustancia que en el éter vibra y en el aire se rompe, rodea los cuerpos, disuelve los límites, aligera los pesos, convierte la gravedad en asención y transforma a los hombres en llamas, que en su propio fuego se divinizan y consumen[84].

La musique, source exclusivement artistique, représente également un moyen fondamental sur lequel s'est appuyé Maeztu pour définir le personnage de don Juan. En effet, grâce à l'intensité et à la diversité de ses moyens d'expression, la musique a parfaitement su traduire les sentiments contradictoires de don Juan, d'une part sa sensualité effrénée et d'autre part le sentiment de culpabilité et son corollaire, la crainte du châtiment. C'est effectivement dans le *Don Giovanni* de Mozart et dans le poème symphonique de Strauss que les sentiments de bravoure et de l'amour de don Juan ont trouvé leur plus belle expression. Il convient de préciser de même que le désenchantement du personnage face à l'inévitable désillusion, est extraordinairement interprété à travers la musique[85] :

[84] *Ibid.*, p. 42.
[85] *Ibid.*, p. 73.

> Il suffit de laisser un moment de côté l'idée traditionnelle du chevalier érotique pour s'apercevoir, non sans une certaine surprise, que dans l'opéra de Mozart il ne s'agit pas du tout d'un aventurier, heureux dans ses prouesses amoureuses, mais plutôt d'un pauvre pécheur poursuivi par la malchance et qui, en fin de compte, subit le sort traditionnel des gens de son époque, c'est-à-dire l'expiation dans l'Enfer chrétien[86].

Maeztu évoque Mozart qui, lui, se limite à « divinizar »[87] don Juan, « No por ser un Don Juan, sino por no serlo, soñó Mozart con Don Juan para divinizarlo »[88], ajoute-t-il. En effet, Mozart a bien contribué à l'immortalité de son héros mythique, puisque c'est l'un des rares musiciens qui a su traiter ce personnage, avec un succès aussi éternel qu'universel. L'essayiste expose même la vie de Mozart et précise que ce dernier n'a rien d'un don Juan et c'est sans doute la raison pour laquelle il a tellement été attiré par ce héros. Mozart a, à sa manière, participé à la mythification de don Juan en mettant en exergue le motif tragique de la culpabilité et du châtiment du personnage. La création de *Don Giovanni* a permis à Mozart de soulager son âme opprimée par la mort de son père, suivie de celle de son meilleur ami.

Même don Quichotte a laissé ses empreintes dans le domaine musical : « La novela cervantina inspiró la ópera « Don Quixotte » (1910) con música de Massenet »[89].

Le catalogue de José Luis García del Busto[90], présenté par Luis Miguel Enciso[91], permet d'avoir une idée des différentes compositions musicales dédiées à la Célestine, don Quichotte et don Juan :

> En la larga nómina de *Celestinas* musicales, sobresalen las aportaciones de Felipe Pedrell, Manuel de Falla, Robert Gerhard, Luis de Pablo, Oscar Esplá, Maurice Ohana, Antón García Abril, el siempre recordado Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter y José Luis Turina.
>
> « Sin lugar a dudas – afirma García del Busto – es *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* el asunto literario español más presente en la música… ». Algunos hitos prominentes los marcan Johan Philip Förtsch, H. Purcell, Johann Chistian Cannabich, Antonio Salieri, Felix Mendelssohn, G. Donizetti, George Bizet […]. Ya en los goznes del siglo XXI, brilla con

[86] Otto Rank, *Don Juan et le Double*, Paris, Payot, 1973, p. 119.
[87] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, p. 105.
[88] *Ibid*, p. 105.
[89] José Antonio Pérez Rioja, *Diccionario de personajes y escenarios de la literatura española*, Barcelona, Península, 1997, p. 98.
[90] José Luis García del Busto, *Tres mitos: Celestina, Quijote, Don Juan : Recopilación musical*, Madrid, Eleuve, 2007, p. 112.
[91] Luis Miguel Enciso, Presidente de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, *op. cit.*, p. 3.

> especial intensidad el magistral *Don Quijote* de Cristóbal Halffter. No debe olvidarse tampoco la ópera *D.Q.*, de J.L. Turina.
>
> Sensiblemente inferior en número y calidad, si se exceptúan algunos ejemplos, es el registro de « don Juanes ». Purcell y, en mayor medida, Gluck marcaron apuestas de calidad que se vieron confirmadas por Gazzaniga, precedente inmediato de Mozart. En cuanto al *Don Giovanni*, del genial compositor de Salzburgo, con letra de Da Ponte, es, como dice García del Busto, « una de las óperas más universalmente celebradas ». Ya en el siglo XIX, Richard Strauss compuso un importante *Don Juan.* Otros autores, entre los que cabe citar a Ramón Carnicer, el ruso Dargomishki, Tchaikovski, G. Mahler y A. García Abril rozaron, también, con excelentes registros, el tema de don Juan. En fecha reciente el checo Karen Skarka ha vuelto a encarnar una versión clásica : *Don Juan en los infiernos*[92].

Maeztu affirme dans l'un de ses discours que « la técnica artística se ha separado de los ideales humanos todo lo que ha podido »[93]. Ainsi, il semble que la dimension artistique et la dimension mythique se complètent pour procurer à l'auteur toutes les armes qui lui sont nécessaires pour ses critiques créatives. Les mythes sont porteurs des idéaux humains, ils les traduisent et reflètent leur impact, que ce soit par le biais du littéraire ou celui de l'artistique. Don Quichotte, don Juan et la Célestine lui ont permis de voir et de tenter de comprendre la vie selon une optique artistique universelle.

> Un artículo de Maeztu, publicado en *El Sol* de Madrid (27 mayo 1926), en torno a « La decadencia y el *Quijote* », resume la historia de todo su criticismo – idéntico en lo esencial –, sobre el libro cervantino, en artículos y conferencias durante un cuarto de siglo. Método de esta crítica era el aconsejado por Nietzsche : « Ver el arte por la óptica de la vida. » Con este artículo salía al paso de algunos reparos puestos a su libro, recién aparecido, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*[94].

[92] *Ibid.*, p. 3.
[92] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « El tipo de Don Juan », p. 71.
[93] Ramiro de Maeztu, « El arte y la Moral », Discurso leído en el acto de su recepción/… por el Excelentísimo Señor D. Ramiro de Maeztu y contestación del Excelentísimo Señor D. Eduardo Sanz y Escartin Conde de Lizarraga. Madrid, Academia de Ciencias Morales y Políticas, 20 de Marzo de 1932, p. 30.
[94] Alberto Sánchez, *op. cit.*, p. 45.

III/ De l'excès d'idéal au désenchantement

III.1/ Décalage entre l'excès d'idéal et la triste réalité chez don Quichotte

L'esprit chevaleresque était fort répandu au XVI^{e} siècle, grâce aux livres de chevalerie considérés comme les plus populaires de l'époque en Espagne. Cervantès, comme son héros don Quichotte, n'a cessé de lire et de défendre de généreux idéaux, des valeurs nobles et chevaleresques, l'amour, la foi en Dieu, la bonté et la générosité. Loin d'être une simple figure ridicule, don Quichotte est pour Cervantès une consolation à ses propres échecs. La folie de son personnage lui permet de comprendre et d'expliquer le monde, de rire de ses mésaventures et d'en tirer des conclusions. Et, si Maeztu s'intéresse à cette création quichottesque c'est surtout pour ces multiples raisons :

> El hidalgo manchego es un viejo con anhelos de mocedad ; en esa mezcla y contraste de vejez y juventud va implícito el espíritu cómico de la inadecuación ; y también de ella deriva la locura : la no distinción entre la ilusión y la realidad. « La especificación de esa locura la dan los libros de caballerías. Pero Cervantes no se burla de unos ideales que le habían sido tan queridos : « el mundo está mal », viene a decirnos, « pero ni tú ni yo podemos componerlo ». Riámonos por no llorar y así descargaremos el pecho melancólico…
> Aquí (dans son chapitre «La Concepción de Don Quijote») Maeztu zahonda en la entraña misma de la creación quijotesca, alejándose de los motivos anecdóticos y del positivismo de fuentes literarias y vivas[95].

Or, chez don Quichotte, l'amour des livres de chevalerie est poussé à l'extrême, jusqu'à la déraison. Sa folie résulte-t-elle précisément de ses rêves poussés à l'extrême ? Maeztu déclare à ce propos dans « La vida de Cervantes », que le monde de la rêverie est le fruit de notre anxiété, de nos peurs et de nos craintes. Luis Aguirre Prado le rappelle en évoquant les propos de Maeztu :

> Cervantes, al que Maeztu califica de « caballero andante por el espíritu », al componer su obra se iba descargando de « sus antiguos desengaños, mostrándose a sí mismo los engaños en que se originaron ». Al considerar obra y autor, el ensayista llega a la conclusión de que « el sentido esotérico del « Quijote » está en la vida de Cervantes », el genio máximo de nuestra

[95] *Ibid.*, p. 54.

> literatura, que seguirá dando una magna lección cuando su inmortal obra sea leída en su perspectiva histórica. Significado de esa lección:
> « Dante se engañaba al decirnos que el amor mueve el sol y las estrellas. El amor sin la fuerza no puede mover nada, y para medir bien la propia fuerza nos hará falta ver las cosas como son. La veracidad es deber inexcusable. Tomar los molinos por gigantes no es meramente una alucinación, sino un pecado »[96].

Dans ce même chapitre, Maeztu procède à une identification entre don Quichotte et son créateur. Maeztu fait d'ailleurs référence à une biographie établie par Navarro Ledesma qui s'intitule *El ingenioso hidalgo don Miguel de Cervantes Saavedra* (1905). Alberto Sánchez fait allusion à l'objectif de Maeztu dans cet essai en particulier :

> Analiza los tres ideales, acariciados sucesivamente por Cervantes : primero, el heroísmo de las armas ; segundo, la gloria de las letras, y tercero, las ambiciones prácticas de la madurez (quizá sobreestimadas por Maeztu). Los tres desembocaron en la desilusión y el desencanto. Entonces concibe la figura de Don Quijote, que no es sino el mismo Cervantes idealizado, abstracto, simbolizando a « cuantos hombres han puesto sus sueños más arriba que sus medios de realizarlos »[97].

Don Quichotte rêve les yeux ouverts, comme la plupart des hommes le font. Seulement, cet amoureux d'absolu ne fait pas toujours la distinction entre rêve et réalité. C'est là qu'intervient le fidèle compagnon Sancho Panza dans l'œuvre. En effet, ce personnage, qui joue un rôle aussi important que don Quichotte, permet au héros de garder les pieds sur terre. Son rôle d'intermédiaire semble essentiel, voire vital. Conscient de la folie de son maître, il y adhère bien souvent, ne le quittant jamais dans toutes ses aventures et essayant toujours de le ramener à la réalité. Ce n'est que vers la fin de l'œuvre que don Quichotte se rend compte de la perte de sa raison :

> El mundo está mal. Yo fui ese loco Don Quijote, que lo creía lleno de caballeros y princesas, endriagos y gigantes. Quiso moverme entre las cosas de la vida como si fueran mis imaginaciones y me encontré con sus realidades[98].

[96] Luis Aguirre Prado, *op. cit.*, p. 81.
[97] Alberto Sánchez, *op. cit.*, p. 52.
[98] Ramiro de Maeztu, *op. cit,* « La concepción del Quijote », p. 55.

Par cet excès d'idéal qui pousse le personnage à sa perte, Maeztu a considéré dans un premier temps l'œuvre de Cervantès comme une œuvre de « décadence ». Don Quichotte a échoué dans la réalisation de ses rêves et c'est justement cet échec qui est sanctionné par l'auteur. Maeztu représente la société espagnole dans don Quichotte. Il déclare même dans l'un de ses articles intitulé « La razón » que: « El ideal de la raza es Don Quijote con dinero, pero Don Quijote no acertará a ser rico mientras no vea en el dinero más que un medio; tiene que aprender a respetarle como a un fin »[99].

Puis, dans un second moment, il se rétracte en déclarant que la faute n'incombe pas à l'œuvre de Cervantès, mais plutôt à la manière avec laquelle elle a été lue ; il rejette alors la responsabilité sur le lecteur et sur son interprétation. Ces nobles idéaux quichottesques n'ont-ils pas été mal interprétés par les lecteurs ?

En outre, Maeztu rappelle que Cervantès, pour se consoler de ses échecs, transmet tous ses rêves de jeunesse paradoxalement dans un corps d'un homme vieux et incapable de les réaliser : « Cervantes pone los propios sueños marchitados de su juventud idealista en el cuerpo de un viejo impotente para realizarlos »[100].

Le *Quichotte* aura donc été pour son créateur le meilleur moyen d'opérer une analyse de soi et du monde qui l'entoure. Cervantès fait part à travers son personnage de ses propres expériences et de ses propres désillusions dans la vie. Aussi, présente-t-il un véritable bilan récapitulatif de toutes ses pensées sur le monde. Luis Aguirre Prado confirme ce côté autobiographique du Quichotte souligné par Maeztu :

> Cervantes abre los ojos en torno, se da cuenta de la pobreza de España y del cansancio de sus caballeros : todo está en torno suyo tan derrengado y jadeante como su propio cuerpo. Ocúrresele entonces personificar ese cansancio en un viejo que no se da cuenta de su edad. Le planta en la cabeza la locura de la caballería andante. Y la risa resultante es el ¡ alto ! que se da España en el avance que empezó siéndolo de gloria, pero que la habría conducido a la muerte de haberlo continuado[101].

[99] Ramiro de Maeztu, « La razón », *Buenos Aires*, 2 février 1928.
[100] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, «La concepción del Quijote», p. 55.
[101] Luis Aguirre Prado, *op. cit.*, p. 82.

Maeztu soulève également un autre aspect de l'œuvre. En effet, d'après lui, Cervantès, semble avoir traité la question de l'excès de l'idéal sur le mode de la déraison :

> De este contraste de vejez y juventud se deriva también lógicamente la locura del héroe. El que no repara en que está viejo es porque no distingue entre realidades e ilusiones, entre las cosas que son y las que el deseo proyecta en la pantalla de la imaginación[102].

Maeztu ajoute que « los ideales de juventud de Cervantes fueron generosos» ; ces propos dévoilent une pointe d'ironie marquant les limites d'un tel excès. Ce jeu de paradoxes, représenté par une série de renversements ironiques (de la jeunesse et de la vieillesse, de la figure du héros et celle du antihéros, du rêve et de la réalité, du succès et de l'échec…), met en relief le caractère comique et de dérision de l'œuvre, mais suscite une grande réflexion de la part des lecteurs qui doivent déchiffrer ce côté comique pour comprendre les véritables enjeux du texte.

La tromperie, la désillusion, la déception, le désenchantement, ainsi que la réussite et l'échec sont autant d'éléments importants dans l'œuvre de Cervantès. En fait, sa propre expérience de dévouement pour sa Patrie était désastreuse ; elle représentait une énorme défaite personnelle. Et c'est effectivement à travers le propre échec de l'auteur que Maeztu explique la déception de don Quichotte. On comprend mieux de cette manière la portée de son désespoir. Maeztu explique que l'auteur du *Quichotte* a beaucoup lutté dans sa vie et n'a pas toujours possédé ce qu'il désirait.

> El tema del Quijote, como la mayoría de los escritores españoles de su época, lo venía tratando Maeztu desde principios de siglo. Siempre lo había interpretado como un arquetipo de la decadencia española, puesto que incitaba a evadirse de la realidad; en resumen, lo había valorado como muy negativo al percibir en el hidalgo cervantino « el espejo más acabado y la apología más general de la decadencia, del cansancio de un pueblo »[103].

Cervantès écrit la première partie du *Quichotte de la Manche* pendant qu'il était emprisonné à Séville. On peut donc deviner la profonde douleur, les échecs et les malheurs de Cervantès et les conditions dans lesquelles est né le *Quichotte*. Sans doute, Cervantès était-il fatigué et désespéré au moment où il a écrit le roman.

[102] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « La concepción del Quijote », p. 52.
[103] Marrero, *Obras Completas*, p. 124, dans *Los vascos del 98 : Unamuno, Baroja y Maeztu, juicios, actitudes e ideas ante la modernidad* de José Miguel Fernández Urbina, San Sebastián, Bermingham edit., 1998, p. 292.

Démoralisé suite aux échecs essuyés, il aurait tenté de trouver refuge dans son œuvre puisqu'il cherchait un apaisement.

Maeztu insiste sur l'échec de la vie frustrée de Cervantès. La vie de don Quichotte s'explique probablement d'une manière plus lucide à travers la vie de son auteur, et Maeztu nous dit dans ce sens : « Don Quijote es el mismo que Cervantes »[104]. L'essayiste explique que le désenchantement et la désillusion du protagoniste sont évidemment reliés au parcours de son auteur. Pour toutes ces raisons, et surtout pour se consoler des amertumes qu'il a vécues, Cervantès a créé le personnage de don Quichotte qui, lui aussi, va vivre à son tour autant de mésaventures qui finiront par l'achever.

D'ailleurs, Maeztu prétend que considérer que le seul but de l'œuvre de Cervantès est de ridiculiser les livres de chevaliers suppose que Cervantès est aussi fou que son protagoniste. Le *Quichotte* est donc non seulement un moyen de diversion, mais encore une source de conseils ; c'est sans doute la raison pour laquelle les Espagnols l'ont considéré comme l'œuvre de leur philosophie nationale.

C'est donc à travers une série d'épisodes burlesques que Maeztu s'amuse à raconter les expériences et les défaites de don Quichotte. Cependant, Maeztu ne dévalorise pas ce parcours quichottesque. Bien au contraire, d'après lui, don Quichotte est un personnage qui cherche son idéal et qui vit dans la désillusion totale et dans la tromperie; c'est une réelle histoire de quête d'un idéal et bien évidemment de l'amour. En fait, cette quête, d'après Maeztu, est également celle de son auteur Miguel de Cervantes, et celle de l'Espagne aussi : « El Quijote es el libro del desencanto español »[105].

Cependant, si don Quichotte a pris vie grâce à l'immense mélancolie de son auteur, peut-on affirmer que don Quichotte reflète la vie de son auteur ? C'est, en tout cas, la thèse que Maeztu prétend défendre : « Cervantes se explica por Don Quijote y Don Quijote por Cervantes »[106].

Ce parallélisme établi entre l'auteur et son personnage suscite l'intérêt du lecteur. Mais, ce qui est encore plus frappant dans cette assertion, c'est l'insistance avec laquelle Maeztu présente cette similitude comme évidente et systématique.

[104] Ramiro de Maeztu, *op. cit.,* « La vida de Cervantes », p. 40.
[105] *Ibid.,* « Los críticos del Quijote », p. 56.
[106] *Ibid.,* « La concepción del Quijote », p. 48.

III.2/ Pouvoir, passion et désillusion de don Juan

Si don Quichotte agit poussé par ses idéaux chevaleresques, don Juan agit-il pareillement poussé par ses idéaux hédoniques ?

Don Juan est aussi une grande figure qui, malgré sa réputation de séducteur, connaît l'échec tout comme don Quichotte. Don Juan est un personnage qui ne prend rien au sérieux dans sa vie, pour lui, tout est illusion. Contrairement à l'homme doté de raison, il ne se fixe pas de limites dans sa vie, il vit librement, sans s'imposer de lois sociales ni naturelles et sans recourir à sa raison. Jacques Beyrie et Robert Jammes insistent sur ce côté séducteur et libertin du personnage :

> Dans El Burlador, don Juan Tenorio séduit, de façon particulièrement cynique et vile quatre femmes : deux aristocrates (la duchesse Isabela de Naples et Angela de Ulloa à Séville, en se faisant passer pour leur amant à la faveur de l'obscurité) et deux plébiennes : Tisbea, qui l'a recueilli après son naufrage, et Aminta, le jour même de ses noces (en faisant miroiter, dans chaque cas, une promesse de mariage). De surcroît, il tue le père d'Angela, don Gonzalo de Ulloa, qui l'a surpris. Plus tard, ayant défié la statue de don Gonzalo, qu'il invite à son tour, se rend dans la chapelle où sa victime est enterrée : le revenant le prend par la main, et tous deux sombrent dans le gouffre infernal qui s'ouvre sous leurs pieds[107].

Dans *El Burlador*, Catalinón représente un personnage aussi important que ne l'est le propre don Juan puisqu'il est, pour lui, sa raison ; c'est lui qui le rappelle à la réalité et qui lui fait prendre conscience de ses limites :

> No lo apruebo.
> Tú pretendes que escapemos
> Una vez, señor, burlados.
> Que el que vive de burlar,
> Burlado habrá de [quedar][108];

Cette conscience, nécessaire à la survie du personnage, est également incarnée dans le personnage de Leporello, le valet lâche et peureux de don Juan, dans le *Don Giovanni* de Mozart. Otto Rank, dans *Don Juan et le double*, souligne l'importance d'un personnage représentant la conscience :

[107] Jacques Beyrie, Robert Jammes, *op. cit.*, p. 230.
[108] Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.), Madrid, Cátedra, 2000, p. 258.

> Il eût été impossible de faire du personnage de Don Juan ce chevalier frivole, sans conscience, n'ayant respect de rien, si Leporello précisément ne constituait pas la partie de Don Juan qui représente la critique, la peur, c'est-à-dire la conscience du héros[109].

Cette même conscience, est aussi représentée par la figure du père de don Juan, dans *Le Burlador*, comme dans les œuvres qui ont suivi : « Dans ce « Burlador », comme chez Molière et plus tard chez Zorrilla, la voix de la conscience qui admoneste appartient directement au père, contre lequel don Juan se comporte régulièrement de façon blessante »[110].

Don Juan, figure rebelle, semble se livrer à toutes les transgressions possibles. Son pouvoir séducteur lui permet toujours d'arriver à ses fins, mais cette démesure exceptionnelle comporte des limites, car le seul vrai pouvoir, pour Maeztu, reste essentiellement divin. Dans « La razón de Don Juan », Maeztu distingue le pouvoir de l'homme du pouvoir divin. Il précise que la création et la destruction sont des facultés surhumaines, des pouvoirs qui ne peuvent être attribuées qu'à Dieu. Or, don Juan n'est qu'un homme, ou plutôt ne repésente que l'homme ; il se caractérise cependant par l'excès, la démesure. Camille Dumoulié souligne dans son ouvrage *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, que c'est précisement la logique de l'excès qui constitue le fondement le mythe donjuanesque : « Le véritable excès se manifeste davantage à travers la démesure des conquêtes amoureuses que par le sacrilège commis dans le cimetière et l'outrage à l'égard du mort »[111]. Selon Maeztu, créer et détruire sont une manière de convertir, de transformer une chose en une autre, et Maeztu répétant à plusieurs reprises dans « La razón de Don Juan » que « si no hay un Dios en los cielos, Don Juan tiene razón »[112], ne fait que l'apologie de cette démesure. En l'absence de toute loi divine, Maeztu adhère au comportement hédonique du libertin trompeur et abuseur. Toutes les interprétations auxquelles celui-ci a donné lieu sont conditionnées par l'existence ou l'absence de Dieu ; ce jeu de paradoxes s'explique sans doute par la crise existentielle par laquelle passe l'essayiste.

[109] Otto Rank, *op. cit.*, p. 131.
[110] *Ibid.*, p. 133.
[111] Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, PUF, 1993, p. 22.
[112] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, «La razón de Don Juan», p. 104.

Si don Juan se rapproche de don Quichotte par l'idée d'excès, sa folie n'est pas semblable à celle de don Quichotte, puisqu'il ne s'agit pas d'une perte de la raison ; cependant, elle ne lui est pas similaire dans la mesure où don Juan est un abuseur et n'hésite pas à commettre des crimes.

Pour décrire ce personnage hors du commun, Maeztu s'inspire de toutes les interprétations qui ont été réalisées concernant le personnage. Il évoque non seulement le *Don Juan* de Tirso, mais aussi celui de Zorrilla. Luis Aguirre Prado dans ses propos relève le parallélisme établi entre les deux variantes du personnage :

> « Aspecto particularísimo del Don Juan de Zorrilla : la salvación del alma del Tenorio. » Este punto le da pie al gran escritor para proseguir sus sagacísimas apreciaciones, las que pueden ser consideradas como antológicas y a las que ha de acudir el que desee conocer una de las interpretaciones de mayor penetración suscitada por el mito de Don Juan. En el caso del héroe de Zorrilla son necesarios esos « ojos de alma » límpidos, penetrantes, para comprender el proceso de la redención del heredero de los Tenorios sevillanos[113].

Ainsi, malgré tout le pouvoir que détient don Juan, il vit un véritable drame dans sa relation avec doña Inés et la manière dont elle s'est transformée. Le titre du chapitre de Maeztu intitulé « El drama de Don Juan » traduit les conflits auxquels s'est souvent heurté don Juan.

Un autre aspect important étudié par Maeztu dans ce même chapitre est l'amour de Dieu ; le salut de don Juan n'est possible que grâce aux prières de doña Inés. J. L. Villacañas l'a bien vu dans son ouvrage sur Ramiro de Maeztu :

> Don Juan, que se sienta en la forma de un yo omnipotente que busca a creditar su fama de tal, encuentra en Doña Inés el principio del espíritu. De hecho, esta figura femenina es un eco preciso de la edad media, con su buen número de leyendas acerca del poder salvador de la muchacha virgen. Principio del espíritu, Inés se presenta como el « ser divino, misterioso », « elemento de bondad, de ingenuidad, de abnegación y de amor », que choca con la aspiración a la omnipotencia de Don Juan. Lo demoníaco se enfrenta de este modo a lo divino y ambos usan el corazón de Don Juan para el combate[114].

La conclusion de ce chapitre est totalement dédiée au salut de don Juan: « Ahora sabe que puede hacer algo mejor, que lo hacen otros hombres, y él no lo

[113] Luis Aguirre Prado, *op. cit.*, p. 84.
[114] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 300.

puede hacer. Pero Dios es testigo de su corazón. Y le perdona por haber amado y por haber sufrido »[115]. On le voit clairement, Maeztu défend le caractère du libertin qui, même s'il a été victime de ses désirs amoureux, a atteint le salut. Maeztu souligne cette rédemption du personnage, car il y a eu amour sincère et souffrance.

Mais auparavant, dans « La razón de Don Juan », Maeztu insiste tout d'abord sur la facette dépavée du personnage. En effet, dans ce chapitre, don Juan incarne le mal puisqu'il tue et déshonore l'amour. Cette image, qui a été déjà évoquée précédemment, se répète tout au long de l'œuvre. Maeztu insiste donc sur le trait de caractère qui définit don Juan. Cependant, l'essayiste tente d'expliquer les gestes de don Juan et les généralise à une plus grande échelle : personne ne préfère être victime plutôt que « bourreau », ou être la chair plutôt que le couteau. Maeztu tente de comprendre cette approche de vie libertine à la manière de don Juan. En réalité, n'importe quel homme sain d'esprit s'intéresserait à une belle femme, tout en désirant maintenir son indépendance spirituelle : les propos de Maeztu semblent, bien souvent, contradictoires ; Maeztu blâme don Juan mais éprouve pour lui intérêt et admiration, non seulement pour son énergie inépuisable, mais aussi pour le principe qu'il met en œuvre de se passer des femmes après les avoir courtisées et avant qu'elles ne le rejettent, ou même pour le principe de se débarrasser des hommes qui le gênent sur son chemin, au lieu de les haïr et de se gâcher la vie avec les hostilités.

Selon Maeztu, don Juan incarne bel et bien le mal parce qu'il représente le caprice absolu, et c'est ce qu'une majorité désire : le mal ! Don Juan incarne le mal alors que sa seule quête, curieusement, c'est l'amour. L'amour, à la manière donjuanesque, représenterait-il le mal ? L. Aguirre Prado se prononce sur la figure du don Juan de Zorrilla et l'amour:

> …don Juan español, que «no cree en el amor, y esto le diferencia de todos los Don Juanes del Romanticismo». Carente de ideal de amor, no conoce éste hasta que el encuentro con Doña Inés le hace comprender «la existencia en el mundo de una categoría cósmica que enlaza los seres y las cosas en una categoría superior, que les da su valor y las libra con ello de merecer la muerte. Es el amor, no ya la pasión clandestina, sino el amor abierto, al que su orgullo había cerrado el paso al alma. La humildad de Doña Inés le ha desarmado». Sublimación de los instintos, que considera el psicoanálisis, y en

[115] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « El drama de Don Juan », p. 99-100.

> cuyo proceso de adquisición noble cuentan también otras fuerzas que se interfieren en la necesaria aportación biológica[116].

Ce paradoxe est à l'origine d'un véritable débat. Alors que tout un chacun souhaiterait être à l'image de ce « héroe erótico por excelencia » [117], pour reprendre l'expression de Villacañas, pourquoi alors respecter les règles imposées par la société ? C'est une question que se pose Maeztu, avec d'autres grandes questions rhétoriques. Autre question très curieuse : il se demande par exemple si le mal n'a pas été inventé par les autorités pour maintenir l'ordre. C'est à la véritable signification de la bonté et du mal que Maeztu s'intéresse : il se demande si ces mots manquent de réalité objective, ou si leur signification dépend exclusivement des classes sociales qui occupent le pouvoir, si toute l'humanité est indifférente au bien et au mal, s'il n'y a pas un Dieu dans les cieux et si don Juan, somme toute, nous plaît : don Juan aurait alors raison. C'est là toute la théorie de Maeztu dans cet essai « La razón de Don Juan »[118]. Dans ce chapitre, Maeztu met en cause l'aspect éthique : les concepts de bien et de mal semblent ne plus correspondre au sens instauré depuis des siècles. En fait, les interrogations soulevées par le personnage de don Juan sont plus importantes que l'intérêt porté au personnage lui-même. Le personnage de don Juan n'est qu'un prétexte pour interroger le lecteur sur les questions éthiques et existentielles, car la réflexion sur Dieu persiste plus forte que jamais, « muchos hombres han llegado a la conclusión de que no hay Dios, y los que son lógicos obran en consecuencia : todo está permitido »[119]. Cette affirmation met en exergue le lien étroit entre la foi et le pouvoir qui, en fin de compte, sont deux éléments bien soudés. En effet, si d'après les analyses précédentes, on peut affirmer que le pouvoir équivaut à l'incarnation du mal, dans une certaine mesure, le mal serait alors étroitement en relation avec la foi et l'existence de Dieu qui, pourtant, sous-entend une différenciation claire des valeurs du bien et du mal. La non croyance en Dieu suppose donc le non respect de ces principes du bien et du mal, toutes les transgressions deviennent donc permises : dans ce cas, Maeztu nous rappelle que le don Juan de Tirso doit expier ses erreurs.

[116] Luis Aguirre Prado, *op. cit.*, p. 83, 84.
[117] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 297.
[118] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « La razón de Don Juan », p.104.
[119] *Ibid.*, p. 104.

Le don Juan de Zorrilla est différent dans la mesure où il sauve son âme par l'amour de doña Inés: « El Don Juan de Zorrilla seguirá el mismo camino, el camino de la contrición, pero no por el amor paterno, sino por el amor sincero a una mujer »[120]. Zorrilla est intéressé davantage par la conscience morale, il s'adresse plus aux peuples qu'aux individus. La tragédie de don Juan, dans ce cas, est son amour pour doña Inés : « La tragedia de Don Juan es, para Maeztu, la tragedia del individualismo, del sujeto narcisista, del liberalismo, de todas las categorías que se habían denunciado en *La crisis del humanismo* »[121]. Maeztu nous propose de réfléchir sur l'intuition qui nous dit que don Juan est le mal parce que sa vie est une offense à l'esprit de chasteté, de véracité, de loyauté, et le désir qui nous pousse au donjuanisme par les passions qui existent en chacun de nous. D'une part, le devoir absolu, et de l'autre, le caprice absolu. Il n'y a pas de sécurité dans les deux cas. Mais si on choisit le devoir plutôt que le caprice, on se rend compte que don Juan luttait contre le monde, ce qui nous pousse à le combattre.

Le *Don Juan* de Zorrilla nous rappelle que Dieu peut pardonner même au dernier moment, jusqu'au dernier grain du sablier. Maeztu semble approuver le comportement du personnage de don Juan :

> Pero si no hay Dios en los cielos, y los valores de la historia son engaño, y se equivalen nuestras honras y deshonras; si no hay más medida de nuestros actos que la vida, lo que quiere decir que no hay medida, porque la vida de los gusanos, por ser vida, valdría tanto como puede valer la del cadáver de que se alimentan ; si no existe valor absoluto, Don Juan tiene razón [122].

Maeztu relie toujours la raison de don Juan à l'existence de Dieu, aux valeurs de la vie.

La relation entre don Juan et doña Inés nous semble assez particulière. Dans son essai intitulé « El drama de Don Juan », Maeztu accorde un intérêt particulier à la relation de don Juan avec doña Inés. En effet, le don Juan de Zorrilla n'est plus la même personne depuis qu'il connait doña Inés : « Don Juan se cree otro, por haber encontrado a Doña Inés, y es otro, en efecto ». La métamorphose du personnage est claire et positive : « La conversión de Don Juan es positiva »[123]. Cette évolution du personnage qui a suscité l'intérêt de Maeztu, a déjà été à l'origine de nombreux

[120] José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, à propos de la «salvación por el amor», p. 46.
[121] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 303.
[122] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « La razón de don Juan », p. 105.
[123] *Ibid*, « El drama de Don Juan », p. 98.

débats. Catalina V. Saura évoque l'évolution de cette transformation « glorieuse » et « positive » à travers les siècles :

> Decía Maeztu (Don Quijote, Don Juan y la Celestina) que en épocas de crisis nos agarrábamos a Don Juan con más fuerza que nunca. El mito del «capricho absoluto» volvió a resurgir con ímpetu cuando la razón empezó a producir monstruos (el XVIII, a excepción de Mozart y Zamora, no produce grandes Don Juanes; Casanova no es Don Juan). Don Juan, símbolo de la rebeldía absoluta contra Dios y los hombres, se convirtió en baluarte de la nueva causa romántica. Si en el XVII Don Juan representaba la lucha del hombre barrocco contra el tiempo y la muerte (la guadaña implacable es aquí la mano de piedra del Comendador); en el XIX, Don Juan personifica la lucha del «yo romántico como aspiración infinita» [Título de la famosa obra de Fichte]. En este inviable anhelo de lograr lo inalcanzable a la manera fáustica, Don Juan tropieza con «la horrible calavera» del desengaño. Pero su derrota es tan gloriosa como la de Luzbel en El Paraíso perdido de Milton[124].

III.3/ Savoir, amour et tragédie chez la Célestine

> Celestina… Tercer elemento humano utilizado por Maeztu para su análisis de los correspondientes psiquis y del alcance de sus empresas, las que representan negatividad confirmativa de la ineficacia humana. Modos en la respectiva empresa, que cada uno de los personajes estudiados consideró como definitivos y que a ninguno de los tres les sirvieron para resolver su propio problema vital[125].

Maeztu entame son chapitre destiné au « savoir de la Celestina », par un résumé de l'œuvre de Fernando de Rojas et de la tragi-comédie de Calisto et Melibea. Le livre de Rojas nous présente donc la tragédie de deux amoureux causée par une entremetteuse : Célestine « la mala y astuta mujer ». Cependant, tous les personnages de l'œuvre connaissent une fin violente, aussi bien les deux amoureux que les entremetteurs et les esclaves. Selon Maeztu, Rojas critique la vie en général, il souligne le non-sens de l'existence, qui promet beaucoup et ne concrétise rien : « prometes mucho y nada cumples », « laberinto de errores », « juego de hombres que andan en corro ». Même l'amour est représenté par des images cruelles : « toma en los hijos venganza de los padres »[126].

[124] Catalina Villagrá Saura, *El mito de Don Juan y el Romanticismo,* Conferencia pronunciada el 12/12/2001, Ateneo de Valladolid, 2003, p. 23.
[125] Luis Aguirre Prado, *op. cit.*, p. 86.
[126] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « Mundo y ultra mundo », p. 153.

Célestine est donc l'entremetteuse de Calisto et Melibea, mais aussi celle d'Areusa et de Pármeno, elle est au sommet de la gloire. Cependant, sa victoire ne va pas durer bien longtemps et sera suivie de malheurs. En refusant de partager le collier de perles que Calisto lui a offert avec Sempronio et Pármeno, Celestina ignore qu'elle court à sa perte.

En effet, les esclaves de Calisto se sont donc rendus chez Célestine pour réclamer leur part du collier que Calisto a offert à l'entremetteuse en récompense de son aide ; mais, cette dernière a refusé de partager le cadeau et les esclaves de Calisto. Sempronio et Pármeno l'ont assassinée pour se venger d'elle, aussi le secret de Calisto a-t-il été mis à nu :

> ! Oh mi triste nombre y fama, cómo andas al tablero de boca en boca ! ¡ Oh mis secretos más secretos, cuán públicos andaréis por las plazas y mercados ! ¿ Qué será de mí ? ¿ Adónde iré ? ¿ Qué saldrá allá ? A los muertos no puedo remediar… Todo será público cuanto con ella y con ellos hablaba, cuanto de mí sabían, el negocio en que andaban. No osaré salir ante gente. !Oh mi gozo, cómo te vas disminuyendo ! [127].

Maeztu nous décrit d'une manière très précise la scène de la deuxième nuit, l'attente de Melibea dans le jardin, et la chanson qu'elle fredonne avec son esclave en attendant son amant. Tous les éléments de la nature participent à cette rencontre, à travers les images évoquées, les chants de Melibea, et le cadre dans lequel ils se retrouvent. Mais, comme dans tout drame tragique, l'issue funeste n'est pas loin. Tout est interrompu par la mort de Calisto : « Es la hora de la muerte. Al saltar Calisto de la tapia se estrella los sesos contra el suelo »[128]. Le cadre devient soudain triste et macabre, il s'assombrit par la mort et le suicide : Melibea veut en effet mourir pour rejoindre son amant. L'intensité de sa passion la pousse à sacrifier sa propre vie pour son amant :

> Profundidad analítica del amor-pasión de Calixto y Melibea, el mancebo que persigue al halcón hasta viales prohibidos y la doncellica de dulces ojos verdes, que, a poco, espera al galán cantando « muy paso » entre las « verduricas », y que, al comprobar que la media noche es llegada sin que él aparezca, encarga a las aves que dedican sus cantos al gozo de la alborada que miren si otra amada le retiene. Tragedia moceril, en la que Melibea comprueba que el amor posee fuerza bastante para ocasionar la muerte a sus « súbditos ». Tragedia también del otro personaje, Celestina, la lúbrica

[127] *Ibid.,* « La tragedia del amor pasión », p. 113.
[128] *Ibid.*, p. 114.

codiciosa, a la que Maeztu considera ministro del placer cuyo lema impulsor no pierde en ella vigencia : « La naturaleza huye lo triste y apetece lo deleitable »[129].

Loin de blâmer Calisto, Melibea s'accuse de tous les torts « de todo esto fui yo la causa ». Les pensées suicidaires qui la hantent dévoilent la tragique portée de l'intrigue. Se sentant coupable de la mort de son amant, Melibea clame son désespoir : « después de contar su historia dice a su amante muerto : ¡Oh mi amor y señor Calisto! Espérame, ya voy … »[130]. Dans cette ambiance macabre, on assiste aux adieux et aux aveux que Melibea fait à son père. Les derniers vœux qu'elle exprime témoignent de l'intensité de son amour pour Calisto. Ainsi, elle exprime son vœu ardent d'être enterrée auprès de lui. Puis, suppliant son père de lui pardonner ses actes, elle le prie de célebrer les deux cérémonies d'adieux en même temps : « Culpa al mundo : ¡Oh vida de congojas llena, de miserias acompañada ! ¡Oh mundo, mundo! »[131], s'exclame-t-il. Il s'agit plutôt dans cette intrigue d'une réflexion sur les malheurs, sur la mort et le pardon, sur les valeurs de la vie qui « promete mucho y nada cumple ».

« Se ha observado también que Calisto y Melibea proceden como paganos [...] ; podrán practicar la devoción exterior, pero carecen de la noción del pecado y desconocen el remordimiento [...]. Lo que se quiere decir por paganismo es la inocencia y el abandono con que se dejan llevar de su pasión »[132]. Maeztu explique l'acte de dévotion de Melibea pour Calisto par l'innocence, la pureté de l'amour qui sous-entend l'ignorance : Melibea paie des fautes qui ne sont pas siennes. Peut-être même dit-il, s'agit-il probablement des erreurs de ses parents, puisque « le bon Dieu se venge sur les enfants »[133]. Mais l'idée fondamentale qui ressort de cette histoire tragique, c'est que Maeztu attribue la vengeance divine au « paganismo » des amants : « Los amantes de *La Celestina* no son cristianos », puisque Melibea a agi en ignorant la notion de péché, et en faisant fi du « tribunal de la conciencia ». Maeztu déclare ensuite que Calisto et Melibea ne sont pas non plus des juifs puisqu'ils ont perdu le pouvoir de dominer leur volonté. Cependant, d'après Maeztu, Rojas, le créateur de ces personnages n'a pas fait cela innocemment ; par l'intermédiaire de

[129] Luis Aguirre Prado, *op. cit.*, p. 86.
[130] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « La tragedia del amor pasión», p. 115.
[131] *Ibid.*, p. 116.
[132] *Ibid.*, p. 139-140.
[133] « Toma en los hijos venganza de los padres », Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « Mundo y Ultra mundo », p. 153.

Pleberio, la tragédie prend une tournure religieuse et le débat devient plutôt philosophique.

Dans *La Celestina*, la déception de l'auteur, tout comme celle des personnages, est très claire, toutefois Rojas l'accepte comme obéissant à la loi de la nature et donc évidente. Le monde est absurde: « al justo le queda su conciencia, y al codicioso su codicia, y al amante su amor… »[134], « La Celestina en suma, es uno de los primeros libros en que aprendió el pueblo español la posibilidad de vivir sin ideales »[135]. C'est autour des deux passions fondamentales, celle de l'amour et celle de la cupidité que s'articule la tragédie *La Celestina.* J. L. Villacañas va jusqu'à évoquer la perte d'idéaux de cette figure mythique complexe :

> La pérdida de los ideales, de la que Celestina es un claro testimonio, no es la pérdida de los ideales de la grandeza española, como en Cervantes, sino el claro aviso de que la intelectualidad española, de profundo espíritu hebreo, no estaba dispuesta a secundar la fe sustitutoria que hacía de Castilla un nuevo pueblo elegido[136].

D'après Maeztu, les personnages de Rojas, Calisto et Melibea vont au-delà des valeurs et des principes de la religion juive. Non seulement, ils s'abandonnent à une passion sans limites mais, en plus, ils décident de s'isoler égoïstement pour vivre leur amour, ceci est inconcevable dans une perspective religieuse. L'amour poussé à l'extrême leur a fait perdre la raison et la lucidité. Et pourtant, Calisto et Melibea plaisent aux lecteurs. Serait-ce un clin d'œil que leur adresse Maeztu afin de leur montrer que s'abandonner à des passions peut s'avérer positif dans la mesure où il s'agit simplement d'une obstination à suivre ses idéaux jusqu'au bout ?

Après avoir rigoureusement analysé l'interprétation du texte et les intentions de l'auteur de *La Celestina,* Guillermo Carnero, dans un article intitulé « Calisto y Melibea, o la imposibilidad de amar », souligne que : « El amor es para Rojas, sin paliativos, metafísicamente imposible, porque concita y libera fuerzas incontrolables que aniquilan a quienes hayan tenido el mal acuerdo de despertarlas. Y es también la

[134] *Ibid.*, « La fe del bachiller Rojas », p. 169
[135] *Ibid.*, p. 170.
[136] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 403.

piedra de toda calidad humana, de la que se deduce la superioridad espiritual de la mujer »[137].

Tout comme pour don Quichotte et don Juan, le désenchantement des personnages est toujours présent dans le cas de la Célestine. Tous les personnages connaissent une fin tragique. Cependant, malgré l'issue funeste, l'histoire des deux amants inspire comparaison et sympathie : le lecteur ne peut comprendre leurs agissements et leur accorder son pardon.

IV/ Le jeu des paradoxes dans les trois quêtes principales de l'œuvre : l'amour, le pouvoir et le savoir

> (Maeztu) fija el sistema de valores e indica que aquéllos pueden ser clasificados en tres grupos fundamentales: el poder, el saber y el amor, los cuales son inseparables. « El poder, por ejemplo, además de poder ha de ser poder de saber o poder de amor, porque en cuanto se convierte en poder de ignorancia o de odio se destruye a sí mismo, y otro tanto ha de decirse del saber y del amor. Pero Dios, el Bien, es la unidad absoluta del poder, del saber y del amor »[138].

A priori, il peut sembler étrange d'aborder le thème de l'amour chez don Quichotte, alors que don Juan a la réputation du grand séducteur, ou encore d'associer le « pouvoir » à don Juan, alors qu'il est généralement attribué à la Célestine :

> La teoría del amor en Maeztu surge probablemente intensificada, a causa de su afán por encontrar claves sensacionalistas : Don Quijote o el Amor, Don Juan o el Poder, la Celestina o la Sabiduría (con igual fundamento podríamos trastocar estos títulos : Don Quijote o la Sabiduría, Don Juan o el Amor, La Celestina o el Poder)[139].

En fait, cette répartition de quêtes constitue un choix stylistique de Maeztu, et la répartition des trois parties qui suivent, représente exactement les principaux

[137] Guillermo Carnero, « Calisto y Melibea, o la imposibilidad de amar », p. 25-45, cité par Luis Miguel Enciso (Presidente de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales), *Tres mitos españoles La Celestina, Don Quijote, Don Juan*, *op. cit.*, p. 2.
[138] Luis Aguirre Prado cite Maeztu, *op. cit.*, p. 128.
[139] Alberto Porqueras Mayo, *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, p. 150 : « El Quijote en un rectángulo del pensamiento moderno español ».

axes de son œuvre. Cependant, si l'amour, le pouvoir et le savoir sont des éléments présents dans chacun des personnages, c'est l'harmonie entre eux qui est absente. Maeztu insiste sur la nécessité de cette harmonie dans son article intitulé *El orden del espíritu* : « Lo normal es que a medida que desarrollemos nuestras capacidades de poder, de saber y de amor, sintamos con más fuerza la necesidad de unirnos al poder, al saber y al amor absoluto y supremo »[140].

Maeztu précise dans son article « Dinero y espíritu » dans *España*, 11-IX-1919 :

> Si el poder es un bien en sí mismo, no es tan sólo un bien para mí, sino también para mi prójimo. Aumentar mi poder a expensas de mi prójimo no es realizar el ideal de poder, sino cometer una injusticia, hacer un mal. [...] El verdadero bien es la unidad del poder, la verdad, la justicia y el amor. A esta unidad llamamos Dios[141].

José Luis Villacañas souligne à son tour : « El ideal del hombre es la armonía de estos tres ideales sumos. En esa armonía se produce la mímesis completa de Dios. [...] La unidad de amor, justicia, poder y verdad, en que consiste el bien supremo de Dios, no se refleja en la tierra sino por una dispersión de poderes funcionales que solo por su armonía recíproca y por su mutuo fortalecimiento, por su simpatía, pueden imitar la unidad con que estos atributos viven en Dios. Este déficit, de una forma muy ampliada, propio de una época de decadencia, se cumplirá en *Don Quijote, Don Juan y la Celestina* »[142].

Comme l'a noté L. A. Prado dans *Ramiro de Maeztu*, une telle harmonie ne peut être que divine. J.L. Villacañas souligne de son côté que, si Maeztu a pensé réunir ces trois piliers, c'est bien pour configurer un mythe de l'art, capable d'attribuer une identité catholique aux Espagnols. La symbolique de chacune de ces trois figures mythiques dans l'édification de l'essence culturelle de la nation espagnole aurait ainsi une connotation particulièrement religieuse :

> Si Don Quijote tuviera la espalda de Don Juan y el saber de Celestina, entonces habría actuado con fruto. Si Don Juan hubiera experimentado el amor de Don Quijote y el saber de Celestina, también habría sido eficaz, lo

[140] Ramiro de Maeztu, *Obra de Ramiro de Maeztu, El orden del espíritu*, Madrid, Editora Nacional, 1974, p. 1202.
[141] Ramiro de Maeztu, « Dinero y espíritu », *España*, 11-IX-1919 cité par María José Flores, *Ramiro de Maeztu y Whitney : un intelectual herido por España*, Pádova, Unipress, 2002, p. 211.
[142] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 284, 285.

> mismo que si Celestina hubiera aplicado su saber con el amor de Don Quijote y el poder de Don Juan. Separados entre sí, cada uno de ellos alberga algo de anticristiano. En su unidad constituyen la esencia cultural de España en la época de la decadencia. Son, en su forma trágica, la experiencia de la desgracia de la unidad perdida de Dios, y su dolor es la negatividad de una búsqueda instintiva que, por falta de aliento, no ha dado frutos. [...] Al unirse entre sí, vertidos en una interpretación histórica nueva, estos mitos, incluso en su negatividad, hacen visible al Dios mismo[143].

En fait, à travers ces personnages, Maeztu semble en quête de la perfection du suprême, d'un idéal absolu. A ces figures emblématiques choisies par Maeztu se rattachent un certain nombre de valeurs : à don Quichotte, il est souvent attribué la bravoure, le courage, la générosité, la justice ; don Juan, lui, est généralement connu pour la séduction amoureuse incontestable ; quant à la Célestine, on lui associe le pouvoir, le savoir, sans oublier l'amour, élément fondamental de l'œuvre. Or, Maeztu effectue un renversement de l'ordre établi de ces valeurs. Une fois de plus, le jeu des paradoxes s'affirme plus fort que jamais.

> Publica *Don Quijote, don Juan y la Celestina* (1926), representante el primero del amor ciego, carente de fuerza ; el segundo, del poder y la voluntad, aunque sin valores, y la tercera, del saber egoísta, volcado al placer[144].

Certes, ce que Maeztu cherche à travers ces essais, c'est une harmonie dans l'univers entre le savoir, le pouvoir et l'amour : « donde el poder se mantiene sin menguas, porque sabe hacerlo y porque todos sus elementos se unen en el amor »[145], seulement, cette harmonie demeure souvent inaccessible: « El peligro y la tragedia del espíritu es que puede dar la espalda a los ideales – saber, amor, poder – y volverse contra sí mismo, quedando, sí, entonces, a merced de los impulsos inferiores »[146]. Ces trois quêtes principales, souvent évoquées dans les essais de Maeztu, lui semblent être le seul moyen possible capable de changer le monde:

> A pesar de lo trastornado que anda el mundo, el hombre puede siempre procurarse el Bien, como unidad del poder, del saber y del amor, porque en la base de cada uno de sus tres elementos han de hallarse los otros que son también la finalidad que deberá realizar, de suerte que el poder,

[143] *Ibid.*, p. 285, 286.
[144] *Edad de plata (IV). Maeztu, Azorín, Baroja*, http://www.spanisharts.com/books/literature/trespro.htm
[145] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « La razón de Don Juan », p. 106.
[146] José Luis Abellán, *Sociología del noventa y ocho, un acercamiento a su significado,* «Ramiro de Maeztu o la voluntad de poder», Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 147.

> fundamentado en el saber y en el amor, ha de proponerse al incremento de ambos, si se aplica como es debido, y lo mismo los otros dos valores, con lo que se restablece la armonía del mundo y el señorío de la voluntad[147].

Cependant, si l'idéal sans pouvoir (à la manière quichottesque) est dangereux, le pouvoir sans idéal l'est davantage. C'est effectivement le message que Maeztu tente de transmettre aux lecteurs du *Quichotte*. Aussi, ce pouvoir dépourvu d'amour et de savoir ne peut qu'aboutir à l'échec.

IV.1/ Quête de l'idéal féminin chez don Quichotte

L'amour, synonyme du « vouloir », fait partie des trois quêtes que Maeztu évoque. L'axe du désir, en effet, est un élément essentiel dans l'œuvre de Cervantès et dans l'analyse de Maeztu. En fait, il convient de rappeler que l'amour pour sa Dulcinée est l'un des éléments à l'origine de la folie de don Quichotte.

Que le premier chapitre de l'œuvre de Maeztu, qui se réfère essentiellement à don Quichotte, porte le titre de « Don Quijote o el amor », n'est sans doute pas gratuit. Dès l'ouverture du premier chapitre, don Quichotte ne déclare-t-il pas : « Un caballero sin amor es como el árbol sin hojas? ». L'amour apparaît bien comme un élément vital. Cette affirmation que rapporte Maeztu semble essentielle puisque c'est bien Dulcinea qui motive don Quichotte, qui le pousse à réaliser ses objectifs et à concrétiser ses désirs; c'est pour elle que don Quichotte se donne tant de mal et c'est en son nom qu'il agit. L'amour dans cette œuvre ne peut donc pas être négligé. Maeztu rappelle de même dans son œuvre *Don Quijote, Don Juan y Celestina* que l'amour est une source d'inspiration fondamentale pour les écrivains et les poètes.

Avant d'expliquer comment le sentiment de l'amour est exprimé chez Cervantès, Maeztu commence tout d'abord par établir les similitudes entre Cervantès et Shakespeare dans leurs œuvres respectives *Don Quichotte de la Manche* et *Hamlet*. Il constate alors que c'est la quête permanente de l'idéal féminin par les deux protagonistes qui constitue la principale motivation des personnages. C'est cet

[147] Ramiro de Maeztu, « El arte y la Moral », Discurso leído en el acto de su recepción/… por el Excelentísimo Señor D. Ramiro de Maeztu y contestación del Excelentísimo Señor D. Eduardo Sanz y Escartin Conde de Lizarraga. Madrid, Academia de Ciencias Morales y Políticas, 20 de Marzo de 1932, p. 27.

amour, même fictif, qui permet à don Quichotte de survivre, comme le souligne Yen-Mai Tran-Gervat dans son ouvrage sur Miguel de Cervantes:

> Le personnage de Dulcinée est profondément paradoxal : on ne le voit jamais, et pourtant, il est omniprésent, en particulier dans les pensées et les discours de don Quichotte, dont il motive toutes les actions, jusqu'à être au cœur de sa troisième sortie tout entière par le « désenchantement » que don Quichotte est censé rechercher pour la dame de ses pensées[148].

Maeztu présente ensuite son interprétation de l'amour dans *Hamlet*, il nous explique que Ofelia, la bien-aimée d'Hamlet, représente bien l'idéal féminin : « es dulce, casta, débil, sencilla, enamorada, misteriosa y distante ; es superior a Hamlet, es el mismo paraíso, que por merced divina se hace accesible a Hamlet en la tierra, con tal de conquistarlo con el valor y con la fe [...] Pero el héroe, en vez de ganarlo, lo mata con sus dudas»[149]. En ne saisissant pas sa chance avec Ofelia, Hamlet réfute cet amour qui serait, pour lui, l'accessibilité à l'idéal suprême. Maeztu considère que don Quichotte se situe à l'opposé d'Hamlet ; son idéal de femme, Dulcinea, n'est qu'un être fictif, imaginé et modelé selon ses propres désirs. Cependant, malgré son aspect irréel, cette figure de la Dulcinée semble répondre aux exigences du protagoniste ; c'est bien la source principale de ses préoccupations et le moteur essentiel de ses agissements :

> Dulcinée est non seulement l'objet principal de la folie chevaleresque de don Quichotte, mais elle est aussi le révélateur de l'ambivalence même et de la réversibilité de cette folie : à en croire ces paroles de don Quichotte, c'est faire preuve de bon sens que de concevoir précisément ce que représente Dulcinée pour lui, et d'ignorance que de rire de la discordance entre la personne « réelle » décrite par Sancho et la dame rêvée par don Quichotte[150].

Y. Tran-Gervat démontre l'importance de la figure de Dulcinée. En effet, la personnalité du Quichotte complexe et son comportement curieux ne peuvent s'expliquer qu'à travers cette femme « imaginée » :

> En réalité, dit-il, un double mouvement anime don Quichotte, en rapport avec la figure de Dulcinée : un mouvement poétique, où Dulcinée a une fonction à la fois métaphorique et métonymique d'accomplissement du « moi » ; et un

[148] Yen-Mai Tran-Gervat, *Miguel de Cervantes, Don Quichotte,* Paris, Bréal, 2006, p. 47.
[149] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « Hamlet y Don Quijote », p. 31.
[150] Yen-Mai Tran-Gervat, *op. cit.*, p. 68.

> mouvement illusoire qui, sur la base d'une perception faussée du monde (une paysanne prise pour une princesse, comme les moulins ont été vus comme des géants), fait agir don Quichotte de manière absurde[151].

Du thème de l'amour chez don Quichotte, Maeztu passe au sentiment d'amour en général, et se hasarde même à donner des conseils à ses lecteurs. Le thème de l'amour, poussé à l'extrême, précise-t-il, risque de créer une certaine angoisse du pouvoir, comme l'amour de l'argent ; c'est pour cette raison que Maeztu énumère les conséquences d'un tel amour qui peut provoquer des injustices d'une personne aux dépens d'une autre, alors que le vrai chemin de la richesse est le fait d'accroître les possibilités d'invention, de production et l'organisation rationnelle du travail[152]. La quête de l'argent ne peut mener qu'à un certain esprit de pouvoir tyrannique et absurde.

Maeztu conclut son essai intitulé « España y el Quijote » en précisant que don Quichotte est le prototype de l'amour, de l'amour cosmique de tous les âges, l'amour de la chevalerie. Pour Maeztu, cet amour procure l'énergie indispensable à celle du pouvoir. C'est cette force exceptionnelle de motivation qui semble manquer aux Espagnols. Sans amour, les Espagnols pourraient demeurer dans un immobilisme dangereux. Ils pourraient penser que tout changement est dorénavant impossible et donc baisser les bras. Or, Maeztu démontre avec insistance que le désir et l'amour sont des nécessités vitales favorisant le dynamisme et l'action. Baisser les bras et demeurer passif serait leur nouvelle devise. Pour conclure, il avoue que l'amour est indissociable de la force.

Ainsi, Maeztu trouve dans la femme tout un symbole: « La mujer es el signo de la familia; la monarquía, el de la justicia; la iglesia, el del cielo; la tierra y sus maravillas, el de Dios »[153]. La femme qui perpétue l'espèce et qui symbolise la famille, l'amour, le don de soi et la stabilité, représente l'équilibre et l'harmonie; elle incarne surtout l'émancipation et la liberté. Tel est le cas de Dulcinée, « Dulcinea del Toboso simboliza el Libre Pensamiento »[154].

Don Quichotte en quête permanente de ses idéaux est cependant dépourvu de tout pouvoir, ce qui l'empêche, d'être un véritable exemple pour les Espagnols. En

[151] *Ibid.*, p. 70.
[152] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « España y el Quijote », p. 68.
[153] *Ibid.*, p. 97.
[154] « Las interpretaciones del *Quijote* », http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/introduccion/prologo/close_a02.htm

effet, l'amour sans pouvoir ne peut mener nulle part. L'échec est certain. J. L. Villacañas insiste sur cette faille dans le caractère quichottesque:

> En sí mismo, Don Quijote es un caballero del amor, pero no un caballero del poder. Si lo fuera, no sería ridículo. [...] La cuestión del poder no es interna a Don Quijote, lo propiamente personal, es el amor a la justicia. Que ese amor se haya expresado de la forma más extrema en la época de la mayor decadencia de poder, es más bien necesario, un imperativo de fidelidad[155].

Dépossédé du pouvoir, don Quichotte pour Maeztu n'en demeure pas moins le chevalier de « la hispanidad », comme le note J. L. Abellán. Ce dernier souligne en effet que pour Maeztu, le personnage représente « el prototipo del amor cósmico en su expresión más elevada »[156]. Don Quichotte est, pour Maeztu, loin d'être une simple et banale représentation de la décadence.

IV.2/ Conflit entre pouvoir donjuanesque et morale

De toute évidence, le mythe de don Juan constitue l'un des mythes les plus répandus dans la littérature ; c'est d'abord l'image du séducteur qui émerge de ce mythe, mais le personnage est lui aussi, bien plus qu'une simple représentation du séducteur – représentation à laquelle il se voit toujours réduit. En réalité, au-delà de la « séduction » des femmes qu'il courtise, c'est essentiellement le pouvoir de satisfaire ses propres désirs sans avoir à en subir les conséquences qui représente la principale caractéristique du personnage de don Juan, et c'est ce qui fait de lui un « burlador », un « engañador ».

Don Juan incarne, effectivement, le mythe de l'énergie infinie, de la force inépuisable ; c'est probablement ce trait de caractère qui séduit les lecteurs et qui fait de ce héros une véritable légende. Maeztu va jusqu'à évoquer chez le personnage la présence d'une force surhumaine : « Don Juan es el poder, la energía que Dios da [...] ; la fuerza por gracia, y no por mérito »[157]. « Por la inmensidad de su energía es don Juan el ideal, el sueño, el mito »[158], précise-t-il.

[155] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 291.
[156] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 53.
[157] *Ibid.*, p. 103.
[158] *Ibid*., p. 103.

Maeztu décrit un personnage complexe, romantique mais égocentrique, à la recherche d'une femme idéale, mais ne pensant qu'à satisfaire ses propres désirs. Don Juan transgresse toutes les frontières de l'éthique. Il est la figure rebelle de la force individuelle exercée contre sa propre espèce lorsqu'il s'oppose à la femme, contre l'ordre social (représenté par la figure du commandeur) et même contre l'ordre divin.

C'est cette démesure qui lui confère un pouvoir « surhumain ». Pour tenter de cerner cet aspect « surhumain », J. L. Villacañas étudie longuement la comparaison établie par Maeztu entre les deux don Juan, le don Juan espagnol d'une part, et le don Juan « del Norte » d'autre part. En effet, pour Maeztu, l'authentique don Juan est dépourvu de grandes aspirations, il ne cherche pas le bonheur mais plutôt le plaisir instantané et les aventures passagères, et c'est ce qui fait réellement sa force : « y lo que diferencia radicalmente al Don Juan español del Don Juan nórdico es que el nuestro carece de anhelos superiores »[159]. J. L. Villacañas développe ce point de vue de l'essayiste sur le personnage légendaire :

> Para Maeztu existe un Don Juan del Norte y un Don Juan español. El primero es el caballero enamorado de una mujer ideal que jamás encuentra en la realidad el primer estadio del *eros*, que diría Kierkegaard. Héroe romántico le parece a Maeztu este personaje inconsistente, porque debería caer pronto en la decepción absoluta. El español es el único dotado de fuerza y de consistencia, porque es perfectamente sensual, carece de anhelos superiores, se entrega al instante y no busca transcendencia alguna a sus acciones. Este Don Juan español, el que a decir de Maeztu no entiende el Norte, es justamente el Don Juan de Mozart[160].

Maeztu définit donc le don Juan espagnol comme un homme d'appétits charnels, dépourvu d'idéaux, contrairement à don Quichotte : « Esta ausencia de ideales en nuestro Don Juan es lo que le hace incomprensible»[161].

Pour mieux définir « el españolismo » du personnage, Maeztu recourt à une autre comparaison, cette fois-ci entre les deux don Juan espagnols. D'après Maeztu, le personnage de Tirso est plus puissant que le personnage de Zorrilla, il est un « abuseur », alors que celui de Zorrilla se révèle plus humain. Zorrilla a ajouté à son

[159] *Ibid*, «El tipo de Don Juan», p. 74.
[160] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 298, 299.
[161] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, «El tipo de Don Juan», p. 74.

don Juan un élément important qui est l'amour, et c'est ce qui le rend plus humain par rapport au personnage de Tirso. D'après Maeztu: « La grandeza de Don Juan se debe al equilibrio de los pecados fundamentales: el egotismo y el egoísmo, el orgullo y la concupiscencia… Uno de los vicios ha de prevalecer sobre el otro, para que el tipo sea activo y prontas sus decisiones »[162].

Pour don Juan, l'amour est une guerre où il ne doit pas y avoir de compassion pour l'ennemi. Cependant, en concluant son essai intitulé « El españolismo de Don Juan », Maeztu affirme:

> Don Juan es, ante todo, una energía bruta, instintiva, petulante, pero inagotable, triunfal y arrolladora: es como dice Saíd Armesto, « el símbolo de aquella España inquieta, caballeril y andariega, que tenía por fueros sus bríos y por pragmáticas su voluntad »; es el instinto sobre la ley, la fuerza sobre la autoridad, el capricho sobre la razón. … y en este sentido, la visión de Don Juan realiza imaginativamente el sueño íntimo, no sólo del pueblo español, sino de todos los pueblos, porque lo que verdaderamente desean los hombres, más que los tesoros de la gruta de Aladino y más que las huríes de Edén de Mahoma, es la energía necesaria – la energía infinita – para apoderarse de todas las grutas y de todos los edenes de la tierra y del cielo »[163].

Maeztu semble presque fasciné par la force de résistance exceptionnelle du personnage. Il semble que le secret de cette fascination réside précisément dans cette énergie infinie, ce pouvoir inépuisable de conquérir des femmes dépourvu aussi bien d'émotivité que d'idéal éthique. Une telle énergie ne peut effectivement s'expliquer que par le désir de possession que don Juan éprouve envers les femmes. Mais ce motif n'est pas le seul. Pour Maeztu, don Juan symbolise également l'histoire de l'Espagne, comme le rappelle. J. L. Villacañas:

> La cuestión central es que este personaje le resulta a Maeztu claramente representativo de la vida histórica de España tal y como esta se enfrentó a su existencia histórica, una vez que se desvinculó de su ideal, tras el cansancio de Don Quijote. Sin ideales, como Don Juan, « vive nuestro pueblo desde hace varios siglos y esta es la razón profunda del españolismo de Don Juan y una de las razones de su gran belleza »[164].

L'essayiste va même jusqu'à imaginer don Juan doté de pouvoirs magiques: « conquistarás a todas las mujeres », « vencerás a todos los hombres », « no agotarás

[162] *Ibid.*, « El tipo de Don Juan », p. 77.
[163] *Ibid.*, « El españolismo de Don Juan », p. 87.
[164] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 299.

jamás la bolsa », mais aussi entouré de dangers: « cuídate de no invitar nunca a los muertos », « cuidado con enamorarte ». Il suffit à don Juan d'être pourvu de tous ces pouvoirs pour qu'il soit le maître du monde.

Contrairement à tous les hommes, il vit librement, sans s'imposer de règles sociales. Rien ne l'arrête et il ne connaît aucune limite. Curieusement, Maeztu semble approuver ce pouvoir transgressif. Il semble presque jeter un défi au lecteur, comme en témoigne cette affirmation qui apparaît en conclusion de l'essai « El mito de Don Juan »: « Don Juan es una fuerza, y la fuerza es un bien »[165]. On pourrait même se demander si l'essayiste n'est pas en train d'inviter les lecteurs à s'identifier à don Juan. Ceci peut paraître invraisemblable et contradictoire puisque, selon Maeztu, don Juan est dépourvu de tout idéal et que, pour lui, c'est justement l'accomplissement de l'idéal qui nous fait vivre.

A plusieurs reprises, on remarque que Maeztu attribue à don Juan des adjectifs appartenant au champ lexical de la force, de l'énergie, du pouvoir : « Don Juan [...] tiene la fortuna de poseer una naturaleza más robusta »[166]. La prédominance des tournures hyperboliques font accéder le personnage à une dimension surhumaine. Malgré cette valorisation du personnage, don Juan ne semble avoir aucun idéal, alors quête d'idéal ou absence d'idéal? Le lecteur peut surprendre une fois de plus Maeztu en flagrant délit de contradiction: don Juan, dépourvu d'idéal semble pourtant plus valorisé par Maeztu que don Quichotte dont l'existence est submergée d'idéaux. Maeztu précise même les motifs pour lesquels don Juan ne croit pas en l'amour: d'après lui, les femmes sont aussi égocentriques que lui et ne pensent qu'à la satisfaction de leur propre plaisir:

> Las mujeres que ha conocido Don Juan antes de tropezar con Doña Inés están mucho más dispuestas a recibir amores que no a darlos, y Don Juan, como es lo mismo que ellas, lo sabe todo el tiempo. Le quieren las mujeres porque es rico, porque es buen mozo, porque es fuerte, porque es bravo y en parte por su fama »[167].

C'est l'esprit d'aventure, l'orgueil et la vanité qui poussent ces femmes vers don Juan, elles se croient capables de « burlar al burlador, en vez de ser burladas ».

[165] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « El mito de Don Juan », p. 94.
[166] *Ibid.*, « El drama de Don Juan », p. 95.
[167] *Ibid.*, « El drama de Don Juan », Visor, p. 115.

Aussi, le séducteur peut-il parfaitement désirer une femme et la mépriser en même temps, ou ne sentir que de l'indifférence envers elle. Cependant, doña Inés paraît différente de toutes les autres conquêtes de don Juan. Elle ne ressemble à aucune des femmes qu'il a connues, elle est innocente, presque naïve et trouve don Juan divin et mystérieux. Maeztu nous révèle que dans le livre de Zorrilla, le passage de « l'abuseur » à l'homme amoureux est assez brusque, ce qui prouve que son amour pour doña Inés est authentique et sincère. On peut se demander si ce n'est pas l'amour éprouvé par le personnage qui lui confère cette énergie débordante.

En fait, dans le drame de Zorrilla, le plus important d'après Maeztu, se concentre sur le personnage de don Juan lui-même, beaucoup plus que sur tout ce qui lui arrive : don Juan incarne bien le mythe de l'énergie infinie, de la force inépuisable : « Lo único ilimitado en este mundo es la energía del propio Don Juan »[168] ; il est également un symbole de l'égoïsme en personne : « el lema del yo y mis sentidos, frente a todas las leyes humanas y divinas »[169]. Ce mythe de l'énergie inépuisable est l'idéal permanent de tout esprit humain. Maeztu définit la figure de don Juan comme celle du pouvoir, de la force « por gracia y no por mérito » ; grâce à toute cette énergie, don Juan incarne l'idéal, le rêve, le mythe. C'est une force, une énergie que don Juan investit dans le plaisir ; or, Maeztu est en quête de cette force surhumaine qui est, selon lui, fondamentale pour la reconstruction de son pays :

> Poder que no será en el fondo sino fuerza, esa fuerza nietzscheana idolatrada por el joven periodista que él mismo encarnará años después en el mito de don Juan. [...] Esa misma fuerza en la que cifró sus esperanzas de salvación personal y de salvación del país[170].

Défenseur acharné du personnage, Maeztu valorise obstinément la force et l'énergie de don Juan ; il contredit ceux qui se demandent si don Juan est réellement un homme en chair et en os ; d'après eux, il aurait été pris par la justice : Maeztu leur répond que don Juan est bien plus fort que la justice, que ceux qui se posent de telles questions ignorent réellement les capacités de don Juan, et que ce dernier ne se laisserait pas emprisonner aussi facilement. Quant au don Juan de Molière, que Maeztu critique d'une manière ironique : « A mí no me cabe duda de que lo mismo

[168] *Ibid.*, « El drama de don Juan », p. 116.
[169] *Ibid.*, « La hora de Don Juan », p. 120.
[170] María José Flores, *op. cit.*, p. 209.

se haría fascista en Roma, que lord en Inglaterra o comunista en Moscù »[171], pour éviter le danger de se faire emprisonner, il se fait hypocrite. Cette caractéristique n'est bien évidemment pas spécifique au don Juan de Molière. Cependant, Maeztu profite de l'évocation de la question de l'hypocrisie pour nous introduire dans le milieu politique et nous présenter les différentes tendances politiques en Espagne : fascisme, monarchie, communisme…et procède ainsi à une critique d'un système corrompu, toujours en se référant à don Juan : « se haría legislador para que le saliese la ley a su medida »[172]. Il rappelle que celui qui détient le pouvoir bénéficie de tous les privilèges et peut même se permettre de changer la législation selon ses désirs, il peut se convertir en un tyran sans être puni. A travers les paroles de Maeztu, le pouvoir total est bien l'incarnation du mal, c'est là où nous pouvons reconnaître la figure de don Juan. Or, si don Juan incarne le pouvoir, et si le pouvoir total est un mal, comment Maeztu, peut-il être fasciné par le personnage de don Juan, symbole du mal ?

Villacañas a tenté d'expliquer cette admiration pour le personnage de don Juan par une possible identification entre Maeztu et don Juan : « Hay razones para pensar que esta experiencia (celle de don Juan) fue la de Maeztu. Y hay razones para pensarlo porque es una experiencia típicamente moderna »[173].

Mais cette interprétation est loin d'apporter une réponse satisfaisante aux contradictions de l'auteur.

IV.3/ Savoir et éthique chez Célestine

IV.3.1/ Le pouvoir maléfique de l'amour-passion

La question du pouvoir constitue une préoccupation importante dans l'œuvre de Maeztu. Cet aspect maléfique du pouvoir, Maeztu le retrouve également dans la tragique histoire d'amour de Calisto et de Melibea : le mythe de *La Celestina* lui offre la possibilité de réfléchir longuement sur le conflit entre le savoir et l'éthique. Calisto, en effet, en proie à une passion sans frein pour Melibea, recourt aux bons offices d'une vieille entremetteuse, Célestine, pour fléchir la jeune fille qu'il aime.

[171] Ramiro de Maeztu, *op. cit*, p. 110.
[172] *Ibid.*, p. 100.
[173] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 33.

Mais Célestine est assassinée par Sempronio et Pármeno, valets de Calisto jusque là complices de la vieille entremetteuse, au moment de partager le butin. De plus, Calisto se tue en tombant d'une échelle, au sortir du jardin d'amour : désespérée, Melibea se jette du haut d'une tour[174].

La mort de sa fille plonge le père de Melibea dans le désespoir le plus total ; cette disparition brutale le pousse à réfléchir sur son passé, sur son expérience, et c'est à son tour de culpabiliser et de s'attribuer tous les torts de la mort de sa fille. C'est l'amour qui la lui a reprise, puisqu'elle s'est sacrifiée par amour pour Calisto, « No pensé que tomabas en los hijos la venganza de los padres »[175]. L'amour, personnifié, révèle ses pouvoirs ravageurs « ¿Quién te dió tanto poder ? ¿Quién te puso nombre, que no te conviene ? ». Le père de Melibea finit par accuser l'amour, la cause de tous ses maux. Il lui en veut et dénonce son pouvoir funeste. Cette plainte douloureuse qui condamne l'amour, source de souffrances et de tortures, ne peut laisser le lecteur insensible : « ¡Oh amor, amor! ¡Que no pensé que tenías fuerza ni poder de matar a tus súbditos!»[176].

Cette quête amoureuse qui prend une dimension tragique incite Maeztu à réfléchir sur l'amour. A travers les propos de Pleberio dans *La Celestina*, le lecteur se rend vite compte que l'essayiste adhère à la théorie de Menéndez Pelayo: « Estas palabras de Pleberio justifican las de Menéndez Pelayo, cuando dice que: Para Rojas el amor es una deidad misteriosa y terrible, cuyo maléfico influjo emponzoña la vida humana y venga en los hijos los pecados de los padres »[177].

Maeztu offre également au lecteur une série d'images sur ce pouvoir dévastateur de l'amour: « El amor es una rabia contra la persona que lo inspira, y ésta es la causa de que muerda y haga daño », « De la fuente misma de la voluptuosidad surge la amargura de malgastar la vida en la ociosidad o en los placeres »[178], précise-t-il également. Il s'agit d'une expression assez marquée qui considère l'intérêt pour les plaisirs comme une amertume ou comme une perte de temps. Maeztu partage le pessimisme de Rojas quant au sentiment de l'amour. En effet, selon Rojas, il n'existe pas d'amour heureux ; Maeztu appuie même sa philosophie par ce proverbe : « Quien se casa por amores, ha de vivir con

[174] Jacques Beyrie et Robert Jammes, *op. cit.*, p. 66-67.
[175] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « Mundo y Ultra-mundo », p. 153.
[176] *Ibid.*, « La tragedia del amor pasión », p. 116.
[177] *Ibid.*, p. 116.
[178] *Ibid.*, p. 117.

dolores »[179]. Maeztu déclare que le pessimisme de Rojas est profond et radical. En vérité, ce pessimisme de Rojas ne se limite pas seulement à l'amour mais à la vie en général : « El mundo es un laberinto de errores, observa Pleberio »[180]. A travers ces personnages, Maeztu tente de comprendre la personnalité de leur auteur ; il assimile le pessimisme de Pleberio à celui de Rojas. Maeztu a expliqué le personnage de don Quichotte en le reliant étroitement à la vie de Cervantès. Le voilà encore qui s'engage dans un parallélisme et une confusion entre Rojas et ses protagonistes. Maeztu procède comme s'il voulait leur donner vie à travers leur auteur.

L'essayiste prétend que toutes les réflexions contenues dans *La Celestina* sont, en réalité, les propres jugements de Rojas. Il compare l'œuvre de Rojas à celle d'Euripide intitulée *Les Bacchantes*. L'argument est très différent, déclare-t-il, mais le résultat est le même : les deux auteurs condamnent cette force redoutable de la passion. Rojas révèle tout d'abord que l'amour-passion est un malheur, une « desgracia », « el poder del amor suele no ser benéfico ». Il souligne également que l'amour est un asservissement à l'autre. Ainsi, Maeztu semble-t-il adhérer à l'opinion de Rojas quand il recommande au lecteur d'éviter d'être soumis à l'autre. De plus, les amants ne doivent pas s'isoler du reste du monde comme l'ont fait Calisto et Melibea puisque cet amour se convertit en égoïsme[181]. Dans l'essai intitulé « la codicia y el amor pasión », Maeztu explique au lecteur que la cupidité et l'amour sont les valeurs les plus importantes dans *La Celestina* puisque : « mueven los personajes ». C'est à travers ces deux éléments dynamiques qu'on peut comprendre les agissements des personnages de Rojas. J. L. Villacañas explique l'issue tragique de cette passion par la nature « divine » de l'amour que ressentent les personnages :

> El alma de Calisto es un alma mística y Melibea ocupa en ella el lugar « destinado al sentimiento religioso ». Melibea, por su parte, es para Maeztu – y este es su más grave error – la madre tierra acogedora, que responde con su ser entero cuando comprende que alguien la ama de igual forma. La clave de toda la tragedia es que, al quedarse como dioses, los personajes no pueden ver consumado su amor. Al no ser dioses, sin embargo, mueren disueltos ante un principio más poderoso que ellos. La tragedia es el resultado inevitable del choque entre potencias divinas y los seres humanos que las encarnan[182].

[179] *Ibid.*, p. 117.
[180] *Ibid*., p. 117.
[181] *Ibid.*, p. 120.
[182] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 306, 307.

Mais, selon Maeztu, la fin tragique des deux amants était inévitable. Même si Rojas avait rendu possible leur union par les liens du mariage, Calisto et Melibea n'auraient pas pu vivre heureux. En effet, don Juan, oncle de Calisto, a beau avoir fait au jeune homme une série de recommandations, l'amant est demeuré livré à son obsession amoureuse[183]. Lors d'une scène de mariage entre Calisto et Melibea imaginée par don Juan Valera, Calisto tient des propos tristes, pleins de doutes et d'amertume : « Don Juan tiene razón. La vida se me está yendo en el placer [...]. ¿Me quiere a mí, por mí, o me quiere nada más que porque la quiero? ¿Me quiere a mí o se quiere a sí misma ?»[184]. L'amour se transforme ainsi en crainte, en peur, en égoïsme. Mais Maeztu découvre une issue au malheureux : c'est le recours à la religion, à la prière qui va soulager Calisto : « Al cabo de un rato se arrodilla ante la imágen de la Vírgen Blanca : « Guíame tú, que nunca en tí pensaste… » »[185]. L'amour devient comme une sorte de torture, une angoisse permanente, une passion dangereuse quand il est poussé à l'extrême.

Cette version de l'amour est liée, chez Maeztu, aux connotations religieuses qu'il attribue à l'œuvre de Rojas. Nombreuses sont, selon lui, les allusions au judaïsme et au christianisme. Villacañas a analysé ce point qui expliquerait l'arrière plan religieux de Rojas, lequel a renoncé à sa propre religion judaïque par peur de l'Inquisition et s'est converti au christianisme :

> Obra desesperada, *La Celestina* tampoco es un libro militante a favor del criptojudaísmo. No es un libro, desde luego, que aconseje el paso al cristianismo, que ya ha debido darse en todos los viejos hebreos que vivían en España. Es un libro que muestra el callejón sin salida de unos hombres que han renegado de su fe a cambio de nada. Esos hombres lo han perdido todo : la fe y la integración. Ahora solo deben esperar la venganza de Dios en sus hijos por la ruptura del pacto. Libro más que irónico, es el desprecio que el espíritu sagaz, orgulloso y rebelde de Rojas lanza contra las clases aristocráticas castellanas que una vez, y de forma engañosa, convencieron a los de su casta de ser un único pueblo con ellos, ambos elegidos por Dios[186].

De toute évidence, l'issue tragique n'est pas dissociée de l'aspect éthique ; le souci moralisateur est sans doute plus présent qu'on ne le croie. Une interprétation morale de la Célestine semble possible. Calisto, amoureux fou de Melibea, se laisse

[183] *Ibid.*, p. 119.
[184] *Ibid.*, p. 121.
[185] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « La tragedia del amor pasión», p. 121.
[186] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 317.

guider par ses émotions, ses sentiments, mais surtout par son instinct. Il ne s'agit sûrement pas d'un simple amour platonique ; c'est un amour charnel qui le pousse à un désir de possession de sa bien-aimée. L'amour devient alors obsessif et dangereux : Calisto est prêt à tout pour atteindre son objectif. La Célestine offre ainsi un vaste champ expérimental mettant en avant une idée fondamentale, celle du péché. Ainsi, la mort emporte Calisto sans que ce dernier ne se confesse et c'est l'amour, dans l'œuvre de Rojas, qui est la principale cause de la tragédie ; atteints par ce mal incurable, les deux amants ont perdu leur énergie, leur raison et même leur vie. Cependant, paradoxalement, la mort a été pour les protagonistes une sorte de délivrance, de libération de ce mal qui les a envahis corps et âme. C'est aussi par amour que Melibea a désiré mourir afin de rejoindre Calisto et mettre fin à cette tragédie qui les a séparés : la mort s'avère l'unique issue à la passion amoureuse, force dangereuse et dévastatrice.

IV.3.2/ Le savoir manipulateur de l'entremetteuse

Dans « El saber de la Celestina », Maeztu présente le personnage de Célestine, et la manière dont elle s'immisce dans l'univers de Calisto. Dès les premières lignes de ce chapitre, Maeztu dévoile les véritables intentions du personnage : son but est essentiellement lucratif et le savoir particulier de l'entremetteuse ne réside que dans son « art manipulateur ». Elle commence tout d'abord par mettre en pratique son art, ce savoir donne à la Célestine un immense pouvoir d'influence. Dans son étude sur *La Celestina*, Juan Estremera Gómez précise que « El rasgo más acusado de la personalidad de Celestina quizá sea su profundo conocimiento del alma humana, sobre la que actúa siempre, con habilidad y astucia insuperables »[187]. Celestina a très souvent recours à un discours très persuasif. Elle utilise, pour manipuler son interlocuteur, tous les moyens réthoriques ; son discours pullule d'énumérations, d'ironie, d'anaphores, d'apostrophes…

[187] Juan Estremera Gómez, «Celestina o la seducción y persuasión por la palabra», *Estudios literarios dedicados al prof. M. Baquero Goyanes*, Universidad de Murcia, 1974, p. 109.

> Su palabra, su expresión directa es flagrante tentación demoníaca, voz que susurra lisonjas con el firme propósito de prostituirla (à Areusa), definitivamente para ganarse al criado. […] No menos significativo es el primer coloquio que Celestina mantiene con Melibea en el acto IV. Comienza con el halago y preponderación de la belleza física de la joven para exponer, una vez preparado el camino, el objeto de su visita. Los términos, las reiteraciones, la alusión a los «próximos» «embueltos en secretas enfermedades», despiertan en Melibea el deseo de penetrar en tales «secretos» sin que dilate más en el momento de la confidencia[188].

Elle déploie donc toute une stratégie pour manipuler ses ennemis. Ainsi, avec Pármeno, elle instaure tout d'abord une atmosphère de confiance afin de le rassurer. Puis, elle établit un dialogue avec lui : elle connaît ses parents, ce qui renforce la confiance de son interlocuteur. Enfin, elle finit par le soudoyer en lui offrant une somme d'argent. Pour parvenir à ses fins, la Célestine ne recule devant rien. Ayant constaté l'échec de sa tentative de corruption, et ayant noté que l'esclave n'est pas intéressé par l'argent, elle cherche une autre piste ; elle réalise alors qu'il est intéressé par Areusa, la cousine d'Elicia, l'amie de Sempronio. Célestine en profite pour lui donner des conseils moralisateurs. Elle lui montre par là l'intérêt accru que la jeune fille lui porte. La force stratégique de la Célestine réside bien dans son pouvoir de persuasion. Juan Estremera Gómez développe longuement cet aspect fondamental de la figure mythique :

> Celestina no ignora el poder catártico del lenguaje y conoce una de sus funciones específicas – la expresiva –, en lo que aquél tiene el desahogo, de desangustia, de curativo. Se nos presenta así como una aventajada discípula de los modernos teorizantes de la filosofía del lenguaje. Y habla de «médico» y «confesor» – curación física, curación espirtual – a quienes el enfermo comunica secretas confidencias que le liberen de la carga afectiva subconsciente. En una palabra, Celestina se está refiriendo, en términos que no ofrecen duda alguna, a la doctrina y práctica de la psicoterapia verbal. Sin percartarse quizá de ello, nuestra comadre – que se llama a sí misma «médico» de la enferma Melibea, puesto que viene a curarla –, acaba de descubrir el sentido de la moderna Medicina. No «muta ars», arte sin palabras, como durante siglos ha venido pracitcándose, sino atendiendo a la concepción psicosmática de la enfermedad y al psicoanálisis, en la que la palabra desempeña una específica función terapéutica[189].

[188] *Ibid.*, p. 105.
[189] *Ibid.*, p. 110. L'auteur fait référence à l'ouvrage de Pedro Laín intitulé *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Madrid, Revista de Occidente, 1959.

C'est grâce à son savoir manipulateur que Célestine atteint son objectif ; elle parvient à persuader l'esclave de trahir son maître : « Después previene largamente al criado contra la ingratitud de los señores. Tampoco muerde el criado en el anzuelo, porque profesa fidelidad a su amo »[190], l'esclave a beau résister aux propositions de Célestine, celle-ci a obtenu gain de cause ; elle a usé de tous les moyens en son pouvoir. Plus Célestine parle et plus elle obtient des informations sur Pármeno ; c'est donc le dialogue qui lui a permis de trouver le talon d'Achille de ce personnage. On comprend que le savoir de Célestine se limite à ce que Maeztu présente comme le « savoir manipulateur ». Certes, ce genre de savoir permet à l'entremetteuse d'arriver à ses fins, mais il s'agit là d'une définition réductrice du savoir. Maeztu lui même, l'avoue dans un de ses essais intitulé *El desorden y la gracia :* « Hay que contar con el resentimiento, la envidia y la adulación y corrupción sistemática del pueblo, a pretexto de querer servirle; con el saber de malicias de la Celestina... »[191].

Le savoir de Célestine réside essentiellement dans sa capacité de dialoguer. L'importance de la parole et de l'échange verbal confère à l'entremetteuse un pouvoir de manipulation sans limites: « no para hasta que Pármeno, engatusado con el cebo de Areusa y atolondrado con las palabras de la vieja, se muestra arrepentido y promete ayudarla en lo futuro »[192]. Le savoir se confond alors avec le pouvoir, comme l'explique Maeztu dans l'un de ses articles intitulé *La ciencia del poder :* « Según el principio de Lord Bacon : « saber es poder » (knowledge is power) »[193]. Mais, dans ces propos, sans doute, s'agit-il d'un autre savoir, car le savoir de Célestine, comme nous l'avons précisé précédemment, se limite à sa stratégie persuasive. Cette dimension réductrice n'échappe pas au lecteur :

> Más interesante es su primer y decisivo encuentro con Melibea. Sólo que ya conocemos la táctica. Es la misma, mutatis mutandis y exceptis excipiendis, que la que ha seguido con Pármeno. Primero habla mal de la vieja, que es como hablar mal de sí misma. [...] La vieja está tanteando el terreno, y habla, además, por demostrar que no es una cualquiera, sino persona de juicio e ingenio, cualidades las dos que siempre fueron apreciadas en tierras de

[190] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « El saber de Celestina »,Visor, p. 146.
[191] Ramiro de Maeztu, *Obra de Ramiro de Maeztu, op. cit.,* «El desorden y la gracia», Madrid, Editora Nacional, 1974, p. 1204.
[192] Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina, op. cit,* « La tragedia del amor pasión», p. 124.
[193] Ramiro de Maeztu, *Obra …, op. cit.,* «La ciencia del poder», p. 1198.

> Castilla. Y cuando empieza a exponer su negocio lo hace con palabras ambiguas, que le permitan la retirada en caso necesario[194].

Toutes ces affirmations nous permettent de bien comprendre le jeu tactique dangereux de Célestine.

Maeztu rapporte les propos de Menéndez Pelayo qui affirme que Célestine pratique la science du mal pour le mal, qu'elle domine son entourage et le convertit en un instrument docile. « Menéndez y Pelayo considera a la Celestina como « el genio del mal », « el sublime de mala voluntad », « capaz de dar lecciones al diablo mismo » »[195]. Les origines et le passé de Célestine ne sont pas étrangers à cette radicalisation dans le mal, comme l'affirme Maeztu: « En Celestina todo es Sólido, racional y consistente.Nació en el más bajo fondo social, se crió a los pechos de la dura pobreza, conoció la infamia y la deshonra antes que el amor, estragó torpemente su juventud y las ajenas, gozó del mundo como quien se venga de él, y al verse vieja y abandonada de sus galanes vendió su alma al diablo, cerrándose las puertas del arrepentimiento »[196].

Cependant, Maeztu n'adhère pas totalement à l'opinion de Menéndez y Pelayo. S'il manifeste clairement son désaccord avec ce critique, il reconnaît malgré tout « la grandeza de Celestina ». Il émet des réserves quant à l'aspect maléfique du personnage et en vient même à évoquer « la grandeza de Celestina ». Pour Maeztu, Célestine ne représente pas « la ciencia del mal por el mal », elle n'est pas l'incarnation du mal. Célestine est même capable d'œuvrer pour le bien, mais seulement quand elle en tire profit. Il ne s'agit là que d'une profession qui lui permet de gagner sa vie : « vivo de mi oficio, como cada oficial del suyo, muy limpiamente »[197]. Maeztu développe longuement cet aspect pour préciser son point de vue différent sur la question du savoir perceptible dans ses propos : « antes que la « ciencia del mal por el mal » es Celestina la ciencia a secas, el saber sin calificativos. « ¡Sabía Celestina! no podemos errar », dice Calisto. Sabia mujer y maestra »[198], […] « astuta y sagaz »[199] dit Sempronio.

---

[194] Ramiro de Maeztu, *Don Quijote…, op. cit*, «La tragedia del amor pasión», p. 125.
[195] *Ibid*., p.127.
[196] *Ibid*., p.127.
[197] *Ibid*., p. 128.
[198] *Ibid*., « El saber de Celestina », Visor, p. 152.
[199] *Ibid*., p. 152.

C'est cette évocation du savoir de la Célestine qui permet à Maeztu d'aborder les autres définitions du savoir; le glissement de l'un à l'autre est perceptible dans les propos de Maeztu:

> Calisto y Melibea emplean exactamente la misma palabra que el pueblo aplica, en primer término, para definir a una mujer que tiene las virtudes de Celestina: « Sabe mucho », suelen decir, sin que les importe el hecho de que Celestina sólo sepa lo que le conviene, porque a esto precisamente llama saber el pueblo: a saber lo que a uno le conviene[200].

Cette affirmation concernant le savoir chez le peuple ne coincide pas avec la définition du savoir comme science, comme l'entend Maeztu. Cependant, l'essayiste affirme que :

> No se trata de oponer al concepto popular del saber una idea más elevada, porque los sabios están corroborando la opinión del pueblo cuando dicen, como Benjamín Kidd, que la razón no es sino la linterna del egoismo, o cuando definen, como Bergson, la inteligencia como la facultad de fabricar instrumentos. Y tampoco se refuta el saber de Celestina con decir, como Pármeno, después de inventariar los oficios numerosos y las prodigiosas habilidades de la vieja, que « todo es burla y mentira », porque lo mismo dicen de la ciencia los modernos sabios, sólo que donde Pármeno pone burla escriben ellos símbolos y donde mentira, ficciones o hipótesis[201].

L'objectif de Maeztu à travers ses propos est d'exposer les différentes définitions du savoir et la façon selon laquelle celui de Célestine peut être interprété. L'essayiste passe de la définition du savoir de la Célestine à une critique explicite du savoir scientifique.

En fait, toute cette réflexion sur le savoir de l'entremetteuse n'est qu'une invitation à l'intention du lecteur pour qu'il reconsidère le concept même du savoir de la Celestina : « […] todo su aparato de símbolos e hipótesis no se propone sino buscar el modo de explotar el universo »[202]. Maeztu réfléchit à propos du savoir scientifique, mais en le reliant au savoir de Célestine. Si le savoir de l'entremetteuse est un savoir courant, un savoir égoïste et un savoir utilitaire, le savoir scientifique l'est tout autant. C'est en fin de compte le savoir de Célestine qui fait d'elle un

[200] *Ibid.*, p.129.
[201] *Ibid.*, p.129.
[202] *Ibid.*, p. 129.

personnage mythique puisque un tel savoir est présent chez n'importe quelle personne, c'est un savoir commun, courant, populaire. Seulement, à cause de son savoir, Célestine a dû laisser sa vie qui s'est achevée d'une manière tragique. Maeztu a même pensé à l'appellation « mártir del utilitarismo », ou encore « Santa del hedonismo », dénomination qui sert de titre à un autre chapitre consacré au savoir de la Célestine. Dans un article intitulé *La ciencia del poder*, Maeztu définit le pouvoir comme suit : « En las sociedades, el poder consiste como hemos visto, en la ciencia de organizar el espíritu individual en servicio del universal »[203] ; on peut se demander si cette définition ne pourrait pas s'appliquer également au pouvoir dont jouit Célestine.

Dans ce même chapitre, Célestine est aussi qualifiée de « ministro del placer », fonction qui lui assure un pouvoir indéniable. Il suppose que c'est un pouvoir que Célestine possède grâce à sa profession. L'entremetteuse joue un rôle social considérable qui consiste, explique Maeztu, à trouver, procurer et satisfaire les passions des autres. Elle tente, en effet, de satisfaire les caprices d'autrui, les désirs amoureux des hommes qui ont recours à ses services. Sa profession est sans doute répugnante et déshonorée dans tous les pays, mais la profession de Célestine est universelle et indispensable puisqu'elle persiste jusqu'à nos jours, et c'est là une vérité qui ne peut être niée.

Le problème selon Maeztu réside dans le fait que Célestine justifie tous les faits et gestes de sa profession. Pour appuyer ses convictions, elle a recours à une argumentation solide et incontestable : Maeztu analyse et expose le caractère de Célestine et ses principes. Son caractère hédonique l'incite à s'interroger. Elle ne comprend pas, par exemple, comment les gens peuvent se priver des plaisirs de la vie. C'est dans la nature de la femme d'être « aussi communicative que l'argent », comme le souligne le personnage. Les belles femmes doivent partager « parte de sus gracias » ; « la mocedad debe gozarse y la idea de la muerte no debe influir en la conducta »[204]. Par ces réflexions de la Célestine, Maeztu cherche-t-il à interroger le lecteur et à susciter son adhésion ? Cependant, Célestine elle-même reconnaît que ses idées et ses principes ne sont pas dignes d'une personne qui veut conserver son honneur et qui est honnête.

[203] Ramiro de Maeztu, *Obra de Ramiro de Maeztu*, *op. cit.*, «La ciencia del poder», p. 1199.
[204] Ramiro de Maeztu, *Don Quijote…*, *op. cit.*, p. 131.

Melibea n'est pas tendre avec Célestine lorsqu'elle trace son portrait : « barbuda, desvergonzada, falsa, enemiga de la honestidad »[205]. Célestine est bien consciente qu'elle court le risque d'être constamment confrontée à de telles injures, à cause de sa profession déshonorante, cependant elle ne méprise pas son métier. Bien au contraire, elle se considère même tout à fait digne de ses prestations et des services qu'elle propose.

Maeztu pense qu'il est difficile de croire infondée la loi qui, selon Célestine, régit l'univers : « la naturaleza huye lo triste y apetece lo deleitable ». Il rappelle, par ailleurs, la maxime sur laquelle s'appuie le métier de l'entremetteuse : « que quien tiempo tiene y mejor lo espera, tiempo viene que se arrepiente ». Donc, pour Célestine, épicurienne, rien ne sert d'attendre pour profiter et jouir de la vie, tant qu'il est encore temps, mieux vaut donc profiter de l'existence au maximum. Cependant, Célestine prend des risques dans sa profession, puisqu'elle est persécutée par les hommes qui ne cherchent qu'à assouvir l'ivresse de leur sens.

D'un autre côté, Célestine a beaucoup fréquenté les églises ; elle a même rencontré des « eclesiásticos » qui ont refusé toute idée de recourir à ses services, alors que d'autres, bien au contraire, l'ont bénie afin qu'elle facilite la satisfaction de leurs désirs. Maeztu le dit clairement, Célestine ne croit qu'au plaisir ; l'affirmation qui suit présente la Celestine comme une prêtresse du plaisir, sa religion :

> Para Celestina no hay más bien, es decir, no hay más Dios que el placer. A ministrarlo se dedica. Cuando era joven se consagraba a dar parte de sus gracias a los solicitantes ; luego, a facilitar el comercio amoroso entre los aficionados [...]. El bien que conoce lo predica, practica y difunde[206].

Ainsi, pour Célestine son métier consiste à répartir le bien, tel qu'elle le conçoit. C'est pour cette raison que Maeztu la considère comme une « Sainte ». Sa profession consiste à satisfaire les désirs des autres, de ceux qui ont recours à ses services et qui la supplient pour qu'elle accepte leur demande, il est donc normal que Célestine pense que son métier consiste à répartir le bien. C'est pour cela aussi qu'elle est satisfaite de sa profession.

[205] *Ibid.*, « La santa del hedonismo », p.131.
[206] *Ibid.*, p.133.

Selon Maeztu, on ne peut pas nier la « bonté » de Célestine, puisqu'elle consacre sa vie « a facilitar vino al borracho y agua del sediente ». Célestine n'aimerait pas vivre égoïstement dans le jardin des délices ; elle préférerait plutôt partager ce jardin avec tous ceux qui le lui demandent. Curieusement, Maeztu n'insiste pas trop sur ses services contre rétribution. Certes, le lecteur modèle, du moins celui qui croit en une morale, peut désapprouver cette attitude de l'entremetteuse dénigrant son comportement choquant. Cependant, ce qui le surprend davantage, c'est bien l'attitude de Maeztu qui s'empêtre dans ses contradictions : Célestine, bénie par les ecclésiastiques, se transforme en une véritable sainte. D'après lui, l'intelligence et le service social sont des plaisirs bien supérieurs à ceux de l'amour[207].

En fait, d'après Maeztu, « El común de la humanidad no entiende el placer sino como Celestina »[208]. Donc, la définition commune du plaisir est bien celle de l'amour teinté de sensualité : c'est le secret de la force de Célestine. Comme le précise Maeztu, c'est la raison pour laquelle il nous est difficile de la contredire ou de lui attribuer des expressions comme « sublime de mala voluntad », « infierno estético », « absoluta perversidad » et « ciencia del mal por el mal »[209].

Maeztu explique encore que la nature humaine est personnifiée par Célestine qui, en réalité parle au nom de l'humanité, de la collectivité « …por labios de la heroina de Rojas, està hablando la naturaleza humana misma »[210]. Cependant, ces propos semblent assez ambigus. D'un côté, quand Maeztu décrit Célestine, il use d'expressions laudatives et valorisantes et non pas méprisantes : (Celestina tiene valor y talento y despejo), insistant sur l'aspect universel de la moralité de la Célestine. D'un autre côté, Maeztu oppose le pouvoir du plaisir au devoir ; d'après lui, c'est principalement le devoir qui constitue une entrave au plaisir et qui empêche la morale de Célestine de triompher : « Celestina representa la bandera del individuo contra la sociedad ; el placer del instante frente al deber que el porvenir impone. Su imaginación ha destilado un tipo en que se nos ofrecen reunidas algunas de las cualidades más preciadas: la voluntad, el valor, el ingenio, la elocuencia, el

[207] *Ibid.*, p.134.
[208] *Ibid.*, p.134.
[209] Expression de Menéndez y Pelayo cité par Ramiro de Maeztu, *op. cit* « La santa del hedonismo », p. 135.
[210] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « La santa del hedonismo », p. 136.

conocimiento del corazón humano y el apetito de la vida »[211]. C'est bien le sentiment d'honneur qui manque à l'entremetteuse. Mais si Célestine ne connaît pas le concept de l'honneur, c'est à cause de sa profession utilitaire.

Le chapitre « La santa del hedonismo » se clôt sur une bien curieuse réflexion ; Maeztu suggère que le personnage de Célestine ne peut être que le fruit d'un esprit torturé par le problème de la religion : « Y por eso creo que este tipo no ha podido surgir sino de un espíritu torturado por el problema religioso »[212]. C'est la raison pour laquelle il se propose et nous propose d'examiner de plus près la vie de Rojas dans le chapitre suivant.

On peut remarquer que, tant dans « La santa del hedonismo » que dans « La fe del bachiller Rojas », l'évocation implicite ou explicite de la religion est importante. Maeztu se propose d'examiner de plus près l'esprit « torturé » de Rojas pour essayer de comprendre le caractère de son personnage principal à savoir Célestine. Mais auparavant, il tente de démontrer l'espagnolisme de La Célestine et son attribution à Fernando de Rojas.

Le fait d'attribuer l'œuvre de *La Célestine* à Rojas résout d'une manière satisfaisante plusieurs hypothèses : la première hypothèse consiste à prouver que l'auteur est un juif converti, qui expose dans son œuvre les sentiments et les causes qui l'ont poussé à abandonner la foi de ses ancêtres sans s'engager dans un nouveau choix[213]. Villacañas précise en ce qui concerne *La Celestina* et la religion de Rojas que « Esta separación del mundo, reclamada por la fe en Dios ausente, era el único camino que le quedaba a un converso consciente de su pecado. *La Celestina* no estaba dictada por una falta de sentido religioso de la vida, sino que era su último eco »[214].

Si Maeztu dédie une partie importante à l'étude de la paternité de Célestine dans « La fe del bachiller Rojas »[215], c'est pour prouver et mettre en relief l'importance de la religion dans cette œuvre : l'auteur est un juif converti mais qui, en même temps, n'est pas encore très intégré à la religion chrétienne : « Si la Celestina no la escribe sino por haber dejado de ser judío, sin hacerse de corazón

[211] *Ibid.*, p. 160.
[212] *Ibid.*, p. 161.
[213] *Ibid.*, «La fe del bachiller Rojas», p. 138.
[214] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 318.
[215] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, p. 162.

cristiano, todo queda explicado »[216]. Cette même réflexion, Maeztu la reprendra de nouveau dans le chapitre intitulé « La fe del bachiller Rojas », ainsi que dans le chapitre « Codicia y amor-pasión ». Et là, il compare la conversion de Rojas à un amoureux qui a perdu son amante: « El alma mística que pierde la fe es un enamorado al que la amada se le muere y se queda con su amor frente a un cadáver, […] pero al enamorado que ha perdido a su amada le queda aún el amor »[217].

En effet, Rojas se trouvait devant une douloureuse alternative : soit choisir le camp des juifs expulsés d'Espagne et quitter le pays, soit demeurer avec ceux qui avaient décidé de rester et d'embrasser la nouvelle religion chrétienne. Rappelons que certains avaient décidé d'abandonner complètement leur religion initiale pour éviter les persécutions et surtout pour ne pas perdre leurs richesses, « par cupidité », alors que d'autres avaient continué à la pratiquer en cachette, « par amour ». Villacañas avance une nouvelle perspective à propos de l'ouvrage de Rojas, différente de l'interprétation de Maeztu. En fait, il précise que les juifs et les arabes jouaient un rôle assez important en Espagne, et que l'inquisition catholique les avait obligés soit à quitter le pays, soit à se convertir ; c'est sans doute cet engagement forcé, selon Villacañas, qui a favorisé la décadence et le manque de modernité en Espagne. Cependant, il précise que Maeztu n'adhère pas à cette thèse ; d'après lui, Maeztu n'assume pas cette vérité puisqu'il ne la dénonce pas dans ses essais. Toujours par rapport au régénérationnisme et à la modernité de l'Espagne, il ajoute ce qui suit :

> Solo Américo Castro descubriría que la protesta del 98, en contra de las oligarquías y la miseria, y a favor de una sociedad compleja y activa, denunciaba un fenómeno que hundía sus raíces en esta destrucción y exilio de las partes más activas y piadosas de los hijos de la tierra española. Ahora, cuatro siglos después, Maeztu clamaba por una modernidad católica, sin ser capaz de asumir que el espíritu de inquisición católica había sido la causa de esta falta de modernidad[218].

En fait, d'après Maeztu, Rojas semble avoir vécu deux changements en même temps, l'un spirituel et l'autre social ; ces deux changements supposent une profonde douleur et un déchirement sans pareil : « Los dos juntos tienen que ir

[216] *Ibid.*, p. 162.
[217] *Ibid.*, «La codicia y el amor-pasión», p. 174-175.
[218] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 319.

acompañados de una revolución de los sentimientos más arraigados »[219]. « Y esta revolución sentimental es precisamente lo que en La Celestina se ha cumplido »[220]. Cette « revolución sentimental » consiste, selon Maeztu, en la dissociation des valeurs qui lui paraissaient inséparables : amour, pouvoir et savoir. Or, Rojas est né dans un environnement où « la piedad, el ingenio, la riqueza, el saber y el honor » étaient des valeurs indissociables. Mais, sa révolution sentimentale a fait éclater ces valeurs: « la piedad y el honor quedan a un lado ; el ingenio, el saber, la riqueza caen del otro asociados al egoísmo más imperturbable, y surge Celestina ». C'est donc cette séparation qui est à l'origine du personnage de la Célestine.

On peut donc mieux comprendre l'idée de la négation du « providencialismo » développée par Maeztu : tous les personnages paraissent dominés par des forces aveugles (l'amour, la cupidité) qui les conduisent vers une issue fatale : « a su amargo y desastrado fin ». Il résume l'esprit de Célestine par les propos de Pleberio dans les dernières pages de *La Celestina* : « ! Oh mundo, mundo !... me pareces un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas »[221] *La Célestine* est bien une œuvre amère et profonde « con toda su liviandad y gracia »[222].

En se basant sur l'analyse de Rojas, Maeztu insiste sur la relation entre le judaïsme de Rojas et la création du personnage de la Célestine. L'essayiste interprète même cet ouvrage en mettant en exergue son caractère pro-judaïque : il décrit ainsi la Célestine :

> Es un rabino que conduce al mundo, no al imperio mesiánico, sino al de su propio interés. Rojas ha aprendido de niño a venerar el saber. Celestina es un prodigio de saber, aunque no sepa más que engaños, brujerías y maldades. [...] No sé si Rojas se propone conscientemente decir a los judíos escondidos de su tiempo que los bienes que admiran: la diligencia, la riqueza, el saber, el ingenio, la sutileza, pueden darse en la más vil de las mujeres. El hecho es que el tipo de La Celestina envuelve en sí mismo el desmoronamiento del ideal rabínico[223].

[219] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « La codicia del amor pasión », p. 150.
[220] *Ibid.*, p. 150.
[221] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « La fe del bachiller Rojas », p. 144.
[222] *Ibid.*, p. 144.
[223] *Ibid.*, »La codicia y el amor-pasión», p. 151.

C'est à travers cette comparaison très audacieuse que nous comprenons mieux les réflexions et analyses de Maeztu sur la relation entre Rojas, et son œuvre *La Celestina*.

Maeztu met en relief les différentes valeurs sur lesquelles se basent les principes de Rojas mais, en même temps, il nous présente leur développement et leur importance dans la vie de l'auteur, ainsi que leur manifestation dans *La Celestina.* Cet avis de Maeztu est partagé par de nombreux critiques puisque, comme le souligne María Eugenia Lacarra :

> Gilman duda de la sinceridad de la fe del joven Rojas por la actitud agnóstica y pesimista que ve en la Celestina, fruto, a su juicio, bien de un latente judaísmo, bien de un abandono de la religión familiar y de una aceptación nominal del cristianismo impuesto por las penosas circunstancias sufridas por los cristianos nuevos. [...] La supuesta crítica de valores como el honor y la honra, se atribuyeron a la influencia judía. Castro postuló que Rojas criticaba en su obra los valores tradicionales de la sociedad castellana y que su actitud crítica se debía a su condición de converso[224].

Dans le personnage de Célestine, Rojas nous montre que certaines valeurs, telles que l'amour et le plaisir peuvent être des instruments provoquant le mal et le déshonneur. Ces valeurs reflètent un fatalisme dans la tragi-comédie de Calisto et Melibea, fatalisme dû, selon Maeztu au pessimisme de Rojas, conséquence directe de l'abandon de sa religion première. Dans le judaïsme rabinique, « la idolatría, el asesinato y la lascivia » sont trois péchés qui ne peuvent jamais être pardonnés, or ces trois péchés existent bel et bien dans *La Celestina*. D'après l'analyse de Maeztu, tout nous indique que *La Celestina* est le résultat de la crise par laquelle est passé Rojas. L'essayiste affirme que c'est l'œuvre de « un judío que ha abandonado el culta de la ley nos cuenta en ella su desengaño »[225].

Mais *La Celestina* n'est pas non plus un livre chrétien. Maeztu donne raison à Menéndez y Pelayo quand il dit que les sentiments de Calisto et Melibea ne sont pas chrétiens, et encore moins ceux de Célestine. Il nous rappelle encore les jugements que fait Célestine de la moralité sexuelle de « los clérigos ». Maeztu s'étonne que Rojas ait pu échapper à l'Inquisition jusqu'au XVIII^{e} siècle, alors qu'il avait critiqué explicitement les hommes d'église, surtout dans une Espagne aussi conservatrice. Le

[224] María Eugenia Lacarra, *op. cit.*, p. 18-19.
[225] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « La fe del bachiller Rojas », p. 144.

désir de ne pas courir à nouveau un tel risque paut expliquer que Rojas n'a plus composé d'œuvres telles que *La Celestina*.

J. L. Villacañas n'adhère pas à l'interprétation de Maeztu de *La Célestine*. Pour lui, l'entremetteuse est un personnage, plus que manipulateur, diabolique :

> El propio personaje femenino no es un rabino que valora sobre todo el saber, sino un saco de sabiduría mundana estéril que crece sin fe. Celestina es un dechado de saber mundano, un antisaber demoníaco y mágico, que lo domina todo y que todo lo destruye ; por eso, al final, solo produce una nostalgia del verdadero saber de la Torá, de la ley. Nostalgia que, no se puede hacer explícita[226].

Ainsi, la Célestine, comme le souligne J.L. Villacañas, continue à être malgré tout une grande figure diabolique : « La vieja es grande por las dos cosas, porque el hombre, para Rojas, es el instrumento por el que el diablo opera en el mundo, y la Celestina es grande porque es un ser humano representativo de los hombres que canalizan la acción del diablo »[227]. Villacañas procède à toute une analyse sur l'interprétation que fait Maeztu de la Célestine, dans un ouvrage intitulé « Celestina y la Ciencia moderna, o cómo el caballero pasa de largo por el origen de los males de España sin descubrirlo »[228].

IV.3.3/ Vision du monde dans *La Celestina*

La Celestina semble proposer une certaine conception hédoniste du monde comme le montre le chapitre « Mundo y ultra-mundo ». A travers les différentes réflexions sur le sens de l'existence, on peut déceler l'importance des interprétations religieuses. C'est ainsi que Rojas, à la fleur de l'âge, ignorant tout de l'existence, traverse une véritable crise existentielle. Selon lui, la vie n'a aucun sens religieux et n'est conduite par aucun ordre. Plusieurs auteurs et poètes partagent ce point de vue. D'après eux, la vie est un perpétuel « engaño » et ne mérite pas d'être vécue. C'est la raison pour laquelle tout effort humain est voué à l'échec.

De plus, de nombreuses œuvres, qui présentent une interprétation erronée des enseignements du Christ, prétendent que la religion, par les interdits qu'elle impose,

[226] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 314.
[227] *Ibid.*, p. 314.
[228] *Ibid.*, p. 306.

agirait contre la vie et donc, contre le progrès humain : la richesse, le plaisir, les honneurs « son males del alma »[229]. Le corps serait ainsi perçu comme l'ennemi de l'esprit. Par ce caractère réducteur, la religion s'opposerait à l'idée même de vie. Or, d'après Maeztu, la religion serait la clé d'une mort digne : « La excelencia del cristianismo se conoce muy principalmente en enseñar a bien morir »[230].

Le titre du chapitre « Mundo y ultra-mundo », est d'ailleurs fort révélateur, il interpelle le lecteur et suscite sa curiosité. Cependant, Maeztu ne demande pas à son lecteur d'effectuer un choix, mais plutôt de donner un sens de « eternidad » à ses actes ; sans doute, invite-t-il son lecteur à adopter le sens de la modération dans ses agissements. La religion semble, par ce sens de la dignité qu'elle enseigne, tracer une ligne de conduite fondée sur la justice et l'égalité.

De cet enseignement devraient s'inspirer toutes les institutions politiques et sociales : Maeztu passe sans aucune transition du monde religieux à l'univers de la politique. En effet, l'égalité entre les différents membres de la société favoriserait une meilleure cohabitation sociale. L'amour de la Patrie, sentiment noble, qui suppose une adhésion à certaines règles favorables à une convivialité généralisée, engendre l'aide aux plus démunis et fonde les sentiments de justice et d'égalité sociale. Luis Aguirre Prado développe longuemenet cet aspect, fondamental chez Maeztu :

> Maeztu anhela la educación del pueblo español, en la verdadera acepción de éste, compuesto de clases sociales ; y por ese imperativo de *formación perfeccionando,* afirma en otro trabajo de ese mismo 1908 :
> « No debemos querer a España porque es como es, pues entonces seguiría siendo eternamente así. Pero el hecho de que sea como es tampoco ha de movernos a no quererla. Querer a España como es sería horrible ; no quererla arbitrariamente como las madres quieren a los hijos y las mujeres a los hombres. » Imperativo absoluto respecto a la Patria : « Tenemos que quererla con amor trascendente »[231].

Pour Ramiro de Maeztu, l'amour de la Patrie exige quelquefois un engagement total des citoyens, un sacrifice souvent difficile mais nécessaire à la survie de toute la société, comme par exemple l'engagement militaire, si important pour la protection de la Patrie :

[229] Ramiro de Maeztu, *op. cit*, « Mundo y ultra-mundo », p. 157.
[230] *Ibid.,* « Mundo y ultra- mundo », p. 157.
[231] Luis Aguirre Prado, *op. cit.*, p. 64.

> Han de fomentar los pueblos todas las virtudes y todos los valores: los de creación, los de conservación y los de sacrificio. Sin madres que las perpetúen y sin soldados que las detiendan no se podrán sostener las sociedades. [...] Las sociedades necesitan del sacrificio individual. Por eso lo exaltan. Su vigor depende de la moralidad. Pero el individuo se resiste a ser sacrificado[232].

Le sens du sacrifice est total chez Maeztu :

> La fuerza argumentativa de Maeztu, la exposición del momento crucial por que atravesaba España, su ímpetu de batalla y la convicción de que un estilo de Imperio es morir por la Patria, acentuaron la entonación viril en los últimos escritos firmados por él. Caballero de la Hispanidad, portaestandarte del ideal de España, en su alma anidaban siglos de espiritualidad española[233].

D'ailleurs, Maeztu ne s'est-il pas lui même sacrifié au service de sa Patrie ? Son amour pour l'Espagne, d'une force comparable à celui de Melibea pour Calisto, est non dénué d'aspects paradoxaux, transparaît dans les lignes qui suivent :

> « Por la admiración que sus hombres inspiran acaba uno enamorándose de la misma tierra castellana. Se la quiere como a una mujer fea, porque en el amor a lo feo se muestra la superioridad del corazón. Todos los hombres son capaces de amar lo hermoso. Hay en este amor algo de grosero y de vulgar. Mas para amar lo feo se necesita capacidad de idealizarlo…¡Y no la tienen todos !
> Me entiende el sol; el generoso sol ama tanto a esta tierra no adornada por jardines, que nunca se despide de ella sin vestir los atavíos esplendorosos de los más bellos crepúsculos de Europa; el sol me entiende… »[234].

C'est là une très belle déclaration d'amour à l'Espagne, et encore plus à la Castille.

[232] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « Mundo y Ultra-mundo », p. 160.
[233] Luis Aguirre Prado, *op. cit.*, p. 145.
[234] Ramiro de Maeztu cité par Luis Aguirre Prado, *op. cit.*, p. 158.

V/ La perte de l'idéal en Espagne

V.1/ Causes fondamentales et condamnation de la perte d'idéal en Espagne

L'importance de l'histoire pour Maeztu (présent et passé de l'Espagne : la vision historique de Maeztu)

Maeztu cherche à comprendre les problèmes de son pays à travers les œuvres de *Don Quichotte*, *Don Juan* et *La Celestina*. Les aspects purement littéraires et esthétiques de ces mythes espagnols ne l'intéressent pas. En effet, à partir de ses essais, il se réfère surtout à l'histoire de son pays et réfléchit en même temps aux événements historiques qui ont marqué le présent chaotique de l'Espagne. C'est par le biais du mythe, comme nous l'avons étudié précédemment, que s'opère cette réflexion. En effet, le recours aux œuvres de *Don Quichotte*, *Don Juan* ou *La Célestine* permet à Maeztu de faire référence à un passé lointain, légendaire. En citant les mésaventures de don Quichotte, il se remémore les événements importants qui ont troublé le personnage ainsi que son époque. C'est cette alternance entre passé lointain, présent et projection dans le futur, notamment par les conseils qu'il donne au lecteur, que l'œuvre progresse. C'est également grâce à cette même structure qu'il lui est possible non seulement d'analyser le passé décevant de son pays mais encore de concevoir de nouvelles perspectives concernant l'avenir du pays, et même de proposer des solutions aux différents problèmes politiques, économiques et sociaux, d'autant plus que le personnage du Quichotte donne l'exemple de la persévérance des idéaux. Dans une conférence sur « Don Quijote y su lección » que Maeztu prononce à Buenos Aires (1928), il précise que : « Don Quijote es un conflicto de problemas que nunca serán resueltos satisfactoriamente y que nunca tampoco agotarán su actualidad, porque no se limita a concebir el ideal, sino que trata de

realizarlo »[235]. Toujours sur ce thème de prédilection, celui des idéaux, Maeztu ajoute dans son article intitulé « La incomprensión del *Quijote* » publié dans *La Prensa* de Buenos Aires (24-VIII-1930) :

> Actualmente es un lugar común que Don Quijote personifica la tragedia de cuantos hombres han puesto sus ideales por encima de los medios de realizarlos ; pero el problema del poder, como valor espiritual, sigue ahora tan sin resolver como en los tiempos de Cervantes[236].

En analysant les causes de la décadence espagnole, Maeztu prend conscience que c'est le manque d'opportunités, de projets et de professionnalisme qui est à l'origine de la perte de l'idéal national. Face à la décadence et aux échecs essuyés par le pays, Maeztu insère implicitement ou explicitement ses idées, ses sentiments. L'essayiste insiste sur cette perte d'idéal dans l'un de ses nombreux articles qu'il intitule « La falta del ideal » :

> Es evidente que nuestros males se reducen a uno sólo: la pérdida de nuestra idea nacional. [...] Esta España no es excusable, aunque sí explicable. Su flojera es hija de la falta de ideal, o cuando menos, de su relajamiento. No está en forma, como dicen los deportistas, y es que para estar en forma tendría que proponerse algún objeto. Y no se lo propone, porque se siente desnacionalizada[237].

Par conséquent, *le Quichotte* a offert à l'essayiste une source inépuisable de réflexions dont il a tiré d'innombrables leçons :

> « Guardemos el *Quijote* para nuestras fiestas íntimas ; pero seamos altruistas, ya que nuestra decadencia nos permite serlo y no pretendamos convertir en libro vital de España ese libro de abatimiento y de amargura… Guardemos para nosotros el veneno y demos los antídotos a esa futura España, conquistadora de la alegría y de la fuerza, cuyo primer empeño ha de consistir seguramente en renegar de sus progenitores »[238].

Alberto Poqueras Mayo insiste sur l'approche critique, mais constructive du *Quichotte* à laquelle se livre Maeztu :

[235] Ramiro de Maeztu cité par Alberto Sánchez, *op. cit.*, p. 46.
[236] Ramiro de Maeztu, « La incomprensión del *Quijote* », *La Prensa*, (24-VIII-1930).
[237] Ramiro de Maeztu, *Obra de Ramiro de Maeztu*, *op. cit.*, p. 1026.
[238] Ramiro de Maeztu cité par Alberto Sánchez, *op. cit.*, p. 45.

> Maeztu enfoca el Quijote con un criterio político y moralista. Formado en el positivismo anglosajón y con todo el fervor activista de un católico convertido, busca en el libro de Cervantes, un programa de actuación, con repercusiones prácticas. Copio un sólo texto representativo: « Un estudio del Quijote y de Cervantes y su tiempo muestra que no son arbitrarias *las enseñanzas* que saca el pueblo del libro nacional » [*Ibid, p.70*][239].

C'est ainsi que dans son œuvre, Maeztu stigmatise l'échec de l'Espagne, au lendemain même de la perte des colonies. Et c'est donc la raison pour laquelle il tente, par la seule puissance du verbe, de soulever l'indignation du lecteur, de ranimer le sens, perdu selon lui, des valeurs héroïques. En effet, Maeztu refuse obstinément l'écroulement de l'Empire espagnol, à tel point que le thème de la décadence de l'Espagne est omniprésent, quasi obsessionnel. L'essayiste s'efforce de dresser le souvenir d'un empire qui était grandiose et, par la même occasion, il entend secouer la coupable mollesse du lecteur et tente de réveiller les consciences assoupies. La décadence n'est plus seulement attribuée à la figure quichottesque, mais à toute la population espagnole pour son défaitisme et son immobilisme :

> Maeztu, en ese jubileo cervantino, puso su disonancia al considerar al « Quijote » como la « apoteosis de nuestra decadencia ». Pasados los años, y ya dueño de esa serenidad que permite llegar al convencimiento de que no debe el hombre de cultura considerar *ex abrupto*, Maeztu formula su pregunta, que tanto tiene de explicativa: « ¿Se dieron cuenta de que la calificación de decadente no afectaba en modo alguno al valor literario de una obra, ni aún a su valor moral o ético, y que sólo expresa su momento vital ? » Con detalle explica el escritor lo que entiende por decadencia, tanto de los pueblos como de las personas. Y lo que en éstas significa la posesión de un ideal[240].

Dans certains des essais de l'œuvre, l'amplification du motif héroïque de *Don Quichotte*, de *Don Juan*, ou même de *La Célestine* telle que l'expose Maeztu, vise à susciter, ou à ressusciter le sentiment patriotique. Et ce n'est donc pas pour rien que Maeztu situe la conception du Quichotte dans une Espagne dépeuplée, à la limite du désastre ; l'objectif de son œuvre est en effet de provoquer les lecteurs, de susciter leur intérêt et d'éveiller les consciences. Don Quichotte s'est alors converti en un symbole politique:

[239] Alberto Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 147.
[240] Luis Aguirre Prado, *op. cit.*, p. 79, 80.

> Don Quijote arrastra en toda su trayectoria una idea de España como país muerto y degenerado, una tierra en ruinas donde habita rebignado el pueblo español:
> España ayer grande, cual ruin pordiosero
> hoy va mendigando socorro y favor,
> y morirá esclava del suelo extranjero
> pues para ser libre le falta valor [241].

Maeztu s'intéresse particulièrement à l'histoire nationale qui représente un élément déterminant dans ses essais, c'est particulièrement pour cette raison que don Quichotte est, pour lui, un symbole politique. Maeztu évoque à plusieurs reprises le passé glorieux de l'Espagne. Mais très vite, il passe de ce passé magnifié à la décevante réalité, de la constatation à l'appel et à l'action. La brutalité du retour au présent surgit constamment dans les essais, où l'auteur crie son indignation.

Il s'agit là du cri d'indignation désolée de l'auteur. En évoquant les œuvres *Don Quichotte* et *Hamlet*, Maeztu déclare : « En torno a las dos obras se ha venido cristalizando el alma de los dos pueblos »[242] ; ces deux œuvres reflètent donc la situation de leur pays respectif, et c'est la raison pour laquelle on peut parler de personnages symboliques : « Escribía yo en aquellos años encendido por un espíritu que me llevaba a buscar en el pasado la causa de los males presentes »[243]. Il s'agit là d'une vraie déclaration que fait Maeztu, puisqu'on comprend clairement que l'une des raisons principales qui l'ont motivé et poussé à avoir recours au passé, et plus précisément aux œuvres de Cervantès, de Tirso de Molina et de Fernando Rojas, était précisément de trouver des réponses qui expliquent les différentes situations de son présent. En fait, Maeztu cherche à comprendre son présent à travers l'histoire, et c'est grâce à un tel retour vers les origines qu'il a décidé d'élucider les énigmes qu'il rencontre. C'est de cette manière que Maeztu tentait de découvrir les causes profondes de ce qu'il a appelé « la décadence de l'Espagne »[244] et qu'il retrouve, entre autre, dans le *Quichotte* de Cervantès :

> La visión de una España que alcanza la cumbre allá por el siglo XVI, vive un Siglo de Oro glorioso, luego va decayendo, hasta la pérdida de las últimas colonias, « el desastre ». A este respecto, Maeztu tiene une teoría original sobre el Quijote. Según él, esta obra, reconocida universalmente como el

[241] VV.AA., *Los escritores de la Restauración y la crísis de fin de siglo, El camino hacia el 98*, Madrid, Leonardo Romero Tobar (ed.), Fundación duques de Soria Visor libros, 1998, p. 313.
[242] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « Hamlet y Don Quijote », p. 31.
[243] *Ibid.*, « Fiestas y decadencias», p. 20.
[244] *Ibid*., p. 20.

> exponente máximo de la literatura española y del espíritu español, es en realidad, un « libro de viejos », expresión de una España decadente, cansada de la vida, sin energías. El humor superficial que rezuma el Quijote es en el fondo amargo desencanto, un nihilismo vulgar, que ha acabado convirtiéndose en la filosofía universal del alma española: no seas Quijote, déjate de sueños y grandes ideales, no son más que molinos de viento ; el mundo está mal, pero tú y yo no podremos arreglarlo, déjalo estar ; sobre todo no te metas donde no te llaman a desfacer entuertos, que acabarás apaleado[245].

Seulement, Maeztu ne déprécie le présent qu'au nom d'un passé modèle dont la valeur est exemplaire pour l'avenir. Le passé, comme on l'a mentionné précédemment, est magnifié ; cependant, cette vision exaltée est placée au service d'une cause : ressusciter le sentiment d'honneur national et pousser le lecteur à l'action. Et si le passé est autant glorifié, c'est surtout pour l'opposer au présent désastreux. J. A. G. Ardila dans *Etnografía y politología del 98* précise que:

> Acerca del hálito militar español reflexiona Maeztu para llegar a la conclusión de que a principios del siglo XVII España se hallaba cansada de batallar, siete siglos contra los musulmanes en la península y otros dos por Europa y América. En consecuencia entiende el *Quijote* como el libro de la decadencia española. [...] Maeztu conjetura que los soldados españoles en Italia hubieron de percibir en las desgracias de don Quijote las propias[246].

De cette manière, on constate une amère réflexion : Maeztu fait l'éloge de la gloire passée pour pouvoir dénoncer l'imposture présente. La perte de cet héritage est invoquée pour lutter contre l'état d'abandon qui caractérise l'Espagne de son temps.

> (Maeztu) ya no ve por todas partes más que corrupción administrativa, gobernantes ineptos, políticos degenerados y vendidos, terratenientes vagos que dejan el campo y van a la ciudad de señoritos, dejando el trabajo a gente que lo hace desde cientos y como hace cientos de años, sin reflexión ni progreso. Una España degenerada, soñolienta y perezosa[247].

Rappelons que la vie de don Quichotte se clôt par un échec final qui est son ultime mésaventure. Ceci n'est pas sans rapport avec la défaite de l'Espagne et le

[245] Joxe Azurmendi, *La presencia de Nietzsche en los pensadores vascos : Ramiro de Maeztu y Jon Mirande*, Colección EGINTZAK, núm. 12, 2001, Vitoria-Gasteiz, Edita : comisión de Alava de la Real Sociedad Bascongada, p. 14.
[246] J. A. G. Ardila, *Etnografía y politología del 98, Unamuno, Ganivet y Maeztu*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 109.
[247] Joxe Azurmendi, *op. cit.*, p. 15.

désastre que le pays a vécu avec la perte des colonies en 1898. Vicente Marrero dans son prologue de *Obra de Ramiro de Maeztu*, insiste sur la dénonciation que fait l'essayiste de l'absence d'un idéal national et résume ainsi ses préoccupations :

> Su crítica al Quijote o a nuestra misma vida intelectual; su visión de la guerra europea o sus juicios sobre el pacifismo, la cultura como polémica o el valor, el futuro de la hispanidad, su ideal sindicalista, el sentido económico del hombre hispano o más en concreto, el sentido reverencial del dinero; su superación del esteticismo, su defensa del espíritu, del valor...[248].

Ainsi, afin de mieux comprendre et interpréter l'œuvre de Maeztu, il est nécessaire de tenir compte de tous les éléments cités par Vicente Marrero qui expliquent parfaitement les idéaux de Ramiro de Maeztu, notamment son idéal « trinitaire » fondé essentiellement sur l'amour, le savoir et le pouvoir.

Maeztu craint une fin aussi tragique pour un pays qui, comme pour don Quichotte, don Juan et Célestine, a connu sa période de gloire: « Si Cervantes está cansado cuando concibe a Don Quijote, no lo está menos la nación española »[249].

A travers les figures mythiques, Maeztu a entamé une étude qui cherche à établir les relations entre un pays et ses habitants tout en tenant compte de leurs caractères, de leurs mœurs et de leurs habitudes. Il a également cherché à comprendre comment le peuple engendre la décadence et la chute d'un pays ou, au contraire provoque sa croissance, son développement et sa maturité. José-Carlos Mainer a bien expliqué le rôle de l'écrivain de l'époque, notamment celui de Ramiro de Maeztu: « El escritor, en suma, se ha transformado en intelectual y hasta su actitud bohemia (pensamos en […] las intemperancias de Maeztu) se colorea de política y supone una toma de posición frente a la sociedad contemporánea »[250].

C'est avec une perspective historique et souvent avec un esprit scientifique, que Maeztu a abordé son analyse dès le premier essai de son œuvre. En effet, Maeztu a tenté de tracer l'histoire de l'Espagne en évoquant l'époque romaine, l'histoire de la conquête ainsi que de la reconquête de son pays, une histoire qui a fait de l'Espagne un grand Empire colonial jusqu'aux événements tragiques de 1898, la perte des dernières colonies : Cuba, Puerto Rico et les Philippines.

[248] Vicente Marreo (prologue), dans Ramiro de Maeztu, *Obra de Ramiro de Maeztu, op. cit.*, p. 27.
[249] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « La España de Cervantes », p. 40.
[250] José-Carlos Mainer, *La edad de plata (1902-1939*), *Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 66.

Dans « España y el Quijote », Maeztu relie le contexte qui a marqué l'histoire de son pays, à savoir les manifestations qui ont eu lieu en 1895 à Cuba et aux Philippines, avec l'œuvre de Cervantès. En même temps, Maeztu tente d'analyser l'origine de la situation désastreuse dans laquelle se trouve son pays. Il estime que l'une des causes fondamentales de la perte des colonies d'Outre Mer tient au fait que les Espagnols n'ont pas su insuffler les sentiments d'amour et d'admiration de leur Patrie aux habitants des colonies espagnoles. C'est un sentiment que semble partager J.M. Salaverría lorsqu'il déclare que, plus importante que la perte des territoires était « la pérdida del respeto y el amor de una porción considerable de españoles que ya no querían llamarse ni ser más españoles »[251]. D'autres penseurs, au contraire, ont interprété la possession des colonies comme une aventure injustifiée, une imprudence de la part de l'Espagne qui devait être punie. Maeztu, quant à lui, regrette que son pays n'ait pas prévu de tels conflits et qu'il n'ait pas envisagé les réformes nécessaires.

Face à une Espagne décadente et dépendante d'autres nations, incapable de regarder la réalité en face, obsédée qu'elle est par un passé glorieux, c'est le pessimisme qui l'emporte. Un pessimisme aisément perceptible dans le texte reproduit ci-après, qui mérité d'être cité intégralement étant donné l'importance du contenu :

> « Arrastra España su existencia deleznable, cerrando los ojos al caminar del tiempo, evocando en obsesión perenne glorias añejas, figurándose siempre ser aquella patria que describe la Historia. Este país de obispos gordos, de generales tontos, de políticos usureros, enredadores y analfabetos, no quiere verse en estas yermas llanuras sin árboles, de suelo arenoso, en el que apenas si se destacan cabañas de barro, donde viven vida animal doce millones de gusanos, que doblan el cuerpo, al surcar la tierra con aquel arado, que importaron los árboles al conquistar Iberia ; no se ve en esas provincias anchurosas, tan despobladas como estepas rusas ; no se ve en esas fábricas catalanas, edificadas en el aire, sin materia prima, sin máquinas inventadas por nosotros, sostenida mocedad al artificio de protectores aranceles ; no se ve en esas minas de Vizcaya, de donde salen toneladas de hierro, que pagan los ingleses a cuatro o cinco duros, para devolvérnoslas en máquinas, cuyas toneladas pagamos nosotros en millares de pesetas ; no se ve en esos vinos, que para que encuentren compradores han de filtrarse en los alambiques de Burdeos ; no se ve en esas ciudades agonizantes, donde la necedad ambiente aplasta a los contados espíritus que pretenden sustraerse a su influjo ; no se

[251] José María Salaverría, *Nuevos retratos*, Madrid, Renacimiento, 1930, p. 67.

> ve en esas Universidades de profesores interinos ; en ese Madrid hambriento ; en esa prensa de palabras hueras ; mírase siempre en la leyenda, donde se encuentra grande, y aprieta los párpados para no verse tan pequeña »[252].

Tout le texte de Maeztu résume le constat amer et les observations de l'auteur sur l'état chaotique de l'Espagne qui préfère pleurer sur son sort au lieu de trouver l'énergie nécessaire pour sortir du marasme dans lequel le pays se trouve. S'il a choisi la figure du Quichotte, c'est aussi pour évoquer une époque fort intéressante de l'Espagne. J. L. Villacañas souligne :

> Sin ninguna duda, la primera manifestación de la enfermedad de Don Quijote es la voluntad expresa de regreso a la edad de oro, la vuelta a una etapa de perfección pasada, a un mundo radicalmente penetrado por el ideal, transfigurado por la universal confesión de un único Dios. Don Quijote aspira a la disponibilidad absoluta sobre el tiempo, de tal manera que pueda provocar la nueva perfección del mundo por la acción personal[253].

De la fiction, Maeztu plonge dans la réalité de son pays ; il s'éloigne des figures littéraires emblématiques pour nous rappeler que l'Espagne est un pays comparable aux pays européens, qu'il a développé un système d'affaires, d'échanges, de « negocios » et que ce pays a connu au cours de ces dernières décennies la formation d'une classe moyenne importante ; ce qui a pour conséquence l'augmentation des salaires, le progrès des communications ainsi que la diffusion du bien-être dans la majorité des régions[254]. Et Maeztu précise que l'angoisse de la richesse et du pouvoir n'est pas suffisante à elle seule pour qu'une nation retrouve l'initiative historique, puisqu'elle n'arrive pas encore à s'auto-assumer et à se satisfaire d'elle-même.

Ainsi, en brossant le portrait de don Juan, Maeztu précise qu'il s'agit d'un personnage qui est loin d'être modeste, son caractère imposant et son orgueil triomphent : « A mí no se me impone nadie », « nada me importa nada »[255]. La nécessité de dépasser son orgueil peut s'avérer tout aussi radicale pour retrouver cette initiative historique.

Maeztu entreprend encore une nouvelle comparaison entre don Juan, les soldats et les hommes d'église ; il avoue que ces derniers tout comme don Juan, sont

[252] Texte de Ramiro de Maeztu, cité par Joxe Azurmendi, *op. cit.*, p. 16.
[253] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 47.
[254] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « España y el Quijote », p. 68.
[255] *Ibid.*, « El tipo de Don Juan », p. 77.

actifs mais agissent pour leur propre intérêt, pour leur bien personnel. La critique est omniprésente dans les propos de Maeztu. S'il n'évoque pas les problèmes de la politique ou de l'économie de l'Espagne, il donne son opinion sur le pouvoir ou l'égoïsme des soldats et des hommes de religion, alors que selon l'essayiste, ils devraient représenter les piliers du changement et du développement de l'Espagne : « España no ha superado todavía su Nirvana de orgullo porque aun no han surgido los espíritus que consignan saltar sobre sí mismos para verse a distancia »[256].

Toutefois, Maeztu ne s'en prend pas qu'aux soldats et aux religieux. Il condamne la passivité de toute la société espagnole de son époque, et explique que c'est l'orgueil qui les paralyse, il le qualifie comme « la enfermedad de nuestras almas ». Maeztu tente ainsi d'éveiller les consciences et explique aux lecteurs qu'il est nécessaire de surpasser « l'orgueil » afin de pouvoir agir pour le bien de l'Espagne.

Maeztu semble insister sur ce sentiment démesuré des Espagnols qui est à l'origine de leur échec cuisant. Il n'est pas le seul à attribuer le désastre au sentiment d'une supériorité poussée à l'extrême et rappelle qu'avant lui, en 1843, Borrow avait condamné cet excès de présomption :

> España no es un país fanático – dice Borrow en la *Biblia en España* –. La conozco bastante: ni lo es ni lo ha sido nunca, y España nunca cambia. Verdad que fué durante dos siglos la « verduga » de la maligna Roma [...], pero no fue el fanatismo el resorte que la impelió a la obra de matanza, sino otro sentimiento, predominante en ella: su fatal orgullo[257].

« Don Juan ha vuelto a surgir entre nosotros, porque estos años marcan otra crísis de ideales ». Avec cette déclaration, Maeztu semble assimiler le comportement et le caractère donjuanesques à cette période de crises d'idéaux. Par la même occasion, l'auteur expose la situation de l'Espagne en 1898 et celle de la période qui suit : il s'agit d'un moment de crise pendant lequel le peuple espagnol s'est rendu compte qu'il a perdu toutes ses forces, qu'il est désormais faible et pauvre, et c'est sans doute ce qui explique l'apparition de la notion de l'idéal de la force. C'est précisément ce concept de l'idéal de force que Maeztu attribue à don Juan. Cette force est, vraisemblablement, ce qui manque à l'Espagne. Si l'on en croit C. Moreno

[256] *Ibid*., p. 77.
[257] *Ibid*, « El españolismo de Don Juan », p. 85.

Hernandez, la pensée économique de Maeztu n'était pas exempte de contradictions ou, tout au moins, d'imprécision :

> En su libro de 1899, *Hacia otra España,* Maeztu defiende como remedio la industrialización capitalista de la meseta, su colonización por el capital periférico, lo que ya ha triunfado en Cataluña y en el País Vasco ; de ahí vendrá, sostiene, la solución a los separatismos, cosa para él de intelectuales y funcionarios a la búsqueda de puestos políticos y administrativos. Pero, al decir industrializar, Maeztu lo entiende siempre en sentido agrario : construir canales, regar, rentabilizar los cultivos…[258].

En ce qui concerne les activités scientifiques, malgré les talents qu'a connus l'Espagne, Maeztu condamne les progrès scientifiques de l'après guerre mondiale, après avoir pourtant appelé de ses vœux le renouveau du travail intellectuel. Joxe Azurmendi le confirme :

> El primer Maeztu espera la regeneración nacional a través de la ciencia y el progreso económico. « *Mueve mi pluma el dolor de que mi patria sea chica y esté muerta, y el furioso anhelo de que viva y se agrande haciendo más intensa su actividad en las faenas materiales y en las labores de la inteligencia* »[259].

Cependant, ce sont ces même progrès scientifiques qui ont été à l'origine des créations les plus destructrices et, finalement, une critique virulente de la science qu'entreprend Maeztu : « la ciencia es indiferente a la vida humana»[260], dit-il. L'essayiste met en doute les pouvoirs de la science pure. Il prétend que l'idéal scientifique a perdu toute sa valeur humanitaire, et qu'une quête vers d'autres idéaux s'avère indispensable, surtout en temps de crise. D'après lui, c'est probablement cette quête qui pourrait révéler l'idéal du bonheur pour le genre humain.

Dans un monde qui a perdu tout son charme, un monde contradictoire, qui rejette tout sentiment, Maeztu se demande si l'on peut vivre sans idéaux. Les

---

[258] Carlos Moreno Hernández, *Castilla, lugar común del 98,* n°8 *Espéculo,* http://www.ucm.es/info/especulo/numero8/castilla.htm

[259] Joxe Azurmendi, *op. cit.*, p. 20.

[260] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « La hora de Don Juan », p. 100.

périodes de crises d'idéaux sont de même des époques de crises de pouvoir qui peuvent s'expliquer aussi par le gaspillage d'une énergie mal gérée.

Si *Don Quijote* est le livre d'une nation en décadence, il est donc également le symbole vivant de l'activisme politique :

> Don Quijote, en un país hundido por las guerras, por la conquista de América y la peor administración de la historia, llamando a la unidad de la cristiandad contra el Turco, es el único retrato fiel de este Maeztu, implicado en una dictadura caótica e inerme, llamando a la unidad del mundo contra el comunismo[261].

Déterminé à trouver les solutions nécessaires à la reconstruction de l'Espagne, Maeztu était politiquement et culturellement très actif par rapport aux autres membres de sa génération: « Ente activo, Maeztu no se limitó, como tantos otros compañeros suyos, y tantos « hijos de papá », con *hacer patria* en los cafés y en las redacciones de los periódicos... »[262].

Par cet engagement total, on peut bien voir que Maeztu voue une véritable dévotion à sa patrie; « Santiago Magariños llama « Quijote de la Hispanidad » a Maeztu por su total entrega a estos ideales (servicio, hermandad y jerarquía) hasta el sacrificio de su propia vida»[263].

V.2/ La canalisation de l'énergie : solution à la régénérescence de l'Espagne ?

L'énergie est une notion omniprésente dans l'œuvre de Maeztu. Les œuvres qu'il a choisies sont précisément apparues dans un siècle où le pays était en pleine apogée et où une énergie débordante occupait les esprits : « Todo el siglo XVI fue para España un estallido de energía »[264]. C'est cette puissance vitale qui motive les personnages et qui leur donne la force nécessaire d'aller jusqu'au bout de leurs idéaux. Sa thèse est justement de démontrer que la période de crise est forcément liée à un manque d'idéaux:

[261] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 234.
[262] Luis Aguirre Prado, *op. cit.*, p. 27.
[263] Alberto Sánchez, *op. cit.*, p. 35.
[264] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « La España de Cervantes », p. 41.

> La época de crisis de ideales lo son también de crisis de poder: o porque en ellas se echa de menos la energía que se malgastó en épocas de fe, o porque se siente hervir una energía nueva dentro de las venas, y no se sabe lo que con ella se ha de hacer [265].

Cependant, Maeztu prouve bien que cette énergie, lorsqu'elle est mal gérée, peut engendrer des effets contraires et peut s'avérer même dangereuse et catastrophique. En fait, ce que note Maeztu, c'est qu'il a vu en *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* un symbole qui lui a permis d'élucider deux mystères, à savoir la puissance et la force de son pays d'une part, et sa décadence d'autre part[266]. A cet effet, J.L. Villacañas va dans le même sens que Maeztu en parlant de don Quichotte : « El héroe jamás se considera a sí mismo exento de poder y nunca duda de la legitimidad y justicia de su causa ». Dans le chapitre « España y el Quijote », Maeztu précise que la lecture du *Quichotte* doit éveiller en nous une force fulgurante pour combattre, défendre notre idéal et réaliser nos rêves. Il souligne de même que l'amour sans la force ne sert et n'aboutit à rien.

Maeztu octroie de même une place privilegiée au pouvoir: « El Poder va a ocupar un lugar privilegiado en su concepción, bajo la inspiración de la nietzscheana « voluntad de poder » que nunca le abandonó »[267].

Dans cette perspective, don Juan est pour Maeztu le personnage qui incarne bien le pouvoir. Doté d'un pouvoir extraordinaire, ce personnage défie en permanence toutes les lois divines et terrestres pour assouvir ses désirs; et c'est justement ce pouvoir qui est nécessaire à l'harmonie entre l'amour et le savoir:

> De los tres, [...] es evidente que el mito de don Juan ocupa un lugar preeminente en esta construcción. «Don Juan es la fuerza, y la fuerza es un bien», nos dice. Y más adelante pide clamorosamente: «¡Danos, Señor, la fuerza, la vida, el poder, la victoria!» [*Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, Buenos Aires, Mistral, 1963, p. 94]. Los otros atributos – saber y amor – sólo podrán mantenerse si hay una fuerza que los apoye; ya que sin poder, el amor y el saber se nos vienen abajo[268].

Maeztu souligne aussi dans ses essais:

> Por ello dice al final: «Si no hay en el universo, y detrás de él, una Armonía de poder, de saber y de amor, donde el poder se mantiene sin menguas,

[265] *Ibid.*, p.103.
[266] *Ibid.*, « Fiestas y decadencias ».
[267] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 144.
[268] *Ibid.*, p. 145.

> porque sabe hacerlo y porque todos sus elementos se unen en el amor; si el poder de don Juan no es un préstamo de que deba dar cuenta, y sólo un capricho de la naturaleza ciega, nadie tendrá derecho a censurar a su amo porque lo malgaste como quiera»[269].

Le pouvoir est ainsi un pilier sur lequel se fondent l'amour et le savoir; il surpasse toutes les valeurs, c'est même le pouvoir qui qualifie Dieu «Tout Puissant», par dessus l'amour et le savoir. Ce pouvoir représente la clé de la réussite; sans cet idéal, le monde serait en état de stagnation. Don Juan incarne également l'énergie d'une façon si exceptionnelle qu'il acquiert une dimension surhumaine : « Por la inmensidad de su energía es don Juan el ideal, el sueño, el mito »[270]. Et Maeztu semble admiratif de ce pouvoir donjuanesque: « Si no hay Dios en los cielos, don Juan tiene razón ». Don Juan est même un modèle à suivre. « Don Juan es el poder, la energía que Dios da [...]; la fuerza por gracia, y no por mérito »[271].

Don Juan est aussi présenté comme une créature d'exception, bénie de Dieu: « Don Juan es una fuerza, y la fuerza es un bien »[272], c'est ce que dit Maeztu pour conclure son essai « El mito de Don Juan ». Ce pouvoir « divin », « surnaturel » est nécessaire à la survie du plus fort, et Maeztu invite les Espagnols à faire partie des « plus forts ». Seules cette force et cette puissance maintiendront le peuple espagnol au diapason.

> Libre de toda moral, el superhombre no conocerá consideraciones pías o morales que limiten su fuerza, su voluntad. No conocerá más ley que la naturaleza. Ya la cuestión no es ¿qué está bien?, sino: ¿Qué es positivo? Positivo será todo lo que favorece la vida; negativo, todo lo que debilita la vida, el poder, la lucha, la victoria[273].

Par ces propos, J. Azurmendi rapporte une partie des idées et des réflexions de Nietzsche qui ont inspiré Maeztu. Ce que nous pouvons constater, c'est que cette image semble bien correspondre à celle du séducteur libertin, don Juan, sans foi ni loi. Maeztu personnifie cette image dans la figure de « l'abuseur ». Ainsi, comme l'influence de Nietzsche sur Maeztu est incontestable, le choix de don Juan par Maeztu pour représenter le « surhomme » porteur d'énergie ne nous surprend plus.

[269] Ramiro de Maeztu, p.106, cité par José Luis Abellán, *op. cit*, p. 145.
[270] *Ibid.*, p. 103.
[271] *Ibid.*, p. 103.
[272] *Ibid.*, p. 94.
[273] Joxe Azurmendi, *op. cit.*, p. 10.

Cependant, don Juan est à l'image de l'Espagne qui n'a pas su gérer cette énergie exceptionnelle dont il est doté: « Don Juan malgasta su fuerza ». Il agit comme l'Espagne qui a connu sa période de prospérité mais qui, malheureusement, n'a pas su maintenir et exploiter cette énergie vitale. C'est la raison pour laquelle Maeztu réclame une nouvelle chance pour le pays puisque même don Juan a bénéficié de cette deuxième chance. Le lecteur assiste, à la fin du chapitre, à un appel pathétique où Maeztu évoque tous les idéaux à la fois et promet à l'Autorité divine une bien meilleure utilisation de cette énergie : « Señor, Señor, te prometemos no malgastarla, pero ¡danos fuerza para que podamos malgastar para el mal, para otros bienes, para perdernos, para seguir tus pasos!, ¡danos, señor, la fuerza, la vida, el poder, la victoria! ». Cette interpellation explicite du lecteur, qui clôt le chapitre « El mito de Don Juan » est lourde de sens ; elle résume tout ce qui manque à l'Espagne : la force, la vie, le pouvoir et la victoire. Elle agit comme un véritable stimulant et contraint le lecteur à réagir.

Maeztu apparaît ainsi dans son essai « La razón de Don Juan » comme moralisateur : conserver l'énergie est un devoir fondamental, employer une telle énergie pour renforcer les relations entre les hommes, le savoir et l'amour constitue la source de la réussite :

> El poder, el amor y el saber, entrelazados en la esencia del espíritu, han de armonizarse también en la vida del hombre. El poder ha de ser para el saber o para el amor y para más poder; el saber, saber de poder, [...] o saber de amor, y el amor, amor de poder o saber o de amor[274].

C'est effectivement avec cette série de conseils que Maeztu conclut son chapitre sur *Don Juan*. Ceci résume d'une manière claire les idées de l'auteur qui tente de relier, de souder et d'harmoniser ces différents éléments que sont le pouvoir, l'amour, le savoir, la foi en Dieu, les valeurs de la vie…[275].

Quant à la Célestine, entremetteuse au « savoir humanitaire » incontestable, elle a été la cause de la fin tragique de quasi tous les personnages de l'œuvre de Rojas. Son savoir manipulateur, qui lui a pourtant octroyé un pouvoir immense sur ses clients, a bien évidemment été mal géré et a été la source première de tous les malheurs. Ainsi Maeztu souligne dans son article intitulé *El orden del espíritu*

[274] Ramiro de Maeztu, *Obra de Ramiro de Maeztu*, *op. cit*, p. 1201.
[275] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, « La razón de Don Juan », p. 105-106.

que : « El poder es la capacidad de utilizar la energía para un fin superior »[276]. Or, Celestina a mal utilisé ses pouvoirs et le résultat a été désastreux pour tous les protagonistes.

Dans son ouvrage intitulé *Defensa del espíritu*, Ramiro de Maeztu évoque encore le pouvoir et son importance dans la canalisation d'énergie. José Luis Abellán souligne ce point :

> Se trata en ella (*Defensa del espíritu)* de dar fundamentación filosófica a ese elemento de poder, que junto con el amor y el saber constityen la unidad del espíritu. Y es que en definitiva «nada es más fuerte que el espíritu», puesto que el único poder, entendiendo por éste «la capacidad de conducir y dirigir la energía»[277].

Les propos nombreuses considérations concernant le «superhombre» de Nietzsche et sa relation avec la crise de l'Espagne révèlent l'intensité de la révolte de l'essayiste à propos des failles de la politique espagnole:

> La crisis de una conciencia pequeño burguesa que, proyectándose en un personaje de común espíritu nietzscheano – el superhombre que, no obstante, fracasa reiteradamente – representa la rebelión del espíritu provinciano agobiado por el rastacuerismo, y ambicioso de una aristocracia espiritual que intenta hacerse valer sobre una sordidez agudamente sentida y frente a una jerarquía de la estupidez[278].

Maeztu va jusqu'à accuser la politique espagnole de détruire l'énergie des Espagnols comme le démontre Luis Aguirre Prado : « en el año fatal, 1898, [...] Maeztu experimentó, en su ánimo, el violento choque que causa el trauma moral, confirmativo del falso vivir político de España, esa endemia destructora de propósitos y de energías »[279]. Maeztu rêvait d'une nouvelle Espagne, puissante. Ce pouvoir, nécessaire à la reconstruction d'une nation décadente, représente une source féconde d'énergie grâce à laquelle peut commencer le dur labeur «régénérationniste».

[276] Ramiro de Maeztu, *Obra de Ramiro de Maeztu*, *op. cit*, p.1201.
[277] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 146, cite à Ramiro de Maeztu, *Defensa del espíritu,* Madrid, 1958, p. 238, 262.
[278] W. Fernández Flórez, « Un noventayocho olvidado », *Papeles de Son Armadans*, julio 1971, cité par José Luis Abellán, *op. cit.*
[279] Luis Aguirre Prado, *op. cit.*, p. 29, 30.

Il ne suffit donc pas d'exiger une certaine éthique des politiques, il est surtout nécessaire de créer des institutions politiques et juridiques capables d'inhiber ceux qui sont corrompus.

VI/ Vision engagée et « régénérationniste » de Maeztu

VI.1/ Le réquisitoire de Maeztu

Il est aisé de relever, dans les essais de Maeztu, un véritable réquisitoire permettant à l'auteur de condamner explicitement la politique de son pays. En effet, un certain nombre de thèmes reviennent avec insistance et reflètent son point de vue critique sur la situation de son pays : une passivité stérile en manque d'idéaux, une énergie mal employée, une culture décadente, un contexte politique, social et même économique désastreux.

En réalité, Maeztu n'a cessé de critiquer les Espagnols dans son ouvrage *Don Quijote, Don Juan y La Celestina, ensayos en simpatía,* qui, selon lui, n'ont pas su introduire l'amour dans leurs colonies. C'est cet aspect humain, fondamental selon lui qui aurait permis, sans doute le maintien des colonies.

Y a t-il des contradictions dans la personnalité ainsi que dans l'idéologie de Ramiro de Maeztu, ou s'agit-il, bien au contraire, d'une simple évolution et une poursuite de ses idéaux ? C'est ce que José Luis Abellán se propose d'expliquer dans son ouvrage intitulé *Sociología del 98*. Il explique qu'une lecture attentive des ouvrages de Maeztu prouve que celui-ci a connu deux époques différentes de sa vie et qu'il n'y a pas de contradictions. Il s'agit seulement de l'évolution de l'auteur qui présente d'ailleurs une continuité évidente par sa cohérence et par sa spontanéité :

> Unos nos presentan (a Ramiro de Maeztu) como agnóstico y socialista mientras otros nos lo caracterizan como católico ultramontano y uno de los adalides del autoritarismo español. Los críticos más objetivos, aquellos que se deben a la verdad y a la imparcialidad, han acabado por aceptar la imagen de una doble etapa en la evolución intelectual de este autor: una, de juventud, marcada por la actitud revolucionaria y nietzscheana, y otra, de madurez, afincada en el conservadurismo y la reacción[280].

[280] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 137.

Les nombreuses publications et les ouvrages de Maeztu reflètent fidèlement cette personnalité ambigüe qui n'est pas toujours facile à cerner: « Está claro [...] que el Maeztu del 98 es un rebelde social ante la decadencia de España y la política desafortunada de sus gobernantes »[281].

Maeztu tente de sauver sa Patrie du désastre, il lui est même arrivé d'adopter des attitudes assez violentes pour faire passer ses idées. Une telle attitude peut aussi traduire un désir d'affirmation personnelle face à la situation moribonde de son pays.

> « Faltaba el grito de la sangre », afirmó el independiente escritor don Luis Ruiz Contreras al considerar a los escritores de comienzos de este siglo.
> […] En la búsqueda total de las condiciones que son precisas para la percepción de ese « grito de la sangre », laboró incansable Maeztu, y su libro magistral en el que trata de tres personajes fundamentales en la caracterología de la raza, el fanfarrón sevillano don Juan, el caballero manchego, y la Celestina cuya patria ideal está en el deleite, es demostrativo de su penetración psicológica, de su capacidad interpretativa, de su conocimiento de épocas y ambientes para que no se le frustre la certera deducción, su objetivo[282].

Selon Ana Sofia Pérez-Bustamente[283], Maeztu ne cesse de reconnaître dans son prologue que l'art est un jeu, fruit de l'imagination, ce qui pourrait laisser supposer que l'intention la plus importante de Maeztu est « el entretenimiento y la diversión » de son public. De plus, ce jeu de l'imaginaire est en relation étroite avec nos désirs, nos angoisses et nos craintes, à en juger par cette déclaration de Maeztu:

> El hecho de que una obra de fantasía no deba serlo de otro carácter, no quita para que observemos a los estéticos del arte puro que la imaginación no surge en el vacío, sino que funciona con arreglo a nuestros deseos y temores. El juego de la imaginación no es libre[284].

Cependant, il est certain que ce n'est pas là l'unique objectif de Maeztu. Dans la dédicace de son livre d'essais *Don Quijote, don Juan, Celestina* adressée au Directeur de la Presse, Maeztu précise que ses essais « fueron escritos entre lágrimas, risas y sueños de fortuna, como los mismos mitos literarios hispánicos - !

[281] Emilio Palacios Fernández, *op. cit.*, p. 23.
[282] Luis Aguirre Prado, *op. cit.*, p. 77, 78.
[283] Ana Sofia Bustamente, *op. cit.*, p. 342.
[284] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, p. 13.

Don Quijote!, !Don Juan!, !Celestina! - cuya vibración múltiple no deja de sentirse»[285].

Ils ont été également rédigés en réaction contre les principes de la proclamation de l'autonomie de l'art et contre son indifférence à l'égard de la réalité sociale. L'auteur a toujours insisté sur le caractère utilitaire et éthique de l'art, aspect qu'il expose clairement dans son prologue. Maeztu a justement recours à l'art pour tenter de participer à la reconstruction de son pays.

Selon ce qui est exposé par Maeztu dans le prologue, deux idées essentielles prédominent et résument son œuvre :

> 1) El hecho de que todas, digo « todas », las grandes obras literarias, figuras y situaciones, se nos presentan preñadas de problemas morales no puede discutirse[286].
> 2) La sencillez del arte nos permite orientarnos mejor en las complejidades de la vida veremos claro, se levantará el día, desaparecerán las incertidumbres, cantarán los pajaros, se alegrará el mundo : llegará, al cabo, la hora de la acción[287].

Ainsi, outre la fonction sociale de l'art chez Maeztu, on peut également souligner l'empreinte moralisatrice très significative de l'essayiste ainsi que son engagement total pour la cause qu'il veut défendre, la régénération de l'Espagne.

Il est important aussi de signaler que les différents essais de Maeztu ont toujours été marqués par des préoccupations politiques et sociales qu'il a défendues durant toute sa jeunesse. La position de Maeztu face à ses essais s'insère dans ce que Casalduero a nommé la « vague nationaliste »[288]. En fait, Maeztu fait partie de ce groupe adepte des idées « regeneracionistas » de Joaquín Costa, qui œuvre pour régénérer l'Espagne et pour trouver les solutions aux problèmes politiques, sociaux et économiques. Ces auteurs dotés de l'« art » de convaincre, tout comme l'a été la Célestine, tentent d'éveiller les consciences des lecteurs, des Espagnols en particulier.

Le *Quichotte*, par exemple, selon Maeztu, possède une philosophie « nationale » morale concrète, une philosophie qui s'est étendue à toute l'Espagne et s'est même universalisée. C'est grâce à cette quête permanente d'idéal que Maeztu

[285] *Ibid.*, prologue de *Don Quijote, Don Juan Y La Celestina*.
[286] *Ibid.*, p. 15.
[287] *Ibid*, p.18.
[288] Ana Sofía Bustamente, *op. cit.*, p. 347.

propose la régénérescence de l'Espagne : « Para Maeztu no puede haber regeneración sin quijotismo »[289].

Les ouvrages et les essais de Maeztu offrent un apport historique considérable sur l'Espagne de son époque. J. A. G. Ardila parle d'une « analyse éthnographique »[290] que Maeztu a effectuée dans cet ouvrage. Pedro Sáinz Rodríguez, quant à lui, à l'occasion du troisième anniversaire de la mort de Maeztu, a souhaité rendre un hommage senti à ce dernier : « El pensamiento y la obra de Maeztu son representativos de uno de los momentos más interesantes de la crisis de España contemporánea. [...] Maeztu era un gran agitador de ideas, con eficacia de proselitismo entre el gran público »[291].

L'état critique de l'Espagne présentait pour lui une priorité, aussi a-t-il œuvré sans relâche pour définir l'esprit national. N'ayant pas une grande confiance dans les réactions des Espagnols, cette priorité est même devenue une angoisse qui hantait l'écrivain :

> Teme el escritor que las arrebatadas reacciones de un pueblo al que no se le ha enseñado a juzgar, y al que se le ha abastecido con derroche de tópicos, malabarismos históricos y supuestos de importancia en orden mundial, convierta lo trágico en lo frenético y algarero del motín, propio procedimiento de quienes ignoran la consistencia de la ciudadanía[292].

Dans son ouvrage *Defensa de la Hispanidad* (1934), Maeztu revient encore sur sa conception des trois mythes – Don Quijote, Don Juan, Celestina –, symboles vivants de la tradition espagnole :

> « Y es que nuestra obra de arte, a diferencia de la extranjera, no es para nosotros meramente una obra, sino la culminación de un proceso y el manantial de nuevas aguas. Don Quijote es el término de la epopeya nacional del siglo XVI, el desencanto que sigue al sobreesfuerzo y al exceso de ideal, pero también la iniciación de un mandamiento nuevo : « ¡No seas Quijote ! », a veces prudente, a veces matador de entusiasmos, como losa de plomo que nos colgáramos al cuello. Con lo que indico que también *El Quijote* está por rehacer »[293].

---

[289] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 295.
[290] J. A. G. Ardila, *Etnografía y politología del 98*, Unamuno, Ganivet y Maeztu, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, prologue.
[291] Antonio Pérez de Olaguer, « Ramiro de Maeztu y Whitney », *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1944. Suplemento anual 1936-1939, primera parte, p. 474, 475. http://www.filiosofia.org/enc/eui/e320032.htm
[292] Luis Aguirre Prado, *op. cit.*, p. 30.
[293] Ramiro de Maeztu, *Defensa de la Hispanidad*, cité par Alberto Sánchez, *Don Quijote o el amor*, Ramiro de Maeztu, Biblioteca Anaya, p. 47.

Maeztu appelait surtout à une nécessité de la réactualisation des mythes afin de les rendre plus modernes et surtout plus proches de la situation chaotique que les Espagnols vivaient. Ceci dans le but d'en tirer le meilleur parti pour comprendre la situation de l'Espagne de l'époque et essayer d'y remédier.

Selon lui, l'Espagne avait besoin de changements radicaux, d'une conversion totale de tous les idéaux et de toutes les valeurs : « Obsesionante es en Maeztu la idea de Patria, el ser de España, el mantenimiento del caudal relicto de la casta »[294]. La régénération de l'Espagne devait se réaliser à partir d'une nouvelle philosophie de vie, la philosophie régénératrice inspirée par Nietzsche.

En fait, cette philosophie suscite de nombreuses interrogations ; pour défendre son point de vue, Maeztu ne va-t-il pas trop loin ? Ne fait-il pas l'apologie de la colonisation ? Il s'agit, semble-t-il, plutôt d'une reconnaissance des différentes actions glorieuses réalisées par les Espagnols :

> Maeztu deseaba que fuera conocida en toda su dimensión la obra de los hombres del Descubrimiento y de la Colonización, « ni más listos ni más fuertes que nosotros », que fueron capaces de crear la unidad física del mundo, « porque antes, o al mismo tiempo, constituían la unidad moral del género humano al amplazar una misma posibilidad de salvación ante todos los hombres, con lo que hacían posible la Historia Universal, que hasta nuestro siglo XVI no pudo ser sino una pluralidad de Historias inconexas ». Un enamorado de logros de España[295].

José Luis Abellán dans *Sociología del 98* évoque la tendance religieuse qui caractérise les dernières années de vie de Maeztu, « un catolicismo de voluntad imperial y conquistadora»[296]. Cet auteur est, en effet, passé d'une idéologie socialiste qui imprégnait ses écrits de jeunesse à une maturité plus conservatrice, plus catholique.

Ainsi, à maintes reprises, Maeztu évoque le pouvoir de l'Espagne, de la colonisation, sa faculté à répandre le catholicisme et à en faire un facteur d'unité, ce qui mérite la reconnaissance des citoyens. Luis Aguirre Prado rappelle justement les propos de Maeztu :

[294] Luis Aguirre Prado, *op. cit.*, p. 65.
[295] *Ibid.*, p. 94.
[296] Ramiro de Maeztu, *op. cit.*, p. 148.

> « No hay en le Historia Universal obra comparable como la realizada por España, porque hemos incorporado a la civilización cristiana a todas las razas que estuvieron bajo nuestra influencia ». Conviene repetirlo, porque esto es un hecho sin precedentes en la Historia. Porque los españoles pusieron en las tierras americanas « algo que vale más que la misma civilización, y es la conciencia de su unidad moral con nosotros, es decir, la conciencia de la unidad moral del género humano, gracias a la cual ha sido posible que todos o casi todos los pueblos de América hayan tenido alguna vez por gobernantes, por caudillos, por poetas, por directores, a hombres de razas de color i mestizas»[297].

Par ailleurs, Maeztu présente une vision du monde totalement métamorphosée. Curieusement, bien que la place octroyée à l'or ne va guère avec le catholicisme, Maeztu vante l'importance de l'argent, de l'« oro santo » comme il l'appelle. Et si l'argent est important, c'est bien parce qu'il représente le pouvoir. Joxe Azurmendi souligne cet aspect important chez Maeztu: « Sin dinero, mejor dicho, sin poder, no hay bondad efectiva, sino meramente buena voluntad o buenas intenciones »[298].

VI.2/ Maeztu et le « Surhomme » : excès de régénérationnisme ou danger de totalitarisme ?

C'est après son retour en Espagne en 1919 et après sa mission d'ambassadeur en Argentine que s'intensifie « la hispanidad » de Maeztu. *Don Quijote*, *Don Juan y la Celestina* est d'ailleurs le fruit de ses propres réflexions incarnées dans les trois mythes littéraires. C'est effectivement grâce à ces personnages que Maeztu a interprété l'Histoire de l'Espagne et remis en question les valeurs religieuses des Espagnols: « Se trata de una versión española de los tres atributos divinos, a través del mito, para lo que parece estar especialmente dotada nuestra tradición filosófica»[299]. Son interprétation des trois figures mythiques reflète toutes les influences et les inspirations de l'auteur. Ainsi, comme nous l'avons étudié précédemment, Nietzsche figure parmi les philosophes qui ont le plus influencé Maeztu.

> La ideología de Maeztu se tiñe así de un carácter aristocrático y autoritario muy cercano al superhombre de Nietzsche, encarnación de esa voluntad de

[297] Ramiro de Maeztu, cité par Luis Aguirre Prado, *op. cit.*, p. 110.
[298] Ramiro de Maeztu, cité par Joxe Azurmendi, *op. cit.*, p. 21.
[299] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 144.

> poder que no le abandonará ni en estos últimos años. Nos lo ratifica una vez más Gonzalo Sobejano con estas palabras: «Entre el «hombre omnipotente» o «sobrehombre mesiánico» postulado en 1898 y el Caballero de la Hispanidad proyectado en los años de la Segunda República hay menos diferencias de las aparentes: se trata de un mantenido modelo de superación humana, trasunto menor y más concreto del superhombre nietzscheano»[300].

La présence de Nietzsche est constante chez Maeztu. Cette philosophie l'a marquée aussi bien dans sa jeunesse que dans sa maturité, malgré les différentes idéologies qui l'ont influencé : « La influencia – dice Sobejano – siguió revelándose hasta el final de su vida »[301]. De là s'explique certainement sa volonté pour le pouvoir qui acquiert chez lui une importance primordiale ; et si Costa a éveillé en lui l'idéologie régénérationniste, Nietzsche a quant à lui contribué au « vitalisme » de Maeztu et à l'amour excessif du pouvoir.

Les trois notions de « surhomme », d' « éternel retour » et de « volonté de puissance » montrent là leur étroite liaison : la « volonté de puissance » a ainsi remplacé toutes les valeurs dans le but de faire de l'Homme un surhomme. Cette idée vient principalement du grand philosophe Nietzsche qui avait pour ambition de créer de nouvelles valeurs : la mort de Dieu représentait pour lui la grandeur de l'homme sans Dieu, l'homme devenait ainsi un surhomme, ayant le même statut que Dieu. L'influence nietzschéenne se retrouve dans le choix et le traitement des trois grands mythes littéraires étudiés, en particulier dans le rôle central accordé à la puissance. María, sœur de Ramiro, met en exergue l'intérêt obsessionnel de son frère pour la puissance : « La verdadera fe de Maeztu ha sido siempre la fuerza, el poder. Y ésta ha sido – al menos en sus escritos – su oración más profunda : « ¡ Danos, Señor, la fuerza, la vida, el poder, la victoria ! », que se encuentra en su *Don Quijote, Don Juan y la Celestina* »[302].

Fortement influencé par Nietzsche, Maeztu s'est même identifié à lui, à tel point que Ruben Darío l'a surnommé « el vasco nietzschista Ramiro de Maeztu »[303].

Ayant une personnalité hors du commun, Maeztu s'est retrouvé dans la pensée du philosophe de grand renom. « Lleno de energía y vitalidad, de fuerza física, de arrogancia, Maeztu ha encontrado en Nietzsche un pensamiento adecuado a su

[300] Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, p. 325, cité par J. L. Abellán, *op. cit.*, p. 149.
[301] Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, p. 319.
[302] Joxe Azurmendi, *op. cit.*, p. 34.
[303] María José Flores, *op. cit.*, p. 52.

temperamento »[304]. Les deux hommes possédaient une même vision de la vie, une même approche critique sur les événements et surtout la même énergie débordante.

La situation chaotique dans laquelle est plongée l'Espagne est si impardonnable aux yeux de Maeztu, et les interrogations qu'il se pose sont si nombreuses qu'il ne trouve de réponses que chez Nietzsche ; tous les auteurs critiques soulignent ce lien très étroit entre les deux philosophes :

> El mismo Maeztu le recuerda así : « Yo había leído a Nietzsche por patriotismo. La flojedad que sentí en mí, en torno mío, durante los años de las guerras coloniales terminadas en 1898 con la agresión de los Estados Unidos, que a su prestigio de potencia invencible unió la aureola de nación libertadora de pueblos oprimidos, me hizo sentir la necesidad de hombres superiores a los que teníamos. ¡ Hombres superiores ! Lo que España necesitaba es lo mismo que Nietzsche había predicado : « Os enseño el superhombre. El hombre es algo que debe superarse. ¿Qué habéis hecho para superarlo ?... » Está claro : Los Estados Unidos no sólo son los vencedores, son además los liberadores, los buenos. La experiencia enseña que en la historia el más fuerte siempre tiene razón. Los buenos son siempre los vencedores. España debe dejarse, pues, de reparos de conciencia y hacerse fuerte[305].

Maeztu était précisément en quête de nouvelles bases pour pouvoir régénérer son pays. Il fallait, selon lui, reconstruire « otra España más noble, más bella, más rica y más grande » [306]. Ainsi, dans sa perspective d'établir de nouvelles valeurs, Maeztu procéde à une nouvelle valorisation positive du religieux, et donc du sens du sacrifice personnel afin d'atteindre son idéal ; ce sens du sacrifice était poussé à l'extrême chez Maeztu qui a fini par chercher la mort et l'a trouvée dans la quête de cet idéal.

Outre ses préoccupations « régénérationnistes », les interrogations existentielles dans les essais de Maeztu sont nombreuses ; il s'interroge sur les valeurs qui gèrent notre existence, le bien et le mal, la foi en Dieu, le pouvoir, le savoir, l'amour et surtout l'impact qu'a pu avoir la dimension métaphysique des trois figures mythiques mentionnées sur l'esprit du peuple espagnol, au XIX^{e} siècle. En fait, les notions de bien et de mal sont sans cesse à réinventer en fonction des « situations » politiques, géographiques, sociales ; la vie n'a, en définitive, de sens

[304] *Ibid.*, p. 11.
[305] *Ibid.*, p. 12.
[306] Ramiro de Maeztu, cité par Luis Aguirre Prado, *op. cit.*, p. 33.

que par l'engagement responsable et lucide qui devient le fil conducteur d'une existence.

Mais, le concept de « surhomme » de Nietzsche, pour certains, explique aussi le nazisme. Joxe Azurmendi reprend les propos de José Luis Abellán qui écrit « sobre el último Maeztu » :

> En sus últimos años Maeztu ha pasado de propugnar una revolución económica que regeneraría España a la reivindicación de la España del s. XVI., misionera, conquistadora e imperial, e. d., un catolicismo de voluntad de poder, adoptando como modelo a Hitler y la nueva Alemania nazi[307].

Ce pouvoir absolu, cette dictature absolue obsède-t-elle les auteurs de la Génération de 98 ? Maeztu, lui, est particulièrement attiré par cette figure extraordinaire, un personnage aux pouvoirs surhumains, un personnage pouvant détenir à la fois l'amour, le savoir et le pouvoir. Il s'agit là d'une obsession pour un idéal inaccessible, tel que celui d'immortalité chez Unamuno, cette caractéristique que seul un surhomme peut avoir. C'est sans doute la raison pour laquelle ces auteurs ont eu recours à la figure mythique de don Quichotte, personnage immortel et toujours vivant, ou encore à celle de don Juan et à la Célestine, deux personnages aux forces inépuisables qui frôlent le « surhumain ».

> Libre de toda moral, el superhombre no conocerá consideraciones pías o morales que limiten su fuerza, su voluntad. No conocerá más ley que la naturaleza. Ya la cuestión no es ¿Qué está bien ?, sino, ¿ Qué es positivo ? Positivo será todo lo que favorece la vida ; negativo, todo lo que debilita la vida, el poder, la lucha, la victoria[308].

C'est avec des termes marquants que Joxe Azurmendi résume une partie des idées et des interpellations de Nietzsche. Ce qu'on peut constater, c'est qu'il s'agit de la leçon que Maeztu tente d'inculquer aux Espagnols. Grâce au pouvoir, ils peuvent réaliser l'impossible. De ce fait, l'influence de Nietzsche sur Maeztu est incontestable : on peut repérer aisément l'image du « superhombre » dans celle de don Juan, ce libertin sans foi ni loi. Cette volonté de puissance l'obsède tellement qu'il devient même méprisant envers les plus faibles. Le monde appartient aux plus

[307] José Luis Abellán, cité par Joxe Azurmendi, *op. cit.*, p. 33.
[308] Joxe Azurmendi, *Ibid.*, p. 10.

forts et les plus faibles n'ont pas lieu d'exister pour lui. Joxe Azurmendi rapporte une anecdote racontée par Baroja :

> Paseando por la calle se encuentra con un mendigo que le pide limosna. Pero, en lugar de dársela, le contesta sin piedad, « ¡Cumple tu destino [el destino de los débiles] y muérete ! », con dos o tres aforismos sobre la moral de los señores frente a la moral de los esclavos. Maeztu – nietzscheano armado de Malthus y Darwin, pensaba que « gracias a la supresión de los débiles vamos a mejorar la raza » española. Estaba convencido de que en sí « la española es una raza sobria, fuerte, fecunda y sana »[309].

VI.3/ Retour au traditionnalisme ou au « National-catholicisme » ?

D'un siècle à un autre, l'idéologie catholique s'est souvent identifiée au conformisme et au conservatisme. Ainsi, la tradition culturelle et la tradition religieuse se sont fréquemment chevauchées.

> Con su vuelta a España en 1919 se abrirá una cuarta etapa en la que abandona los postulados europeístas y vuelve a la tradición española entendida como « compenetración fecunda de valores », según argumenta en *Don Quijote, don Juan y la Celestina* (1926), obra en la que vierte su teoría de los valores objetivos : el poder, el saber y el amor, y la necesidad de que se armonicen entre sí[310].

Avant ce retour à la limite du traditionnalisme, Maeztu présente une nouvelle vision de l'Espagne. Joxe Azurmendi précise que : « España es una nación vieja. Si quiere vivir, tiene que liberarse del pensamiento tradicional, que encadena nuestra conducta. [...] Dejar el pensamiento abstracto y dejarnos llevar por la fuerza del instinto y de la vida »[311]. Pour se libérer des vieilles valeurs, Maeztu « cree que en este sentido « el desastre del 98 » es una ocasión estupenda para la renovación moral de España, porque ya no puede sentirse atada a los viejos valores, que la han llevado al fracaso »[312]. Il s'agirait plutôt d'un totalitarisme moderne, selon la nouvelle vision de Maeztu.

[309] *Ibid.*, p.18-19.
[310] María José Flores, *op. cit.*, p. 210.
[311] Joxe Azurmendi, *op. cit.*, p. 18.
[312] *Ibid.*, p. 19.

> En 1923 Maeztu apoyará con toda fe la Dictadura de Primo de Rivera. Su pensamiento tiende cada vez más a soluciones de fuerza, a fórmulas autoritarias. Maeztu nunca ha creído que la regeneración de España, tan deseada, pudiera ser obra de los políticos. A través de los años ha esperado la regeneración del impacto de la derrota misma, del empuje de los empresarios, del esfuerzo cultural de unas élites agresivas. Ha ido esperando y desesperando. Y, al final, parece cifrar sus únicas esperanzas en el Ejército. Siete meses antes de la dictadura había dejado escrito : « Quizá me engaña, pero se me figura que si el mundo se arregla lo tendrán que arreglar los militares [...] »[313].

> Por cierto que este libro había que entenderlo como un conjunto trinitario – poder, sabiduría, amor –, que nos había de revelar una ausencia de ideales en el hombre hispano, proyectada en los tres mitos universales de su Olimpo literario[314].

Maeztu a souvent été critiqué pour son approche « totalitaire ». Maeztu fait-il l'apologie de la colonisation lorsqu'il qualifie de « désastre » l'indépendance de Cuba et des Philippines ? Peut-on se demander si l'indépendance d'un pays constitue un désastre ? En fait, elle n'est considérée comme tel qu'à partir de la vision impérialiste de l'Espagne ; son approche du pouvoir semble souvent extrémiste.

> La grandeza de la guerra está naturalmente en la victoria, en la conquista, el dominio. Pero cuando en Cuba ya el fin es inminente « *sumido en un anonadamiento sombrío y desesperado* », – según nos confiesa él mismo – Maeztu no puede dejar de cantar la grandeza de la derrota numantina : « *Si las fuerzas ignoradas que rigen los destinos de los pueblos han condenado al nuestro a perder una tras otra sus colonias en el siglo que expira, si la Historia expansiva y conquistadora de nuestra patria ha de acabarse con la centuria ; si los cañones yanquis han de borrar el plus ultra de nuestra raza, quiero, al menos, como español y como artista, que nuestra caída sea bella ; quiero al menos que si no hemos sabido decir 'sí' a la vida, sepamos decírselo a la muerte, haciéndola gloriosa, digna de España* »[315].

José Luis Abellán a lui aussi vu un possible danger dans l'interprétaion de Maeztu :

> La voluntad de poder que lo caracteriza pasó los límites del nietzschísmo para caer en un fascismo declarado al que se adscribió con su conducta práctica, mediante el apoyo como diplomático a la dictadura de Primo de Rivera, su

[313] *Ibid.*, p. 27.
[314] Alberto Sánchez, *op. cit.*, p. 45.
[315] Joxe Azurmendi, *op. cit.*, p. 25, 26.

participación activa e inspiración intelectual en el grupo de Acción Española y su repetida declaración de simpatías en el terreno privado[316].

Dans une interview réalisée par Fernando de la Milla et intitulée « Don Ramiro de Maeztu y sus teorías político-literarias », dans *El Imparcial*, daté du 31 mars 1933, l'idéologie utopique de l'auteur apparaît explicitement :

> - ¿ Se puede considerar usted incluido en la inteligencia fascista ?
> - No. Rechazo el « sagrado egoísmo nacional » de Mussolini. Yo, como buen español, soy internacionalista. De Hitler rechazo sus prejuicios de raza. Y de uno y otro, la ciega exaltación del Estado. Mi ideal es un Estado pequeño, justiciero sobre todas las cosas y de presupuesto razonable. En cambio, me place del fascismo su determinación de acabar con la lucha de clases, a base, naturalmente, de justicia social[317].

De même, dans le prologue de *Defensa de la Hispanidad*, Eugenio Vegas Latapie évoque un des thèmes qui intéressait beaucoup Maeztu dans ses débats lors des réunions littéraires: « Otro de los temas preferidos por don Ramiro – dice – era hacernos la apología de Hitler, considerándole como uno de los más grandes políticos que ha conocido la Historia por haber impedido, juntamente con Mussolini, que el comunismo destruyera todo lo que en el mundo existe de Cultura »[318].

L'éloge de l'idéologie totalitaire n'est pas le seul élément marquant ; curieusement et comme pour confirmer cet état d'esprit, Maeztu semble aussi faire l'apologie de la guerre. Joxe Azurmendi le souligne dans *La presencia de Nietzsche en los pensadores vascos* :

> Para Maeztu la guerra es también el medio y el camino para ascender a las esferas superiores de cultura, de espiritualidad. La madre de todas las grandes civilizaciones ha sido la guerra. […] La guerra ha sido también la madre de la grandeza de España. Ya el joven Maeztu siente admiración por la España de los conquistadores, « *guerrera y heroica* » ; aunque, por otro lado, le atrae el espíritu moderno, positivista, que prefiere el desarrollo comercial pacífico. En este titubeo entre las dos tendencias, parece haber acabado entendiendo el espíritu empresarial – violento, sin escrúpulos – como una variante moderna del viejo espíritu guerrero, conquistador[319].

[316] José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 159.
[317] Entrevista de Fernando de la Milla a Ramiro de Maeztu, « Don Ramiro de Maeztu y sus teorías político-literarias », *El Imparcial* (31 de marzo de 1933), citée par María José Flores, *op. cit.*, p. 213.
[318] Eugenio Vegas Latapie dans son prologue à *Defensa de la Hispanidad* de Ramiro de Maeztu, p. XIV, cité par José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 158.
[319] Joxe Azurmendi, *op. cit.*, p. 22.

Joxe Azurmendi révèle de nombreux propos dans lesquels Maeztu exprime son admiration sans limites pour l'esprit belliqueux et conquérant espagnol : « « El Ejército es… la civilización ». Porque el Ejército es – explica Maeztu –, jerarquía, disciplina, poder. Como la empresa moderna, bien jerarquizada y disciplinada, con el capitán al frente, dispuesta a la conquista »[320]. Comme le souligne encore J. Azurmendi :

> Maeztu no consideraba negativa una guerra civil, e incluso desdeñaba a quienes se conducían con prudencia tratando de evitarla durante la República. « Yo mantengo que el espíritu militar o guerrero será siempre, eternamente, una virtud », ha escrito[321].

Par ailleurs, à travers le catholicisme national, Maeztu prétendait se rapprocher davantage de l'Espagne afin d'entamer sa tâche régénérationniste. Mais le critique Ramiro Ledesma Ramos (1935), dénonce chez l'auteur le recours à la religion comme prétexte pour la reconstruction de l'Espagne. D'après lui, catholicisme et patriotisme sont deux domaines totalement différents.

> No es a través del catolicismo como hay que acercarse a España, sino de un modo directo, sin intermediario alguno. El español católico no es por fuerza, y por el hecho de ser católico, un patriota. Puede también no serlo, o serlo muy tibiamente[322].

Pour Maeztu, les deux aspects sont indissociables, même si l'auteur a valorisé plutôt l'esprit patriotique. Selon lui, c'est le manque de foi religieuse des Espagnols qui est à l'origine du désastre :

> Al reconstruir con los tres mitos los atributos del amor, del poder y del saber, Maeztu tiene que hacer de las tres obras testigos de un tiempo que ya no conocía el verdadero Dios. Pero en cada momento este desconocimiento tiene una razón histórica[323].

Certains critiques évoquent un « conservatisme moderne » chez Maeztu. Bien que ces deux concepts, « conservatisme » et « modernité », soient contradictoires à première vue, la modernité du conservatisme de Maeztu apparaît si on le compare

[320] *Ibid.*, p. 23.
[321] *Ibid.*, p. 25.
[322] Ramiro Ledesma Ramos, cité par Manuel Tuñon de Lara, *op. cit.*, « Ideología y ciencias humanas en los años treinta », p. 270.
[323] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 309.

aux classes dirigeantes espagnoles oligarchiques qui manquaient d'une vision claire et lucide du futur de l'Espagne.

José Félix de Lequeira, pour sa part, souligne le rôle joué par le protestantisme dans la prétendue tendance libérale de Maeztu: « De parte materna le afluía aquel espíritu progresivo y liberal, no directamente aparejado con el anticlericalismo de la época, muy latino, francés sobre todo, sino hecho de neutralidad protestante. […] Protestantismo, no religioso, pero con sus consecuencias lógicas al juzgar el pasado y el espíritu español y tratar de moderarlo »[324].

Mais les positions politiques adoptées par Maeztu sont bien claires : il opte pour un régime monarchique. « El proceso de democratización no impide que, para Maeztu, el ideal propuesto sea el de la monarquía hispánica del siglo XVI. [...] En el fondo, de ese ideal quijotesco solo le interesa la monarquía hispánica, como muro que guarda y protege la edad media »[325].

> Los intentos de Maeztu por crear un organismo social, en el que el poder se tornase espíritu cristiano, el dinero se dotase de un sentido reverencial, España lograse la forma de la monarquía hispánica y las masas descubriesen el ideal católico, y así desde una fe superior y paternalista se hiciera justicia social, no iban sino a chocar con la realidad. El efecto del choque, sin embargo, subrayó los rasgos quijotescos y melancólicos, monomaníacos, de Maeztu.
> […] Maeztu apostó por la forma católica de pensar el mundo, que no va más allá filosóficamente, pero que, consciente de la extrema precariedad de la reproducción histórica del sentido, quiere asegurarla dogmáticamente mediante su cosificación doctrinal e institucional[326].

Malgré ses engagements extrémistes et radicaux, le mérite de l'auteur demeure incontestable. Sa dévotion pour l'Espagne est totale. Tous ses efforts étaient acheminés vers la reconstruction et la régénérescence économique, culturelle et même politique de son pays. Cependant, son activisme n'était pas du goût de tout le monde. Il pressentait sa fin tragique, il était persuadé qu'il allait être assassiné, fusillé, il l'a dit et répété à maintes reprises à ses amis :

[324] José Félix de Lequeria, *Recuerdos de Maeztu*, cité par Luis Aguirre Prado, *op. cit.*, p. 10.
[325] José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 296.
[326] *Ibid.*, p. 297, 305.

> « ¡Me matarán! ¡ Me matarán! ¡Me doy por muerto! ¡Me pegarán cuatro tiros en una esquina ! ¡Sí ! ¡Sí ! ¡ Me matarán ! ¡Me aplastarán como un chinche contra mi biblioteca ! », oíamos repetir constantemente a don Ramiro sus amigos íntimos, y no una ni dos veces, sino constantemente, al correr de los meses y los años de ese lustro apocalíptico[327].

Les propos de A. Pérez de Olaguer sont forts éloquents à propos de cette fin tragique, lorsqu'il évoque les dernières paroles de cet intellectuel qui fait toujours partie des grands:

> Ramiro de Maeztu comprendiendo que el momento de la muerte que presentía estaba ya demasiado próximo, accedió a la reiterada invitación de José Luis Vázquez Dodero – uno de sus discípulos más jóvenes y más destacados, al que profesaba entrañable afecto paternal –, refugiándose en su casa en la noche del 17 de julio. [...] Y en aquel domicilio de la calle de Velázquez, el maestro y el discípulo fueron descubiertos y detenidos el 30 de julio de 1936.
> [...] En la noche del 28 al 29 de octubre de 1936 se hizo en la cárcel de las Ventas, de Madrid, donde estaba encerrado Maeztu, una saca de presos políticos condenados, sin proceso, a muerte. Maeztu, percatado de que al fin había llegado su momento, pidió la absolución a un sacerdote, preso como él. Con seguridad plena no se tiene noticia de nada más. La leyenda le atribuye, con grandes visos de verdad, su frase última : « ¡Vosotros no sabéis por qué me matáis ! ¡ Yo sí sé por qué muero : por que vuestros hijos sean mejores que vosotros ! » Ultimamente se da como cierto que murió fusilado, con gran número de personas de derechas, en Aravaca, en la madrugada del 29 de octubre[328].

A l'issue de notre investigation, on peut voir que Maeztu a tenté tout au long de son œuvre éminente à vocation universelle de répondre à de nombreuses questions philosophiques et existentielles auxquelles il ne donne pas toujours de réponses : qu'est-ce que l'idéal ? Peut-on vivre sans idéaux dans un monde contradictoire ? Les idéaux sont-ils efficaces en temps de crise ?

Il commence tout d'abord par présenter au lecteur trois personnages uniques et universels en quête d'un idéal toujours fuyant et différent, à la recherche de l'amour, du pouvoir et du savoir. Ces personnages évoqués, qui prennent chez l'essayiste plus d'épaisseur par la complexité de leurs traits de caractère, sont en même temps des héros et antihéros.

---

[327] Ramiro de Maeztu, *Defensa de la Hispanidad,* Madrid, 1938, p. V y VII, cité par José Luis Abellán, *op. cit.*, p. 143.
[328] Antonio Pérez de Olaguer, « Ramiro de Maeztu y Whitney », *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1944. Suplemento anual 1936-1939, primera parte, p. 474, 475.

Maeztu, par un jeu de paradoxes, par un renversement ironique constant procède tout au long de son analyse à une démythification, le mythe l'aidant à maintenir un rapport de distance à l'égard des événements, à montrer l'importance de l'aspect pulsionnel en tant qu'impulsion décisive de nos affects et de nos actions, mais aussi à une démystification : don Quichotte est sans doute brave et héroïque, mais sa folie le mène à sa perte ; le don Juan de Zorrilla est un redoutable séducteur sensuel, mais menacé par l'enfer, le châtiment extrême ; enfin la Célestine a beau être une vulgaire entremetteuse, Maeztu la présente comme une « Santa del hedonismo ». Idéal excessif, ou absence même d'idéal, Maeztu raconte leurs mésaventures, leurs expériences contradictoires, qui sont celles de tout être humain en quête d'énergie.

Maeztu souligne également leur désenchantement et leur déception regrettant une puissante énergie, souvent mal gérée ; curieusement, il ne condamne pas cette force incroyable de la passion chez don Juan, il ne le juge pas : il semble même éprouver une véritable fascination à l'égard de ses personnages. Il évoque le savoir manipulateur de Célestine, mais pour lui Célestine est une « sainte » dont la profession consiste à satisfaire les autres : l'essence de l'homme est aussi le désir. C'est effectivement là où réside l'importance des mythes littéraires que Maeztu a traités ; quant à l'essai, il a été le genre de prédilection de l'auteur, témoin de la mouvance politique, des espoirs, des déceptions et des interrogations de Maeztu.

L'échec fatal et l'issue funeste des personnages aboutissent à un réquisitoire poignant où Maeztu, indigné, fustige longuement les Espagnols, incapables de garder leurs colonies et d'insuffler le sentiment d'amour patriotique aux habitants des colonies. Don Quichotte, vieil homme, fatigué, qui se lance d'une aventure à l'autre et retombe toujours dans la même déception, ne représente-t-il pas l'Espagne qui s'est lancée dans la conquête de l'Amérique, qui a tout perdu, et qui, pour se consoler de cette perte va se lancer dans la conquête du Rif marocain ? Don Juan, n'est-il pas une métaphore de l'Espagne à la conquête des terres lointaines ? Et Célestine, n'incarne-t-elle pas la figure d'une Espagne vieillie, fatiguée, appauvrie et déçue par la défaite qu'elle vient de subir et qui mène le pays à la dérive ? L'Espagne n'a-t-elle pas agi comme une entremetteuse ne pensant qu'à regrouper le plus de territoires possibles jusqu'à ce qu'elle se soit retrouvée seule ?

Cette perte impardonnable pousse l'auteur à se poser bien des questions d'ordre religieux, politique, économique et même d'ordre philosophique sur le bien

et le mal, sur la foi en Dieu, sur le pouvoir et surtout sur l'impact que possèdent les philosophies de ces trois figures universelles dans l'esprit populaire espagnol du XIX^{e} siècle. Dans une analyse digne de celle d'un économiste, Maeztu démontre, adoptant une argumentation rigoureuse et diversifiée que les changements d'idéaux apparaissent en période de crise, et que ce sont précisément ces idéaux qui nous poussent au sacrifice. Maeztu affirme que le véritable chemin de la richesse est le fait d'accroître les possibilités d'invention, de production et de veiller à l'organisation rationnelle du travail.

Mais Maeztu ne conçoit pas une œuvre artistique sans relation avec la morale et la réalité sociale. Il ne cesse de prodiguer ses conseils sur le thème de l'amour par exemple, « il ne faut pas être esclave de la personne aimée »[329], conseille t-il vivement au lecteur. De même, l'énergie investie dans le plaisir chez don Juan pourrait piéger sa victime.

Maeztu propose une sorte de sagesse qui repose non pas tant sur l'absence des passions que sur l'effort permanent de contrôler ses pulsions. Le message de l'auteur est fort clair ; il incite son lecteur à modérer son comportement, à ne prétendre ni au pouvoir, ni au savoir, ni à l'amour d'une façon excessive.

Cependant, Maeztu ne nous donne pas toutes les solutions. Tout n'est pas dit. C'est au lecteur de remplir les cases vides, afin de construire une réponse à ses interrogations. Maeztu repose de nouveau avec acuité l'interrogation de Byron[330] : « Don Quichotte était-il un grand livre qui a tué un grand peuple ? ». On peut, du reste, retourner à notre essayiste la question posée autrement : les essais de Maeztu sont-ils un grand livre qui peut réveiller le grand peuple espagnol ?

[329] Ramiro de Maeztu, *op. cit*., p. 120.
[330] *Ibid.*, p. 57.

Conclusion Générale

Au terme de notre investigation, de nombreuses interrogations se posent à nous : les membres de la Génération de 1898 ont-ils réussi leur défi dans cette entreprise quichottesque ? ont-ils pu insuffler l'énergie régénératrice au peuple espagnol afin de l'inciter à quitter sa léthargie ? comment pallier à ce désenchantement colonial, la perte des colonies ?

L'idéalisme de don Quichotte est-il condamnable ? est-il à l'origine de ce désastre ? ou bien s'agit-il, au contraire, d'une exaltation de l'idéalisme ? le retour aux valeurs quichottesques, serait-il la solution principale de la régénération de l'Espagne ?

En vérité, c'est bien de l'idéalisme qu'il s'agit, c'est l'idéalisme qui est mis en cause ; l'ensemble des questionnements des trois écrivains s'articule essentiellement autour de ce concept clé, l'idéalisme, que reflètent parfaitement les figures emblématiques de don Quichotte, don Juan et la Célestine. Cependant, il ne s'agit pas de reconquérir des idéaux perdus, ou de revenir à un passé glorieux ; le parti pris des écrivains n'est pas moral. La problématique fondamentale développée chez Azorín, chez Unamuno et chez Maeztu est bien plus profonde ; elle développe plutôt un constat qui aboutit, non pas à une interrogation, mais à des interrogations. Par leurs œuvres littéraires, les écrivains se proposent essentiellement de marquer l'écart entre l'excès d'idéalisme niais et stérile, celui des mythes responsables de la passivité et de la mollesse du peuple espagnol, et une réalité chaotique et désastreuse, celle de la perte des colonies d'outre-mer. Les trois auteurs semblent avoir procédé à un véritable procès de l'idéalisme dans leurs écrits, traitement qu'ils appliquent aussi bien à l'Espagne qualifiée d'indigne, qu'aux mythes de la littérature espagnole. Mais, c'est par le biais des mythes qu'ils ont réussi à offrir une vision historique éminemment moderne de leur philosophie et à ajuster les idéaux à la réalité espagnole. Toutefois, les paradoxes auxquels se sont heurtés les écrivains prouvent que l'entreprise littéraire n'a pas été simple : la lutte a été douloureuse et souvent vouée à l'échec.

Aussi, allons-nous tenter d'établir dans notre conclusion un bilan de cette lutte quichottesque des intellectuels de la Génération de 1898, bilan pas toujours facile à cerner en raison des trajectoires différentes suivies par chacun des auteurs et de la vision spécifique de chacun d'entre eux.

Une étude comparative s'impose cependant pour relever les similitudes qui unissent, malgré tout, ces écrivains et qui les regroupent au sein d'une même génération, celle de 1898. Pour peu que l'on y regarde de près, si tout paraît opposer ces écrivains dans leur traitement des mythes, Azorín, Unamuno et Maeztu font preuve d'un même désir régénérationniste patriotique et spirituel, obstinément actif et profond, mais chacun l'exprime à sa manière.

Les premières protestations du mécontentement des membres de la Génération de 1898 se sont manifestées dans leurs multiples critiques « despiadadas ». Ce n'est que quelques années plus tard que surgit leur attitude réformatrice, plus connue encore sous l'expression « régénérationnisme », un mouvement assez vague mais rénovateur inspiré de Joaquín Costa : « un movimiento […] que pudo alcanzar encauzamientos definitivos, y que, en el fondo, nunca se extinguiría del todo »[331].

L'écriture des écrivains régénérationnistes s'est caractérisée par une sorte de rage explosive. Tout commence par une condamnation fulminante de l'Espagne ; la véhémence des critiques est, comme nous l'avons étudié précédemment, évidente. Elena Catena rappelle, dans son introduction à *Doña Inés* d'Azorín, les différents problèmes de l'Espagne de l'époque et signale les maux dénoncés par les membres de la Génération de 1898 :

> Lo que caracteriza a la España de comienzos de siglo es su febril, casi frenética actividad política. El año 1901 es el último de la regencia de la reina María Cristina de Habsburgo. Los dos partidos políticos que la sustentaron, el liberal y el conservador, se enfrentaban entonces, adoptando posiciones radicales y contrarias, ante los problemas económicos y sociales y, lo que era más grave, se iban disgregando en facciones parlamentarias. El hambre, el analfabetismo y la ignorancia constituían la tónica general en el pueblo trabajador del campo y de las ciudades ; en la Universidad, las cátedras se convertían en tribunas públicas ; las huelgas proliferaban y eran más tenaces en la consecución de sus fines, respaldadas por las nacientes organizaciones obreras. En general se tenía el convencimiento de que el país había llegado a una bancarrota absoluta.
> [...] En este clima tenso, cargado de irritabilidad e indecisión a causa de lo que entonces se denominará « la cuestión social », no es de extrañar que la joven promoción de escritores sintiera obsesivamente el tema de España. Amor

[331] José Luis Comellas, *Historia de la España Moderna y Contemporánea*, « La España de los problemas », p. 343.

> amargo, ha denominado felizmente el profesor Laín Entralgo a esta preocupación que manifiestan los literatos del 98 por su patria. Más que amarla, parece que la odian, con tal furor e intemperancia la denostan en sus obras primerizas[332].

Un profond sentiment de frustration, de rébellion et un sentiment de douleur pour l'Espagne unissait ces trois journalistes, déterminés à dénoncer le visage qu'elle présentait alors :

> Todos sienten con amargura, con ferocidad, a veces, la terrible inconsistencia histórica de aquella España: aquella España no les gusta.
> [...] Al propio tiempo, aman a España desde las telas mismas de su corazón. Su amor a España y su hostilidad contra nuestra historia visible les llevan a buscar «otra España» en el pasado, en el futuro y en la realidad misma del país. [...] España es amable y su historia no, porque España no *es* su historia[333].

L'activité journalistique, véritable passion pour les trois membres de la Génération de 1898, leur permettait justement d'exprimer leurs ressentiments les plus profonds. Leur collaboration dans différents journaux, comme *El Impercial, El progreso, ABC, Revista Nueva, El país, Vida Nueva* et tant d'autres encore, leur ont permis de réfléchir sur des sujets inquiétants de l'actualité. Leurs articles ne se limitaient pas à rappeler des faits, ils comportaient des analyses pertinentes qui soumettaient aux lecteurs les points de vue réformistes des journalistes.

Il est important de rappeler, cependant, qu'Azorín se distinguait de Maeztu et d'Unamuno par les chroniques de voyages – notamment ceux qui constituent *La Ruta de Don Quijote* – qu'il réalisait à l'intention de ses lecteurs. Cela ne l'empêchait pas toutefois d'être virulent dans ses critiques et très pointilleux dans ses analyses comme le montrent ces propos :

> ¡ La Patria ! ¿Dónde estará la patria del comerciante afanado en enriquecerse a costa de mil diversos latrocinios ? ¿ Dónde la del industrial falsificador de todo lo falsificable ? […] Habláis de patria todos, la reverenciáis todos, la admiráis todos. Pero que el mísero soldado vaya a perecer por ella a las colonias ; que el minero baje a la mina y muera por vosotros […] ; que todos los que no tienen hogar defienden el hogar del que lo tiene…[334].

[332] Introduction d 'Elena Catena, dans Azorín, *Doña Inés*, p. 22, 23.
[333] Pedro Laín Entralgo, *La Generación del 98, op. cit.*, « Historia sine historia », p. 333-335.
[334] Cité par Pablo Iglesias dans *Escritos 2, El socialismo en España, Escritos en la prensa socialista y liberal (1870-1925)*, selección y estudio preliminar de Luis Arranz, Mercedes Cabrera, Antonio Elorza, Lydia Meijide y José Muñagorri, Madrid, Ayuso, 1976, p. 252.

Maeztu a écrit, lui aussi, de nombreuses pages dénonçant l'injustice d'envoyer à la guerre contre les Etats-Unis, les gens du peuple qui revenaient de Cuba dans des « barques-cimetières ». La situation de son pays l'indignait au plus haut point :

> Maeztu sintió como nadie de su generación, o de su entorno, la vergüenza de aquella España humillada y sin capacidad de reacción : los mismos hombres, la misma menuda política de menudas cuestiones. Un panorama de parálisis también intelectual[335].

Lorsqu'en 1923, le général Primo de Rivera a pris le pouvoir en instaurant une dictature, Maeztu s'est révolté contre cette passivité d'un peuple résigné, lourde de conséquences. Il n'a pas hésité non plus à s'en prendre aussi à la presse de l'époque qui, au lieu d'informer, n'a fait, selon lui, qu'inhiber le régénérationnisme national. C'est, selon lui, l'une des principales causes de la décadence de l'Espagne, de la « misère » et de la « médiocrité »[336]. Joxe Azurmendi analyse cet aspect et cite Maeztu qui parle d'un « delito y crimen de la prensa », soulignant son indignation contre la presse :

> La prensa madrileña nos lanzó a la guerra con los Estados Unidos. […] Ella ha precipitado la actual guerra. Es un vampiro que engorda de las catástrofes ». […] Los periódicos – dice – no han hecho sino alardear de exaltación y patriotismo y han cegado a sus lectores. […] Los periódicos – sigue criticando Maeztu – no han hecho sino fanfarronear, azuzar constantemente el más rabioso nacionalismo, rememorando hoy las hazañas del Cid[337].

En collaborant dans *El Sol*, il a tenté, sans jamais perdre espoir, de convaincre les intellectuels de sa génération de mettre leur plume au service de la reconstruction de leur pays. Maeztu cherchait des vérités et essayait de remédier aux différents problèmes qui touchaient l'Espagne, il était en quête d'un idéal collectif, son unique objectif était celui de sauver sa patrie. Incompris par ses compagnons de la même génération, il s'était retrouvé seul dans cette guerre qu'il a poursuivie jusqu'à la fin de ses jours :

---

[335] Federico Suárez, *Maeztu y los del 98*, http://galeon.hispavista.com/razonespanola/re90-sua.htm
[336] Selon les propos de Joxe Azurmendi.
[337] Maeztu cité par Joxe Azurmendi, *La presencia de Nietzsche en los pensadores vascos : Ramiro de Maeztu y Jon Mirande,* colección EGINTZAK, núm.12, 2001, Vitoria Gasteiz, Comisión de Alava de la Real Sociedad Bascongada, p. 30.

> Ese ideal colectivo que buscó durante años y que no terminara en él, sino que le trascendiera y alcanzara al pueblo español, se vio más que cumplido : no se limitó a España, sino a la Hispanidad, al conjunto de pueblos que con España están unidos por el común denominador de la religión, la lengua y la cultura. La Defensa de la Hispanidad fue su herencia, ese ideal que, al fin, alcanzó[338].

Le sentiment de Maeztu était néanmoins partagé par Azorín, Unamuno, Machado et la majorité des auteurs de la Génération de 98. Machado donne, du reste, son opinion sur le problème de l'Espagne dans une lettre qu'il envoie à Maeztu après la réception de son ouvrage *Defensa de la Hispanidad* :

> « Lo que juzgo difícil, querido Maeztu, es que se despierte en España una corriente de orgullo españolista parecida al patriotismo de los franceses o de otros pueblos. [...] Porque España ha sido siempre muy poca cosa para un español. Tal vez sea ésta la causa de nuestra decadencia actual y de nuestra pasada grandeza »[339].

Quant à Unamuno, nombreux sont ses articles évoquant la guerre de Cuba, critiquant sa patrie et dénonçant à son tour les injustices.

En réalité, le caractère nationaliste des auteurs de la Génération de 1898 est incontestable, nombreuses sont les références à ce sujet. José Luis Abellán le confirme dans *Sociología del noventa y ocho* : « …en Unamuno, en Azorín, en Maeztu o en Valle Inclán, en todos ellos se da una afirmación nacionalista que fue muy bien aprovechada posteriormente por el franquismo para justificar su carácter autárquico de carácter excluyente, donde los mitos de Castilla y de la Hispanidad jugaron un factor de legitimación histórico-político indudable »[340]. C'est de cette manière que nous pouvons nous rendre compte à quel point les idéologies des hommes de la Génération de 98 et leur engagement ont pu se répercuter sur la politique postérieure de l'Espagne ; sans pour autant que ce soit de cette manière qu'ils auraient souhaité réformer leur Patrie. Unamuno, Azorín et Maeztu se sont tous les trois préoccupés par « le problème de l'Espagne » ; cependant, ils sont surtout des hommes universels, soucieux du destin de l'homme et de la civilisation.

[338] Federico Suárez, *Maeztu y los del 98*, http://galeon.hispavista.com/razonespanola/re90-su2.htm
[339] Luis Aguirre Prado, *Ramiro de Maeztu*, Grandes Escritores Contemporáneos, Epesa, Madrid, 1974, p. 122-123.
[340] José Luis Abellán, *Sociología del noventa y ocho, un acercamiento a su significado, op. cit.*, p. 17.

En fait, tous ces auteurs qui appartenaient à la même génération littéraire se caractérisaient par : « un desprecio del parlamentarismo en política y un compartido afán de denuncia de los males patrios »[341].

C'est précisément cette situation moribonde dans laquelle se trouve le pays qui pousse les écrivains à prendre sa défense. Conditionnés par « l'amour amer » de l'Espagne, les trois auteurs vont s'engager dans une entreprise de défense de leur patrie.

En observant la réalité du pays, tant Azorín qu'Unamuno ont, d'une part, réussi à présenter aux lecteurs une image vivante des villages et des paysages décrits et, d'autre part, ont pu dénoncer l'état critique de l'Espagne : « La despoblación del campo y el latifundismo, el abandono y la ruina de tantas poblaciones castellanas, la insalubridad de las viviendas, la extensión de algunas enfermedades, el alcoholismo, la afición a los toros de manera desmedida, la mendicidad »[342]; ils ont également dénoncé l'ignorance et l'analphabétisme de la masse.

Le vrai problème de l'Espagne pour Unamuno, Azorín et Maeztu était lié tout particulièrement dans les mentalités amorphes des Espagnols ; le manque d'idéaux ainsi que la perte de leur identité nationale ont été, selon eux, à l'origine du désastre du pays.

La dénonciation virulente d'une Espagne malade et irresponsable se double d'une autre accusation, aussi violente que la première, celle des mythes fondateurs de la littérature espagnole. Après le procès de l'Espagne, vient le réquisitoire des mythes. Les trois écrivains procèdent à une remise en cause totale des figures mythiques érigées en figures tutélaires. Ces héros deviennent même la cause de la dérive du peuple espagnol.

Pour aborder les grands débats, politiques, idéologiques et philosophiques, les trois écrivains, comme nous l'avons démontré dans notre analyse, ont puisé dans un réservoir commun de mythes. Ils ont tous les trois eu recours aux grandes figures emblématiques de la littérature espagnole : don Quichotte, don Juan et la Célestine.

[341] *Ibid.*, p. 23.
[342] José María Martínez Cachero évoque tous ces points dans son introduction à *La ruta de Don Quijte* de Azorín, Cátedra, quinta edición 1998, [1905], Madrid, p. 28-29.

Ainsi, les auteurs de la Génération de 1898 « se preocupan por el mito de don Juan en sus varias manifestaciones básicamente para analizar la redención del hombre o de su sociedad »[343].

Cependant, si le choix des figures était le même pour Azorín, Unamuno et Maeztu, le traitement du mythe est tout à fait différent d'un écrivain à un autre. En effet, il convient de signaler les postures extrêmement fluctuantes des trois écrivains quant à leur rapport aux figures mythiques.

Ainsi, en 1905, lors de la commémoration du tricentenaire de la publication de la première partie du *Quichotte*, Azorín publie *La ruta de Don Quijote* et Unamuno présente *Vida de Don Quijote y Sancho*, en hommage à l'illustre Cervantès. Maeztu, quant à lui, s'est distingué par son comportement discordant car il voyait dans l'ouvrage du *Quichotte*, la cause même de la décadence de l'Espagne : le *Quichotte* était ainsi mis au banc des accusés :

> [...] No hubo más voz discordante que la de Ramiro de Maeztu, ya que en varios artículos llamó al Quijote « Libro de viejos » y se oponía al homenaje oficial a un libro que, en su opinión, reflejaba una doble decadencia : la nacional de España y la personal de Cervantes[344].

Alors que tout le reste des écrivains, ses camarades de génération fêtait l'hommage à Cervantès avec ardeur, Maeztu venait avec ses condamnations, fustigeant l'un des plus grands ouvrages que la littérature espagnole ait vu naître : « Tomar los molinos por gigantes no es meramente una alucinación, sino un pecado »[345].

Pourtant, ce même Maeztu semblait éprouver à d'autres moments une véritable fascination à l'égard des figures emblématiques. Le titre de son ouvrage *Don Quijote, Don Juan y la Celestina, Ensayos en simpatía* est très révélateur en ce sens. Pour lui, don Quichotte est une figure héroïque. Le don Juan de Zorrilla est un redoutable séducteur, l'incarnation même du surhomme, tandis que la Célestine, la « Santa del hedonismo », elle, apparaît dotée d'une force de persuasion incomparable. Ainsi, à plusieurs reprises, lors de notre analyse, nous nous sommes interrogés sur la

[343] Eileen Doll, « Tres versiones del Don Juan noventayochista : Los Machado, Valle – Inclán y Unamuno », en *Divergencias y unidad : Perspectivas sobre la generación del 98 y Antonio Machado,* Madrid, edición a cargo de John P. Gabriele, colección Tratados de Crítica literaria, editorial Orígenes, 1990, p. 181-189.
[344] Alberto Sánchez, *Don Quijote, ciudadano del mundo y otros ensayos cervantinos*, 1999, Valencia, Debats 7, p. 86.
[345] Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina, ensayos en simpatía,* «Don Quijote o el amor», p. 108.

réelle position de Maeztu quant à son traitement des figures mythiques : veut-il les démystifier ? veut-il les valoriser ?

On retrouve cette même posture ambigüe chez Unamuno qui, tantôt affiche un antiquichottisme frappant (¡ Muera don Quijote !), tantôt une apologie étonnante de la philosophie quichottesque : « ¡Viva don Alonso Quijano el Bueno ! ». Unamuno va même jusqu'à évoquer une régénération du pays fondée sur une quichottisation du monde, idée extrêmement neuve, qui justifie l'appellation des membres de la Génération de 1898 comme étant « les précurseurs de l'Espagne moderne ».

> Las interpretaciones del *Quijote* hechas por Maeztu y Unamuno son las más originales y fecundas entre las forjadas por los hombres del 98, aunque la segunda, por su carácter energético, su mayor hondura y amplitud, haya dejado más huellas dentro y fuera de nuestro país[346].

Cet aspect a été longuement développé par Jean-Claude Rabaté dans nombreux de ses ouvrages consacrés à Unamuno, et notamment dans *Guerra de las ideas en el joven Unamuno* :

> Algunos intelectuales, como *Azorín* y Unamuno, son opositores resueltos a don Quijote. El famoso grito de don Miguel « ¡Muera don Quijote ! », en junio de 1898, es coetáneo de la primera carta publicada en *El defensor de Granada* que revela un antiquijotismo violento. Los desgraciados episodios militares aumentan la hostilidad de Unamuno al culto del héroe ; denuncia cada vez más el espíritu guerrero encarnado por el ideal caballeresco, a pesar de la ambición quijotesca de socorrer a los menesterosos : « Las empecatadas lecturas de los mentirosos libros de caballerías, última escoria de aquel híbrido monstruo de paganismo real y cristianismo aparente que se llamó ideal caballeresco ; tales lecturas despertaron en el honrado hidalgo la vanidad y la soberbia que duerme en el pozo de toda alma humana » (Miguel de Unamuno, *OCE*, III, p.643) [347].

On peut considérer une vision triangulaire interprétative des figures mythiques de la littérature espagnole, à la manière d'Alberto Porqueras Mayo, qui, lui, a proposé un « rectangle interprétatif » entre les quatre attitudes de Maeztu, d'Unamuno, d'Ortega et de Madariaga[348] vis-à-vis de don Quichotte. Ainsi, on constate une attitude fondamentalement religieuse qui caractérise Unamuno, une deuxième attitude

[346] Alberto Sánchez, *Don Quijote o el amor, Ramiro de Maeztu*, Biblioteca Anaya, p. 56.
[347] Jean-Claude Rabaté, *Guerra de ideas en el joven Unamuno* (1880-1900), Madrid, Biblioteca Nueva, Sociedad Menéndez Pelayo, 2001, p. 136.
[348] Alberto Porqueras Mayo, *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, p. 141-156 : « El Quijote en un rectángulo del pensamiento moderno español ».

essentiellement politique de Maeztu, et une troisième posture contemplative d'Azorín, mais loin d'être passive.

> Los hombres del 98, cuando más débiles e indefensos se encuentran, más necesidad tiene de creer en un superhombre, en una voluntad fuerte, voluntad de supervivencia, para sobreponerse a la inercia nacional y a la zozobra interior. Por eso las teorías nietzscheanas se convierten para ellos en un mito[349].

Si les auteurs de la Génération de 1898 procèdent dans de longs réquisitoires à la mise en cause de l'attitude indigne de l'Espagne et des mythes responsables de la décadence du pays, ils ne manquent pas de valoriser certaines caractéristiques des trois figures mythiques. Ainsi, pour Unamuno, don Quichotte incarne bien le symbole d'une lutte obstinée ; la persévérance et la détermination du héros mythique lui semblent exemplaires. Il va jusqu'à avouer dans *En torno al casticismo* que « *Don Quichotte* [...] debe ser nuestro evangelio de regeneración nacional »[350].

Quant à Maeztu, cette valorisation des mythes passe par les trois concepts clés qu'il développe longuement dans ses ouvrages, l'amour, le pouvoir et le savoir, indispensables à la reconstruction de l'Espagne. Il associe à ces trois fondements la foi religieuse. C'est de leur union que dépend la régénération du pays.

Les trois figures mythiques emblématiques de la littérature espagnole ne sont donc pas réellement mises en cause ; bien au contraire, ells permettent aux régénérationnistes d'aller au cœur du problème, d'interpeller l'homme espagnol moderne, devenu pour Maeztu, à l'image de don Juan, égoïste, hédonique, sans valeurs et sans idéaux. C'est donc pour l'éduquer que la plupart des membres de la Génération de 1898 ont œuvré. Forger ainsi une identité nationale aux Espagnols a constitué le fondement de la régénération du pays.

D'ailleurs, le sentiment patriotique a bien été le moteur de la création de leurs ouvrages. L'engagement régénérationniste qui les a motivés et qui a même été à l'origine de nombreux de leurs écrits est visible à travers l'interpellation constante du lecteur. Les trois écrivains – mais plus particulièrement Maeztu et Unamuno –, investis d'une mission quasi prophétique ont tenté de restaurer le prestige de leur pays ; les efforts qu'ils ont faits pour inciter les lecteurs à agir sont tangibles : [...] son

[349] Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, p. 318-347 dans Emilio Palacios Fernández, *Ramiro de Maeztu- La labor literaria de un periodista (1897-1910), op. cit.*, p. 23.
[350] Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, [1916], version traduite par Marcel Bataillon: *L'essence de l'Espagne*, Paris, Gallimard, NRF essais, [1967 pour la traduction française], 2004, p. 38.

ejes importantes de la citada generación : Unamuno y Maeztu. De aquí su similar actitud política, más acusada u « oficialmente » patriótica en Maeztu. En ambos hombres coincide (y esto es accesorio al 98) una preocupación religiosa. [...] se sienten morbosamente envueltos por las sombras de la decadencia española[351].

Les trois auteurs de la Génération littéraire de la fin du XIX^e^ siècle abordent dans leurs œuvres les questions les plus graves et les plus universelles. Ils tentent même d'assigner une fonction didactique à leurs écrits : éduquer les masses afin de réveiller les esprits et pousser le peuple espagnol à l'action. Chacun à sa façon, Maeztu, Unamuno et Azorín partagent la même ambition.

> « Yo siempre he sostenido que para comprender cabalmente el sentido de la obra de los noventayochistas, hay que fijarse en el hecho de que, al fin y al cabo, por lo que abogaron era por la regeneración *espiritual* de España, o sea, por la necesidad de recobrar confianza en aquellas así llamadas « ideas madres » o « normas eternas », las cuales, según ellos, se habían desintegrado en el período moderno »[352].

De tels propos révèlent la portée de l'engagement politique et l'intensité du dévouement des hommes de la Génération pour leur patrie. En réalité, la régénération à laquelle ces auteurs, et notamment Azorín, Unamuno et Maeztu, aspiraient consistait surtout en une régénération spirituelle, car, comme l'a souligné Donald L. Shaw, pour les hommes de la Génération de 1898, le problème de l'Espagne était exclusivement le résultat d'une crise de conscience provoquée par la perte des valeurs existentielles à l'époque moderne.

Cette régénération spirituelle ne peut se réaliser que par un long travail de maturation qui ne s'effectue pas sans douleurs. En effet, les trois écrivains se heurtent, dans leur trajectoire et dans leurs enquêtes sur leur pays, à des interrogations existentielles qui les laissent très souvent sceptiques, inquiets et démunis.

La philosophie nietzschéenne leur a permis à tous les trois de traverser cette épreuve du doute et de se confronter à des problématiques complexes telles que la fuite du temps et l'immortalité. Chacun d'entre eux a traité la question à sa manière, car, ce qui se joue dans cet éternel retour, c'est la question lancinante du moi.

[351] Alberto Porqueras Mayo, *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, p. 148-150 : « El Quijote en un rectángulo del pensamiento moderno español ».
[352] Donald L. Shaw, «El 98 y la « conscience malheureuse » del siglo XX», *art. cit.*, p. 294.

Les trois auteurs proposent la régénération de l'Espagne à travers la régénération individuelle de chaque citoyen[353], cela explique l'importance extrême qu'ils accordent à l'implication du lecteur dans leurs écrits.

Enfin, selon les trois auteurs, cette régénération spirituelle s'avère déterminante pour se lancer dans la reconquête de l'Espagne : « Demandan que, finiquitado el período de las grandezas históricas, las gentes españolas tomen conciencia de sí mismas, que salgan del marasmo espiritual, que estiman lo propio »[354]. Les figures mythiques dispensent une force incomparable qui pousse les Espagnols à éveiller leur énergie endormie. Aussi, les ouvrages des auteurs de la Génération de 1898 se présentent-ils comme un appel évident à l'action. Leur portée subversive est incontestable. C'est que, comme le précise Milan Kundera dans *L'art du roman* : « c'est par l'action que l'homme sort de l'univers répétitif du quotidien où tout le monde ressemble à tout le monde, c'est par l'action qu'il se distingue des autres et qu'il devient individu »[355]. Les figures mythiques sortent vainqueurs de ce procès car elles sont porteuses de cette énergie manquante. La preuve la plus tangible de cet apport exceptionnel des mythes, réside dans les écrits de ces auteurs. Dans *La ruta de Don Quijote,* Azorín confirme ce point de vue. Selon lui, les valeurs quichottesques, – « el amor al ideal », « la ilusión », « la ingenuidad », « el ensueño », « la confianza en sí mismo », « la audacia »[356] –, sont indispensables « para la realización de todas las grandes y generosas empresas humanas y sin las cuales los pueblos y los individuos fatalmente van a la decadencia »[357].

Dans ce même contexte de régénérescence spirituelle, la vie religieuse préoccupait la plupart des membres de la Génération de 1898. En effet, conscient de la perte des valeurs religieuses, Unamuno a tenté par tous les moyens de les revitaliser. En fait, Unamuno semblait être convaincu qu'il avait un rôle fondamental dans la régénérescence de son pays et qu'il devait mener à bien cette mission divine afin de sauver l'Espagne ; Jesús Torrecilla souligne que : « [Unamuno] se ha convencido de que es un « instrumento en la mano de Dios y un instrumento para la

[353] J. A. G. Ardilla, *Etnografía y politología del 98 : Unamuno, Ganivet y Maeztu,op. cit*, p. 171.
[354]Carlos Baliñas, « Vivencia reflexiva del tiempo (Unamuno, Azorín, Valle-Inclán) », p. 211. https://dspace.unav.es/retrieve/1832/balinas98.pdf
[355] Milan Kundera, *op. cit.*, p. 40.
[356] Azorín, *La ruta de Don Quijote*, *op. cit.*, p. 158.
[357] *Ibid.*, p. 158.

renovación de España ». […] su crisis fue una llamada a la « renovación espiritual de España » »[358].

Maeztu également prône un retour à la religion, la foi chrétienne étant indissociable du patriotisme. Quant à Azorín, pour lui, la régénération passe nécessairement par le salut et la rédemption.

Cette régénération spirituelle passe enfin par une nouvelle vision de l'histoire, l'intrahistoire, terme lancé et défini initialement par Unamuno et repris par Azorín. Comme nous l'avons déjà vu, ce terme valorise davantage les petits événements de la vie quotidienne par rapport aux grands événements historiques. L'objectif principal d'Azorín, comme celui d'Unamuno, consiste surtout à déceler l'âme intrahistorique qui vit dans les terres, les paysages et les habitants lors de son itinéraire quichottesque :

> Una estrecha semejanza existe entre la disociación unamuniana de la historia y la intrahistoria, de los sucesos y los hechos, y la azoriniana de los grandes hechos y los menudos hechos. El mismo parecido existe en el modo de ver uno y otro la estructura del presente. A lo que Unamuno llamó el «presente histórico» corresponden la fugacidad y la aislabilidad del instante temporal, según la estética azoriniana; al «presente intrahistórico» de Unamuno – el fondo de eternidad y humanidad subyacente a la fugacidad de la historia –[359].

Cette âme représentée par don Quichotte est le miroir du passé de l'Espagne, mais aussi de son futur : elle représente l'espoir d'une Espagne plus dynamique et plus vivante. Si Azorín et Unamuno s'intéressent aux paysages, c'est surtout dans un objectif politique et patriotique. Ils décrivent les champs et les villages, les conditions de vie et les mentalités :

> Más que ver el paisaje, lo leen. Quiero decir, lo ven tamizado por la literatura, el arte, y reflexiones sapienciales varias. Por ejemplo, la Castilla que describen incluye las pinceladas paisajísticas de Cervantes o Gonzalo de Berceo o el autor del poema del Mío Cid, la Castilla de las « ventas » del Quijote y de las correrías del Cid (« polvo, sudor y hierro »)[360].

Milan Kundera explique bien ce changement de perspectives : « l'horizon lointain (de l'aventure quichottesque) a disparu comme un paysage derrière les

[358] Jesús Torrecilla, *op. cit.*, p. 118.
[359] Pedro Laín Entralgo, *La Generación del 98, op. cit.*, p. 317.
[360] Carlos Baliñas, « Vivencia reflexiva del tiempo (Unamuno, Azorín, Valle-Inclán) », p. 211. https://dspace.unav.es/retrieve/1832/balinas98.pdf

bâtiments modernes que sont les institutions sociales. […] L'infini perdu du monde extérieur est remplacé par l'infini de l'âme »[361]. Azorín semble diriger tous les regards vers cette partie de l'Espagne qui se dérobe, celle des paysages, des mentalités, l'âme même des Espagnols. Une nouvelle façon de considérer l'Histoire apparaît, l'intrahistoire.

Si Azorín et Unamuno ont favorisé l'intrahistoire, Maeztu quant à lui, s'est interessé beaucoup plus à l'Histoire qui, selon lui, a toutes les cartes en main pour pouvoir sortir de son marasme : « Ya ha descansado España bastante de aventuras históricas, viene a decir Maeztu, frente a Unamuno, que deseaba sepultar España en la intrahistoria »[362].

Les trois auteurs possèdent une attitude semblable, tous trois tentent d'européiser l'Espagne ; ce désir de modernité pour l'Espagne est partagé par Azorín, Unamuno et Maeztu. Malgré ce désir d'ouverture à l'Europe, certaines réticences sont clairement exprimées : Azorín valorise surtout ce qui est national, ce n'est donc pas un hasard s'il se tourne, ainsi que Unamuno, vers les terres de Castille, à la recherche des racines et de l'identité du peuple espagnol qui reflètent l'authenticité de ses habitants ; Azorín et Unamuno vont même jusqu'à proposer la reconquête de l'Espagne à partir de l'intérieur même du pays afin de mettre toutes les régions sur un pied d'égalité et au diapason.

Azorín et Unamuno font preuve d'une grande nostalgie et d'une grande admiration pour la Castille, mais ces sentiments sont toujours teintés d'une impression d'agonie et d'angoisse permanente. Cependant, contrairement à Azorín, Unamuno ne trouve pas son inspiration dans la seule Castille puisqu'il a écrit de nombreux articles sur la terre où il a vu le jour: le Pays Basque, évoquant les problèmes spécifiques de la région.

En réalité, malgré cet amour exclusif pour les terres espagnoles qui les unissait, les écrivains du groupe de 1898, ne partageaient pas toujours les mêmes idées ; leur rapport était souvent conflictuel, comme l'explique J. M. Salaverría :

> Si es verdad que se respetaban, cierto es también que no se querían mucho. […] Maeztu tenía celos de Azorín. […] Unamuno no quería a nadie, como es de costumbre, pues bastante tenía con atender a su gigantesca estimación de sí mismo[363].

[361] Milan Kundera, *op. cit.*, p. 22-23.
[362] José Luis Villacañas, *Ramiro de Maeztu y el ideal de la burguesía en España*, *op. cit.*, p. 295.
[363] José María Salaverría, *Nuevos retratos*, *op. cit.*, p. 62.

Les relations entre Azorín et Unamuno, nous pouvons clairement les cerner à travers leurs correspondances. L'œuvre de José Payá Bernabé[364] qui regroupe les différentes lettres envoyées et reçues par Azorín et Unamuno est probablement l'une des sources les plus intéressantes à exploiter ; cette correspondance reflète bien les dissensions entre les deux écrivains, dissensions qui ont été évoquées précédemment dans notre analyse.

Quant à Maeztu, il s'est vu délaissé par ses amis de la génération, surtout à partir de 1905. Azorín est probablement l'un des seuls à ne pas l'avoir totalement dénigré. Ses ouvrages ont rarement été valorisés par les critiques et les écrivains qui s'intéressent essentiellement à Baroja, Azorín, Valle Inclán et Unamuno qui attirent le plus ces critiques. D'ailleurs le nom de Maeztu n'apparaît pas souvent comme membre du groupe de la Génération de 98 ; une omission qui en dit long sur le peu de considération quéprouvaient les intellectuels de sa génération à l'égard de Maeztu.

Le chemin suivi par Maeztu n'est en aucun cas semblable à celui des intellectuels de sa génération, bien qu'ils partagent le même sentiment de mécontentement face au vécu, et les mêmes sentiments d'indignation et d'orgueil national blessé. En fait, Maeztu a commencé à se séparer d'eux et à se distinguer, jusqu'à n'avoir plus rien en commun avec eux. Sa personnalité était bien singulière, il vivait dans son propre monde, s'intéressant de plus en plus aux événements marquants en Espagne, qu'ils soient politiques, sociaux, littéraires…, tout l'intéressait mais il s'enfermait dans son propre univers. Il a même reproché à ses collègues leur manque d'investissement :

> Durante varios años viví en el convencimiento de que si los intelectuales de mi tiempo se convertían en propagandistas de la escuela y la despensa, España se transformaría en breve tiempo. Mis compañeros de letras no quisieron persuadirse de ello. Prefirieron dedicarse a su carrera y producción literarias, mientras que yo me había dejado de versos y cuentos para darme por entero a la propaganda regeneracionista. Acaso ellos tuvieron razón y yo pecase de inocente, pero esa fue la causa de que yo me apartara de ellos y aprovechara la primera ocasión para ir a Inglaterra[365].

[364] José Payá Bernabé, *Azorín, Unamuno, Cartas y escritos complementarios*, Valencia, prólogo, Introducción, edición y notas de Laureano Robles, Generalitat Valenciana, Consellería de cultura, Educació i ciència. Col.lecció Homenatges, 1990.

[365] Ramiro de Maeztu cité par Federico Suárez, *Maeztu y los del 98,* . http://galeon.hispavista.com/razonespanola/re90-sua.htm

Un autre écrivain s'enfermait également dans son monde : Miguel de Unamuno, comme le montre Manuel Tuñón de Lara :

> El individualista Unamuno pone el dedo en la llaga del individualismo, y lo confirmará dos años después en el ya citado artículo *La hermandad futura :* « No nos buscábamos unos a otros, sino que cada cual buscaba su pueblos. O mejor dicho, su público. La patria que buscábamos era un público, un público y no un pueblo y mucho menos una hermandad »[366].

C'est très probablement cet individualisme qui a paralysé la formation d'un groupe littéraire homogène, militant, capable d'agir d'une manière cohérente. Selon Unamuno, chacun d'entre eux cherchait ses propres intérêts, son propre public et c'est ainsi que leur priorité, « l'Espagne », est passée en second plan, puisqu'ils n'ont pas pu s'unir afin de trouver les solutions nécessaires et urgentes pour sauver leur Patrie. Dans le cas du groupe de 1898, il semble qu'il n'y ait pas eu d'union, et donc pas eu la force requise pour guérir le pays des maux dont il souffrait.

Azorín cherchait surtout à se faire un nom dans le monde littéraire, plutôt qu'à agir et à réaliser une véritable action régénératrice efficace à échelle nationale :

> A Maeztu le solicitaban los temas candentes y un poco ambiciosos de sociología, economía y política universal, tanto como a Azorín sólo le atraían los temas puramente literarios. De donde resultaba que el público de Maeztu se componía de ingenieros, industriales, burguesía ilustrada o sea el público que no ayuda a hacer la reputación de un literato, principalmente en España; el público de Azorín lo componían los literatos y los que desean serlo, gente encargada de construir el renombre[367].

Azorín a été présent sur la scène politique : « Desde 1907 Azorín será diputado por el Partido Conservador de Maura. […] Su ingreso en el Partido Conservador (1910) influye para que busque en la tradición la Regeneración de España »[368]. Cependant, il ne croyait pas tellement aux hommes politiques, comme il le dit lui-même dans son ouvrage intitulé *La Voluntad* : « No hay cosa más abyecta que un político : un político es un hombre que se mueve mecánicamente, que pronuncia inconscientemente discursos, que hace promesas sin saber que las hace »[369]. De cette façon, il instaure un fossé entre les hommes de lettres et les hommes politiques.

---

[366] Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885 – 1936), op. cit.*, p.124.
[367] José María Salaverría, *Nuevos retratos, op. cit.*, p. 63.
[368] Federico Suárez, *Maeztu y los del 98*, http://galeon.hispavista.com/razonespanola/re90-su2.htm
[369] *Azorín, La Voluntad,* (I, 2), cité dans l'introduction de José María Martínez Cachero, *La ruta de Don Quijote de Azorín*, Madrid, [1905], Cátedra, Letras Hispánicas, 1998.

On le voit bien, les écrivains de la Génération de 1898 ne constituaient pas un groupe homogène, animé par les mêmes préoccupations politiques, comme l'explique José Luis Abellán :

> En lo que toca a lo político, Maeztu sufrirá una evolución que lo situará en las antípodas de sus años juveniles, aceptando una embajada en Argentina del general Primo de Rivera y una filiación política con el movimiento de « Acción Española », que le llevará a un antirrepublicanismo rabioso durante los años de 1931 a 1936. Sin llegar a este extremo, y a pesar de haber sido ciudadano de Honor de la República, Unamuno prestará su adhesión al Alzamiento Nacional y el gobierno de Burgos le nombrará rector de la Universidad de Salamanca. Por lo que se refiere a Azorín y Baroja, adoptarán una actitud de cierta complacencia – sobre todo el primero – ante los vientos fascistas que soplaban en España después de la guerra[370].

Azorín, Unamuno et Maeztu menaient leur action régénératrice de l'Espagne essentiellement à travers leurs ouvrages, imprégnés de leurs lectures inspirés des grands philosophes et des grandes tendances européennes de l'époque. En fait, les trois écrivains de la Génération de 1898, malgré leurs divergences, n'ont cessé d'aider les lecteurs, les Espagnols, les hommes, à voir plus clair en eux, à exorciser leurs fantômes, les mythes anciens, à regarder leurs propres vérités de la même façon qu'ils regardent la réalité de l'univers, comme des consciences lucides et agissantes et non pas comme des victimes perdantes.

Pour aider l'Espagne à retrouver son âme, les écrivains de la Génération de 1898 construisent leur philosophie autour des mythes en opérant un renversement des perspectives. Ainsi, seule la littérature permet la résurrection des mythes ; en renouvelant les figures mythiques, les auteurs parviennent à instaurer un ordre nouveau, de nouvelles valeurs. Ainsi, Azorín, en privilégiant l'axe spatial présente un nouvel espace d'interaction, d'individus et de sociétés. Il part non pas d'une contemplation désintéressée et stérile, mais d'une réflexion engagée, profonde et pragmatique : valoriser les paysages, raconter les coutumes et les traditions, c'était introduire les vérités du sensible qui sont aussi importantes que celles de l'intelligence parce qu'elles s'imposent à nous avec la violence de la sensation. « Ainsi comprise, la sensation est donc déjà en elle-même un signe potentiel. Loin d'être un simple affect, une réalité immédiatement ressentie, un matériau brut, elle est au contraire une

[370] José Luis Abellán, *Sociología del noventa y ocho, un acercamiento a su significado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 37.

sollicitation du lecteur qui force à penser »[371]. Ce n'est que par la médiation du sensible que l'Espagne pourrait récupérer son âme. Maeztu n'a-t-il pas accusé l'Espagne d'avoir perdu ses colonies à cause du manque d'amour ? N'a-t-il pas vu en don Quichotte « *el prototipo del amor,* en su expresión más elevada, para todas las edades »[372] ?

On peut comprendre alors la propre conception de Maeztu qui valorise, avec l'amour, le pouvoir et le savoir. Ce sont, selon lui, ces trois concepts réunis qui seront à l'origine de la philosophie de l'énergie qu'il préconise, celle du surhomme.

C'est avec Unamuno qu'on assiste au renversement des valeurs des figures mythiques. Le salut de l'Espagne dépend entièrement des valeurs chrétiennes de charité, de générosité, non pas telles qu'elles étaient considérées dans le passé, mais selon une nouvelle approche sceptique, son agnosticisme :

> Des-catolizar significaba precisamente para Unamuno españolizar, esto es, asumir el Evangelio según un modo autóctono originario, simbolizado en el idealismo ético de don Quijote. No había, pues, que regenerar de lo español, sino sublimarlo más bien en una reforma religiosa en que el Cristianismo civil se aliara con el liberalismo político. Y esto es lo que significaba para el ideal quijotesco, una religión de la libertad aliada con un talante utópico solidario. La vuelta de don Quijote se convertía así en el nuevo mito, que necesitaba un pueblo enfermo de asfixia mental, integrista y católico, para liberar sus energías creadoras y orientar su futuro. De allí había de surgir la nueva España « celestial y pura », como la sueña su profeta Unamuno, es decir utópica e ideal, quijotesca, vertida a una nueva aventura civil, la de aunar la religión cristiana de la libertad y la solidaridad con la cultura laica y el Estado liberal moderno. En contrapunto a este nuevo ideal de españolidad, se comprende que Ramiro de Maeztu, jugando a la contra del reformador Unamuno, estuviera empeñado en salvar el humanismo cristiano y el ecumenismo católico de la Monarquía imperial española, reivindicando un don Quijote barroco y ortodoxo, libre de ensueños utópicos, pero obediente hasta el sacrificio a su leyenda de héroe del amor cósmico, del servicio incondicional al supremo valor.
>
> Frente a estas formas contrapuestas del idealismo ético, Azorín preferirá la liberación por el arte, una nueva forma de idealismo estético, cifrado básicamente en la reforma de la sensibilidad[373].

[371] Guy Palayret, Frédérique Ildefonse, *La sensibilité*, Condé-sur-Noireau, Sedes, 1998, p. 136.
[372] Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina, op. cit.*, p. 72.
[373] Pedro Cerezo Galán, « 1989 : Crisis intelectual y Re-nacimiento cultural », *Perspectivas del 98, un siglo después, op. cit.*, p. 97-98.

Ainsi, parallèlement au scepticisme et au pessimisme dont font preuve les auteurs, on peut entrevoir, à travers leur philosophie régénératrice, une confiance prométhéenne en l'homme en général. Gilbert Larochelle dans *Philosophie de l'idéologie* explique comment le désenchantement peut se transformer en enchantement : « La transfiguration du discours idéologique, c'est le renversement de tous les signes de l'espérance, le désenchantement érigé en mode de signification et dont le potentiel de négation aboutit à poser les fondements, mieux à faire découvrir que les ruines du système que l'on combat ont aussi leur pouvoir d'enchantement »[374]. On l'aura compris, c'est bien ce renversement qui rend possible la transformation des mythes fondateurs en mythes reconstructeurs.

[374] Gilbert Larochelle, *Philosophie de l'idéologie, Théorie de l'intersubjectivité*, Paris, PUF, 1995, p. 249.

BIBLIOGRAPHIE

I- Sources primaires

1- Ouvrages d'Azorín consultés

AZORIN, *Doña Inés*, Madrid, [1925], Clásicos Castalia, 1999.

_____, *Castilla – La ruta de Don Quijote*, prólogo y cronología de Mauro Armiño, Contemporáneos, [1912]-[1905], Madrid, Biblioteca EDAF, 28, 1988.

_____, *Castilla*, Madrid, [1912], Edición Inman Fox, Austral, 2006.

_____, *Con Cervantes*, Madrid, [1947], Espasa-Calpe, 1957.

_____, *Con Permiso de los cervantistas*, Madrid, [1948], Biblioteca Nueva.

_____, *Don Juan*, Madrid, [1922], Biblioteca Nueva, 2002.

_____, *El buen Sancho*, Madrid, [1954], Biblioteca Nueva, 2004.

_____, *La ruta de Don Quijote*, Madrid, [1905], Cátedra, 1998.

_____, *Lecturas españolas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1912.

_____, *Memorias Inmemoriales*, Madrid, [1940], novelas y cuentos – EMESA,1967.

_____, *Tomás Rueda*, Madrid, [1941], Espasa-Calpe, 1957.

MARTINEZ RUIZ, José, « La Generación de 1898 », *ABC*, 1913.

2- Ouvrages de Miguel de Unamuno consultés

UNAMUNO (de), Miguel, *De esto y de aquello*, Buenos Aires, [1912], Editorial Sudamericana, prólogo y notas de Manuel García Blanco, 1950.

_____, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, [1913], Colección Austral, Espasa Calpe, 2002.

_____, *El Caballero de la triste figura*, Madrid, [1944], Colección Austral – Espasa Calpe, 1980.

_____, *El Otro- El Hermano Juan*, Madrid, [1926-1929], Colección Austral, Espasa Calpe, 1969.

_____, *En torno al casticismo*, Madrid, [1895] Biblioteca Unamuno, Alianza Editorial, 2008.

_____, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Madrid, [1920], Espasa Calpe, S, A, Colección Contemporánea- España.

_____, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, [1905], ed. de Alberto Navarro, Cátedra, Letras Hispánicas, 2005.

_____, « ¡Muera Don Quijote ! », *Vida Nueva*, 25-VI-1898.

_____, *Narrativa Completa II, Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Barcelona, RBA Instituto Cervantes, 2006.

_____, *Obras Completas*, Madrid, ed. Manuel García Blanco, Escelicer, 1966-71.

_____, *Teatro Completo*, Madrid, ed. Manuel García Blanco, Aguilar, 1973.

3- Ouvrages de Ramiro de Maeztu consultés

MAEZTU (de), Ramiro, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina, Ensayos en simpatía*, Madrid, Colección Austral, 1926.

_____, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, *Ensayos en simpatía*, Madrid, [1926], Visor Libros, Prólogo de José-Carlos Mainer, Letras Madrileñas contemporáneas, 2004.

_____, *Hacia Otra España*, Madrid, [1899], Biblioteca Nueva, 1997.

_____, « Dinero y espíritu », *España*, 11-IX-1919.

_____, « La incomprensión del *Quijote* », *La Prensa*, 24-VIII-1930.

_____, « El arte y la Moral », Discurso leído en el acto de su recepción/… por el Excelentísimo Señor D. Ramiro de Maeztu y contestación del Excelentísimo Señor D. Eduardo Sanz y Escartin Conde de Lizarraga. Madrid, 20 de Marzo de 1932, Academia de Ciencias Morales y Políticas.

_____, *Obra de Ramiro de Maeztu*, Madrid, Editora Nacional, 1974.

_____, *Obra literaria olvidada*, Madrid, Biblioteca Nueva, edición de Emilio Palacios Fernández, 2000.

II- Sources secondaires

1- Etudes sur l'essai et autres formes d'écriture

BAAR Michel et LIEMANS Michel, *Lire l'essai,* Savoirs en pratique, Bruxelles, De Boeck Duculot, 1999.

BEYRIE, Jacques et JAMMES, Robert, *Histoire de La littérature Espagnole*, Paris, Presse Universitaire de France, 1994.

COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

El Ensayo contemporáneo, Facultad de Letras, Lleida, Scriptura, sección de Literatura Española, 1998.

GLAUDES, Pierre, LOUETTE, Jean-François, *L'Essai,* Paris, Hachette, 1999.

GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis, *Teoría del ensayo*, México, [1981], UNAM, 1992. Edición electrónica (versión digital, revisada y aumentada), 1999.

_____, « Krausismo, Modernismo y ensayo », Ponencia presentada en 1977 en el Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Universidad de Florida). Publicado originalmente en *Nuevos asedios al modernismo.* Edición de Ivan A. Schulman. Madrid, Taurus, 1987.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Historia de la novela en España, desde el romanticismo a nuestros días*, Madrid, H. Sevilla y Cia, 1909.

JORDI, Jové, « El ensayo contemporáneo », *Scriptura*, número 14, Lleida, Facultad de letras, Sección de Literatura española, 1998.

LOSADA GOYA, José Manuel, « Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle », Genève, *Travaux du grand siècle,* n° 9 : Présence et influence, Librairie Droz S.A., 1999.

PALLARES MORENO, José, *El ensayo español de Jovellanos a Larra (1781-1837)*, Málaga, Editorial Agora, 1995.

PORQUERAS MAYO, Alberto, *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972.

SÁNCHEZ BLANCO, Francisco, *La prosa del siglo XVIII*, Barcelona, Júcar, 1992.

SERRANO, Carlos, « Temporalidad narrativa y opacidad histórica : Los mares del sur de Manuel Vázquez Montalbán », *dans* COVO, Jacqueline (ed.), *Las representaciones del tiempo histórico*, Lille, Presse Universitaire de Lille, 1994.

2- Études sur *Don Quijote, Don Juan* y *La Celestina*

ALVAR, Manuel, *Símbolos y mitos*, Madrid, Biblioteca de Filología hispánica, C.S.I.C, 1990.

BATAILLON, Marcel, *Erasme et l'Espagne,* Genève, Droz, 1991.

BUSTAMENTE, Ana-Sofía, *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX*, Madrid, Literatura y cine, Cátedra, 1998.

CABEZAS, Juan Antonio, *Cervantes del mito al hombre*, Madrid, Almagro, Biblioteca Nueva, 1967.

CAMÓN, José, « La capacidad de exotismo en Don Quijote », *ABC*, 12 de mayo de 1946.

CANAVAGGIO, Jean, *Don Quijote, del libro al mito,* Madrid, Espasa Calpe, 2006.

CATINCHI, Philippe-Jean, « Les figures de Don Juan », *Le Monde, Dossiers et Documents littéraires*, N° 45, octobre 2004.

CÉSAR CHAVES, Julio, *Saludo al Quijote de Salamanca*, Asunción-Paraguay, Homenaje del II Congreso de Academias de la lengua a Don Miguel de Unamuno, Academia Paraguaya de la Lengua Española, El Arte S.A, 1956.

CLOSE, Anthony, *La concepción romántica del « Quijote »*, Titre original : *The romantic approach to « Don Quixote »*, [1978], Barcelona, Crítica letras de humanidad, traducción castellana de Gonzalo G. Djembé, 2005.

CRAVERI, Benedetta, « Un mythe né de la réalité vivante », *Le Monde, Dossiers et Documentaires Littéraires*, N° 45, octobre 2004.

DÍEZ, José Luis (dirección científica), *Tres mitos españoles La Celestina, Don Quijote, Don Juan*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, del 21 de febrero al 14 de abril de 2004. Sociedad Estatal de Conmemoraciones culturales. Junta de Castilla-La Mancha.

DOLL, Eileen, « Tres versiones del Don Juan noventayochista : Los Machado, Valle – Inclán y Unamuno », *Divergencias y unidad : Perspectivas sobre la generación del 98 y Antonio Machado,* Loyola University, Madrid, edición a cargo de John P. Gabriele, colección Tratados de Crítica literaria, editorial Orígenes, 1990.

DUMOULIE, Camille, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

ESTREMERA GÓMEZ, Juan, « Celestina o la seducción y persuasión por la palabra », *Estudios literarios dedicados al prof. M. Baquero Goyanes*, Universidad de Murcia, 1974.

FEAL DEIBE, Carlos, *Unamuno, « El Otro » y Don Juan*, Madrid, Editorial Planeta, Universidad de Nueva York en Buffalo, 1976.

FEAL, Carlos, *En nombre de Don Juan (Estructura de un mito literario)*, Vol. 16, Purdue University Monographs in Romance Languages- John Benjamins Publishing company- Amsterdam/ Philadelphia, 1984.

FOUCHEUX, Annie, *Le mythe antique dans le théâtre du XX^{e} siècle*, Paris, Ellipses, édition marketing S. A, 1999.

GARCIA BLANCO, M., « Algunas interpretaciones modernas del « Quijote » », *Revista de Ideas Estéticas*, Abril-Septiembre, números 22-23, Madrid, 1948.

GUERRERO, Roberto, *Unamuno y Ortega frente a Don Quijote*, San Cristóbal, Madrid, Imprenta del Estado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Madrid, 1967-68.

IGLESIAS ORTEGA, Luis, *El quijotismo de Unamuno entre la filosofía y el mito*, (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Departamento de Filosofía III, 1990.

JACERME, Pierre, *La folie*, Paris, Bordas, 1974.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard, 1986.

LACARRA, María Eugenia, *Cómo leer La Celestina*, Barcelona, Júcar, 1990.

LEMAITRE, Henri, *L'Aventure littéraire du XX^{e} siècle (1920, 1960*), Paris, Bordas, 1984.

MACÉ-SCARON, Joseph (Directeur de la rédaction), *Le Magazine Littéraire, Les grands héros de la littérature, Don Quichotte*, hors-série n°1, Borgaro, édité par Sophia Publications, juillet-août 2010.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *San Isidro, Cervantes y otros estudios*, Madrid, Austral, 1959.

MOLINA (de), Tirso, *El Burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, Edition Alfredo Rodríguez López-Vázquez, 2000.

NEUSCHAFER, Hans-Jörg, *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica, 1999.

ORTEGA Y GASSET, José, « Introducción a un «Don Juan» », *Obras Completas*, volúmen VI, Madrid, Revista de Occidente, 1964.

PICOCHE, Jean Louis, *Don Juan en Espagne*, Paris, Ellipses, 1999.

RANK, Otto, *Don Juan et le Double*, Paris, [1932], Payot, 1973.

ROUSSET, Jean, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978.

SAID, Suzanne, *Approches de la mythologie grecque*, Paris, Nathan, 1993.

SALCEDO, Emilo, « El primer asedio de Unamuno al « Quijote » (1889-1895) », *Anales cervantinos*, Tomo VI, Madrid, 1958.

SERMAIN, Jean- Paul, *Don Quichotte, Cervantès, les textes fondateurs*, Paris, collection dirigée par Patrice Villani et Béatrice Bonhomme, Ellipses, 1998.

SÁNCHEZ, Alberto (éd. et étude), *Don Quijote o el amor : Ensayos en simpatía de Ramiro de Maeztu*, Salamanca, Biblioteca Anaya, 1969.

_____, *Don Quijote, ciudadano del mundo y otros ensayos cervantinos*, Valencia, Col.lecció Debats 7, 1999.

SERRANO, Carlos, *El nacimiento de Carmen, símbolos, mitos, Nación*, Madrid, Taurus Pensamiento, 1999.

SOUILLER, Didier, *Tirso de Molina/ El Burlador de Sevilla*, Langres, Parcours critique, Klincksieck, 1994.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Mito y personaje de Don Juan*, edita. Bancaixa –obra social i cultural- 1993, Conferencia pronunciada en el Centro Cultural Bancaixa, 16-X-92.

TRAN-GERVAT, Yen-Mai, *Miguel de Cervantes, Don Quichotte*, Paris, Bréal, Connaissance d'une œuvre, 2006.

VICTORIA AYUSO DE VICENTE, María, *Diccionario de términos literarios*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1990.

VILLAGRA SAURA, Catalina, *El mito de Don Juan y el Romanticismo*, Ateneo de Valladolid, Conferencia pronunciada el 12/12/2001, 2003.

YERRO, Tomás (Introducción y seleción de textos), *Por la senda del Quijote, Sinfonía quijotesca (1905-2005)*, Pamplona, Literatura española contemporánea, Universidad pública de Navarra, 2005.

3- Études critiques sur Azorín, Unamuno, Maeztu et la « Génération de 98 »

ABELLÁN, José Luis, *Sociología del noventa y ocho, un acercamiento a su significado,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

AGUIRRE PRADO, Luis, *Ramiro de Maeztu,* Grandes escritores contemporáneos, Madrid, Epesa, 1974.

ARDILA, J. A. G., *Etnografía y politología del 98, Unamuno, Ganivet y Maeztu*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

AZURMENDI, Joxe, *La presencia de Nietzsche en los pensadores vascos : Ramiro de Maeztu y Jon Mirande,* Colección EGINTZAK, núm. 12, Vitoria-Gasteiz, Edita : comisión de Álava de la Real Sociedad Bascongada, 2001.

BAROJA, Pío, *Divagaciones apasionadas*, Madrid, Caro Raggio, 1923.

_____, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946-51.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, « Azorín y la mistificación de la realidad », *Historia crítica de la literatura española*, Tomo 8, Modernismo y 98, Ed. José Carlos Mainer.

CEREZO GALÁN, Pedro, VELARDE FUERTES, Juan (coord.), *Perspectivas del 98, un siglo después*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Conserjería de Educación y Cultura, 1997.

COMELLAS, José Luis, *Historia de España moderna y contemporánea (1474-1965)*, Madrid, Rialp, 1968.

CRUZ RUEDA, Angel (introducción de), *Azorín : La generación del 98*, Salamanca, Biblioteca Anaya, 1969.

FABRY, Geneviève, *Les écrivains espagnols face à la crise de* 1898, (Etudes rassemblées et présentées par Geneviève Fabry), Université catholique de Louvain, Belgique, Les Lettre Romanes, 1998.

FAJARDO, Diógenes, *Thesaurus*, tomo XLII, núm. 2, 1987, Centro Virtual Cervantes.

FERNÁNDEZ URBINA, José Miguel, *Los vascos del 98 : Unamuno, Baroja y Maeztu, juicios, actitudes e ideas ante la modernidad*, San Sebastián, Bermingham edit., 1998.

FLORES, María José, *Ramiro de Maeztu y Whitney : un intelectual herido por España,* Padova, Unipress, 2002.

FRANCO, Andrés, *El teatro de Unamuno*, « La existencia como representación », Madrid, *Insula*, 1971.

GABRIELE, John P. (ed a cargo de), *Divergencias y unidad : Perspectivas sobre la generación del 98 y Antonio Machado,* Madrid, colección Tratados de Crítica literaria, DiscursOrígenes, editorial Orígenes, 1990.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis, *Tres mitos : Celestina, Quijote, Don Juan : Recopilación musical*, Madrid, Eleuve, 2007.

GÓMEZ JARQUE, Noelia, « El problema del tiempo en Azorín : *Doña Inés* », Espéculo, *Revista de estudios literario*, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

GRANJEL, Luis S., *Baroja y otras figuras del 98*, Madrid, Colección Guadarrama de crítica y Ensayo, 1960.

GULLÓN, Ricardo, *La invención del 98 y otros ensayos,* Madrid, Gredos, 1969.

HEBER-SUFFRIN, Pierre, *Nietzsche ou la probité,* collection Philo-philosophes dirigée par Jean-Pierre Zarader, Paris, Ellipses, 1997.

HIDALGO BRAGADO Moisés, *La rebelión de los personajes en Unamuno y Pirandello (Mitos, Hombres y Máscaras),* Discurso de Ingreso leído en la sesión literaria del 24 de Mayo de 1979 y discurso de contestación por el Dr. D. Antonio Prieto Lorenzo, Alicante, Imp. Martínez (1979), Sociedad Española de médicos escritores.

JIMÉNEZ MORENO, Luis, « Azorín, pequeño filósofo vitalista, Universidad Complutense, Ponencia del VIII Seminario de Filosofía Española 1997. Departamento de Filosofía III, UCM, con la colaboración de la Dirección General de Enseñanza Superior, M. E. C.

LAÍN ENTRALGO, Pedro, « Azorín : El mismo pero de otro modo », *Homenaje a Azorín*, Separata del *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LIII, Madrid, Imprenta Aguirre, cuaderno Septiembre- Diciembre 1973.

_____, *La Generación del 98*, Madrid, [1945], Espasa Calpe, S.A., Colección Austral, 1997.

LASAGABASTER, Jesús María (ed. a cargo de), (VVAA), « El teatro de Miguel de Unamuno », Mundaiz- San Sebastián, *Cuadernos universitarios,* Departamento de literatura n°4, 1987.

LATORRE MARÍN, Carlos, *Dos prólogos (Cervantes y Unamuno)*, Vevey, Carlos Latorre Marín, 1969.

MAINER, José-Carlos, *La edad de plata (1902-1939*), *Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983.

MALVIDO MIGUEL, Eduardo, « Unamuno a la busca de la inmortalidad », *Estudio del Sentimiento trágico de la Vida*, Salamanca, Gráficas Europa, 1977.

MARICHAL, Juan, *El designio de Unamuno,* Madrid, Taurus, 2002.

_____, *El intelectual y la política (Unamuno, Ortega, Azaña, Negrín),* Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1990, (Cuatro conferencias 4, 11, 18 y 25 de abril de 1989).

MARQUINA, Rafael, « El bautista de la 98 », *La Gaceta literaria,* 15 de noviembre de 1931.

MARRERO, Vicente (prologue), *Obra de Ramiro de Maeztu*, Madrid, Editora Nacional, 1974.

_____, *Maeztu*, Madrid, Rialp, 1955.

MORENO HERNANDEZ, Carlos, « Castilla, lugar común del 98 », *Espéculo*, n°8.

MORÓN ARROYO, Ciriaco, *Hacia el sistema de Unamuno, Estudios sobre su pensamiento y creación literaria,* Palencia, ed. Cálamo, 2003.

ORTEGA Y GASSET, José, « Para una psicología del hombre interesante », *Revista de Occidente,* Madrid, 1946-83.

_____, « Introducción a un «Don Juan» », *Obras Completas,* volúmen VI, Madrid, *Revista de Occidente,* 1964.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *Ramiro de Maeztu- La labor literaria de un periodista (1897-1910),* edita : Diputación Foral de Alava- Vitoria-Gasteiz, 1982.

PAYÁ BERNABÉ, José, *Azorín, Unamuno, Cartas y escritos complementarios*, Valencia, prólogo, Introducción, edición y notas de Laureano Robles, Generalitat Valenciana, Consellería de cultura, Educació i ciència. Col.lecció Homenatges, 1990.

PÉREZ DE OLAGUER, Antonio, « Ramiro de Maeztu y Whitney » *in Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1944. Suplemento anual 1936-1939, primera parte.

PRIETO DE PAULA, Ángel L., *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas,* Alicante, Ed. Agua Clara, 2006.

RABATÉ, Colette et Jean-Claude, *Miguel de Unamuno Biografía*, Madrid, Taurus, 2009.

RABATÉ, Jean-Claude, *Guerra de ideas en el joven Unamuno* (1880-1900), Madrid, Biblioteca Nueva, Sociedad Menéndez Pelayo, 2001.

_____, *Crise intellectuelle et politique en Espagne à la fin du XIX^e siècle,* Paris, Editions du temps, 1999.

SALAVERRIA, José María, *Nuevos retratos*, Madrid, [S. n.], Renacimiento, 1930.

SERRANO PONCELA, S., *El pensamiento de Unamuno,* México, [1953], Fondo de Cultura económica, 1964.

SHAW, Donald, *La Generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1997.

SILVELA, Francisco, « Sin pulso », *El Tiempo*, Madrid, 16 août 1898.

SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España,* Madrid, Gredos, 1967.

TORRECILLA, Jesús (ed. de), *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*, Portada Hispánica 9, Amsterdam, Editions Rodopi, 2000.

TUDELA, Mariano, *Azorín*, Grandes escritores contemporáneos, Madrid, Epesa, 1969.

TUÑÓN DE LARA, Manuel, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, corregida y ampliada, Madrid, [1970], Tecnos, 1984.

VILANOVA, Mercedes, *La conformidad con el destino de Azorín (trayectoria de un escritor español)*, Barcelona, Ariel, 1971.

VILLACAÑAS, José Luis, *Ramiro de Maeztu y el ideal de la burguesía en España*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2000.

VV. AA, *Los escritores de la Restauración y la crísis de fin de siglo, El camino hacia el 98*, Madrid, Ed. Leonardo Romero Tobar, Fundación duques de Soria Visor libros, 1998.

W. ADORNO, Theodor, *Notas sobre literatura*, Madrid, Taurus, 1962.

2- Sites internet

AZORÍN, *La casa encantada*,
http://www.cervantesvirtual.com

BALIÑAS, Carlos, « Vivencia reflexiva del tiempo (Unamuno, Azorín, Valle-Inclán) », p. 211.
https://dspace.unav.es/retrieve/1832/balinas98.pdf

BUILES, Rubén, *Las Nubes de Azorín o la crisis de la Celestina*, Dec 07/00, Literarios.org,
http://home.houston.rr.com/literatura/azorin.htm.

CARRILLO MARTÍNEZ, José Carlos, *La Generación del 98*,
http://personal.telefonica.terra.es/web/apuntesasr/JoseCarlosCarrillo/LitJCCCarGen98...

CUSTODIO, Alvaro, « Eva y Don Juan », San Lorenzo de El Escorial, con motivo de las VIII jornadas de Almagro,
http://www.Um.es/campusdigital/TalComoEra/djuan/alvarocustodio.htm

DÍEZ de REVENGA, María Josefa, « Azorín novelista : de Don Juan a Salvadora de Olbena », Universidad de Murcia,
http://wwww.obrasocial.cam.es/casamuseoazorin/almacen/libros/estudios/pdf/revenga_aa4.pdf

KARSIAN Gayané, « El arquetipo de Don Juan y el teatro del 98 : los Machado, Valle-Inclán y Unamuno », Universidad Estatal Lomonosov de Moscú,
http://hispanismo.cervantes.es/documentos/Karsian.pdf

LINEROS QUINTERO, Rocío, *« Castilla » Azorín*,
www.contraclave.org/literatura/castilla.pdf

MARROQUÍN MORALES, Edgar Alberto, *Don Quijote libertario*,
http://www.cervantesvirtual.com/escaparate/dqlibertario.jsp
MCPHEETERS, Dean W., *El concepto de « Don Quijote » de Fernando Rielo, lo humano y lo divino en « La Celestina »*, Tulane University, Centro Virtual Cervantes,
http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_1_054.pdf
MONTAIGNE, *De Democritus et Heraclitus*, ensayo número 50,
http://saberporsaber.com
MORENO HERNÁNDEZ, Carlos, « Castilla, lugar común del 98 », *Espéculo*, n°8,
http://www.ucm.es/info/especulo/numero8/castilla.htm
ROMERA Angel, *Introducción a la Historia del ensayo hispánico*,
http://saberporsaber.com/web/ensayo1.htm (consulté le 17/02/2006)
SOLARES, Martín, *Carlos Fuentes en la Biblioteca Nacional de Francia*,
http://perso.wanadoo.fr/mexiqueculture/nouvelles1-carlosf.htm
SUÁREZ, Federico, *Maeztu y los del 98*,
http://galeon.hispavista.com/razonespanola/re90-su2.htm
URREA, Jesús, « El casero de Cervantes »,
http://canales.nortecastilla.es/literaria/quijote/400_annos/12.htm
YUSTI, Carlos, « El Quijote de Avellaneda »,
http://www.la-lectura.com/ensayo/ens-04.htm
- « « Don Quijote» de Carlos Boyadjian », publicado en *Historia de Revistas Argentinas*, Tomo III (AAER),
http://www.learevistas.com/historia_de_las_revistas9.asp
- *Edad de plata (IV). Maeztu, Azorín, Baroja*,
http://www.spanisharts.com/books/literature/trespro.htm
- « Las interpretaciones del *Quijote* »,
http://cvc.cervantes.es/
- La guerre hispano-américaine (1898),
http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/amsudant/guerre_hispano-america

Table des matières

MERCI, MERCI…… 4

SOMMAIRE……...5

INTRODUCTION..... 8

CHAPITRE I : CONTEXTE HISTORIQUE ET CHOIX LITTÉRAIRES..... 19

I/ La « Génération » de 1898 20
I.1/ Le contexte historique : La perte des colonies ou la perte des illusions..... 20
I.2/ Écrire sur l'Espagne : reconstruire l'Espagne 26
I.3/ La « Génération de 98 » : véritable groupe ou étiquette commode ?..... 30
I.4/ Influences marquantes sur le groupe littéraire..... 37
I.5/ Le patriotisme de la « Génération » du désastre 44
I.6/ L'esthétique littéraire des membres du groupe de 1898 52
II/ Réécriture et fonction des mythes de Don Quichotte, Don Juan et La Célestine 55
II.1/ Les mythes dépassent le temps et l'espace 55
II.2/ Les mythes et le contexte historique 67
II.3/ Le choix des mythes par Azorín, Unamuno et Maeztu 69
II.4/ Aspect universel des figures emblématiques..... 77
III/ L'esthétique de la forme brève, l'essai : de l'écriture journalistique à la création littéraire 81
III.1/ L'essai et le contexte historique..... 81
III.2/ La prédominance de l'essai : émergence et évolution d'un genre littéraire..... 83
III.3/ Rôle de la presse dans la diffusion des chroniques de voyages et des essais de Maeztu, Unamuno et Azorín 92
III.3.1/ Azorín : chroniqueur et voyageur, contemplatif et critique..... 94
III.3.2/ Les essais d'Unamuno et l'importance de la Castille 100
III.3.3/ Maeztu, entre articles de presse et essais..... 106
III.4/ L'esthétique de la réception : l'interpellation du « buen amigo », le lecteur 112

CHAPITRE II : AZORÍN ET LA REPRISE DES GRANDES FIGURES DE LA LITTÉRATURE ESPAGNOLE..... 121

I/ L'itinéraire d'Azorín : interrogations identitaires et existentielles..... 122
I.1/ José Martínez Ruiz et sa crise de conscience 122
I.2/ Azorín et l'imprégnation des grands classiques de la littérature espagnole..... 126
I.3/ Prise de conscience nationale..... 130
II/ Thèmes quichottesques et cervantins chez Azorín..... 133
II.1/ L'itinéraire quichottesque d'Azorín 137
II.1.1/ Chroniques de voyage d'Azorín..... 137
II.1.2/ La symbolique de la route quichottesque..... 141
II.2/ La folie chez Azorín 148
II.2.1/ Tomás Rueda à l'image du Quichotte : la folie édifiante..... 148
II.2.2/ El Caballero del Verde Gabán et don Quichotte : la confusion identitaire..... 155
II.2.3/ La lecture et la folie: deux axes fondamentaux dans l'étude des personnages cervantin……..158
II.2.4/ El buen Sancho, l'autre face de don Quichotte..... 167
II.3/ Le brouillage temporel : une méditation permanente 178
III/ Le Don Juan d'Azorín : la subversion du modèle..... 186
III.1/ Azorín ou la rédemption de Don Juan 188
III.1.1/ Don Juan, témoin de la crise espagnole..... 199
III.1.2/ La perturbation temporelle ou le salut éternel 206
III.2/ Doña Inés : le mythe de l'éternel retour 212
IV/ Azorín et La Celestina 219

IV.1/ AZORÍN ET « L'ÉTERNEL RETOUR » : LA SYMBOLIQUE DE « LA CELESTINA » ET LE CARACTÈRE CYCLIQUE DES ŒUVRES D'AZORÍN 219
IV.2/ LA TRIPLE VISION D'AZORÍN DANS *LA CELESTINA* : LA MÉTAPHYSIQUE, L'INTRAHISTOIRE ET LE RÔLE DU LECTEUR 229
V/ L'ÉNERGIE RÉGÉNÉRATRICE CHEZ AZORÍN 234

CHAPITRE III : DES MYTHES LITTÉRAIRES ESPAGNOLS À LA PHILOSOPHIE EXISTENTIALISTE ET RÉGÉNÉRATRICE D'UNAMUNO 248

I/ L'ESSAI CHEZ UNAMUNO 251
II/ LE « QUICHOTTE DE SALAMANQUE » FACE À LA CRISE DE 1898 : LE CHOC DES CRISES – POLITIQUE, LITTÉRAIRE, RELIGIEUSE – ET LEURS RÉPERCUSSIONS SUR UNAMUNO 253
III/ LE QUICHOTTE CACHÉ DANS DON MIGUEL DE UNAMUNO : IDENTIFICATION OU CONFUSION IDENTITAIRE ? 255
III.1/ LA PHILOSOPHIE QUICHOTTESQUE, UNE PHILOSOPHIE DE VIE UNAMUNIENNE 259
III.2/ LA FOLIE QUICHOTTESQUE, LA DÉRAISON ET L'IDEALISME, TÉMOINS DE LA CRISE INTIME D'UNAMUNO 264
III.2.1/ La symbolique de la perte de raison chez don Quichotte 264
III.2.2/ La contagion et les différentes strates de la folie quichottesque: Don Quichotte - Sancho - Unamuno - le lecteur 267
III.2.3/ Le procès de Cervantès : polémiques sur l'auteur et son Quichotte 274
III.3/ LA SYMBOLIQUE EXISTENTIALISTE DU DON QUICHOTTE IMMORTEL POUR UNAMUNO 280
III.3.1/ Unamuno et l'agonie quichottesque : l'immortalité quichottesque comme philosophie de vie 284
III.3.2/ L'existentialisme unamunien et la philosophie de l'immortalité 289
III.4/ DE L'IMMORTALITÉ INDIVIDUELLE À L'IMMORTALITÉ DU PEUPLE ESPAGNOL : UN NOUVEL ASPECT DE LA PHILOSOPHIE UNAMUNIENNE 296
III.4.1/ La symbolique patriotique de Don Quichotte 296
III.4.2/ Perte « quichottesque » des colonies et bilan unamunien de l'Espagne « moribonde » 300
III.4.3/ L'engagement régénérationniste d'Unamuno 307
III.4.4/ Unamuno réformateur : des solutions concrètes proposées par Unamuno 312
III.5/ DON QUICHOTTE, ALONSO QUIJANO ET SANCHO : PROTAGONISTES IDÉAUX DE LA RÉGÉNÉRESCENCE . 321
IV/ LES DON JUAN D'UNAMUNO : DE LA DIMENSION MYTHIQUE À LA DIMENSION HUMAINE 326
IV.1/ LES SOUFFRANCES DE DON JUAN DANS *TRES NOVELAS EJEMPLARES Y UN PRÓLOGO* : RENVERSEMENT DU MYTHE – DU STATUT DE SUJET À CELUI D'OBJET – 329
IV.2/ L'ESTHÉTIQUE DU « MATERNAGE » CHEZ UNAMUNO 330
IV.3/ LE MONDE THÉÂTRAL ET LA SANCTIFICATION DE DON JUAN DANS *EL HERMANO JUAN O EL MUNDO ES TEATRO* (1929) 336
IV.4/ DON JUAN ET L'OMBRE MATERNELLE : LA QUÊTE IDENTITAIRE 344
IV.5/ DE LA DIMENSION MYTHIQUE DONJUANESQUE À LA DIMENSION MÉTAPHYSIQUE 347
IV.5.1/ La rédemption du héros mythique 347
IV.5.2/ La révolte du héros tragique 350
IV.5.3/ Don Juan, un mythe immortel : le théâtre d'Unamuno, théâtre de la conscience 351
IV.6/ LA VISION CONSTRUCTIVE DU DON JUAN « CELESTINO » OU « MEDIANERO » 353
V/ LA FIGURE DE LA CÉLESTINE CHEZ UNAMUNO : LA VISION UNAMUNIENNE DE LA FEMME-PATRIE / MATRIE 356

CHAPITRE IV : LE POUVOIR, LE SAVOIR ET L'AMOUR, FONDEMENTS DE LA RÉGÉNÉRESCENCE DE L'ESPAGNE CHEZ MAEZTU 361

I/ IMPORTANCE DES FIGURES MYTHIQUES ET HÉROÏQUES DANS LES ESSAIS DE MAEZTU 366
I.1/ LA REPRISE DES FIGURES MYTHIQUES 366
I.2/ L'ESSAI, GENRE DE PRÉDILECTION DE MAEZTU 367
I.3/ FONCTION DES MYTHES LITTÉRAIRES ESPAGNOLS DANS LES ŒUVRES DE MAEZTU 370
II/ DON QUICHOTTE, DON JUAN ET LA CÉLESTINE : MYTHES FONDATEURS, MYTHES UNIVERSELS 376
II.1/ MAEZTU ET LA QUÊTE D'UN IDÉAL QUICHOTTESQUE : DIMENSION SYMBOLIQUE ET HÉROÏQUE DE DON QUICHOTTE 377
II.2/ DIMENSION MYTHIQUE ET POPULAIRE DE DON JUAN 383
II.3/ DIMENSION MYTHIQUE ET SOCIALE DE LA CÉLESTINE : UN PERSONNAGE SOCIAL PARTICULIER 388
II.4/ DON QUICHOTTE, DON JUAN ET LA CÉLESTINE : DE LA DIMENSION MYTHIQUE À LA DIMENSION UNIVERSELLE 390
III/ DE L'EXCÈS D'IDÉAL AU DÉSENCHANTEMENT 394
III.1/ DÉCALAGE ENTRE L'EXCÈS D'IDÉAL ET LA TRISTE RÉALITÉ CHEZ DON QUICHOTTE 394
III.2/ POUVOIR, PASSION ET DÉSILLUSION DE DON JUAN 399

III.3/ SAVOIR, AMOUR ET TRAGÉDIE CHEZ LA CÉLESTINE 405
IV/ LE JEU DES PARADOXES DANS LES TROIS QUÊTES PRINCIPALES DE L'ŒUVRE : L'AMOUR, LE POUVOIR ET LE SAVOIR 409
IV.1/ QUÊTE DE L'IDÉAL FÉMININ CHEZ DON QUICHOTTE 412
IV.2/ CONFLIT ENTRE POUVOIR DONJUANESQUE ET MORALE 415
IV.3/ SAVOIR ET ÉTHIQUE CHEZ CÉLESTINE 420
IV.3.1/ Le pouvoir maléfique de l'amour-passion 420
IV.3.2/ Le savoir manipulateur de l'entremetteuse 424
IV.3.3/ Vision du monde dans La Celestina 436
V/ LA PERTE DE L'IDÉAL EN ESPAGNE 439
V.1/ CAUSES FONDAMENTALES ET CONDAMNATION DE LA PERTE D'IDÉAL EN ESPAGNE 439
V.2/ LA CANALISATION DE L'ÉNERGIE : SOLUTION À LA RÉGÉNÉRESCENCE DE L'ESPAGNE ? 449
VI/ VISION ENGAGÉE ET « RÉGÉNÉRATIONNISTE » DE MAEZTU 454
VI.1/ LE RÉQUISITOIRE DE MAEZTU 454
VI.2/ MAEZTU ET LE « SURHOMME » : EXCÈS DE RÉGÉNÉRATIONNISME OU DANGER DE TOTALITARISME ? ... 459
VI.3/ RETOUR AU TRADITIONNALISME OU AU « NATIONAL-CATHOLICISME » ? 463

CONCLUSION GÉNÉRALE 471

BIBLIOGRAPHIE 489

TABLE DES MATIÈRES……..500

Titre : Mythes fondateurs, mythes reconstructeurs : étude de *Don Quichotte, Don Juan* et *La Célestine* chez Azorín (1873-1967), Miguel de UNAMUNO (1864-1936) et Ramiro de MAEZTU (1874-1936)

Résumé : Au centre de cette thèse se trouvent trois écrivains renommés qui appartiennent à un groupe littéraire espagnol, plus connu sous le nom de « génération de 1898 » : Azorín, Miguel de Unamuno et Ramiro de Maeztu. Bien que ce groupe ne soit pas homogène, ces auteurs engagés, à l'origine des journalistes, aspiraient à un seul et même objectif : procéder à la régénération de l'Espagne ravagée par la perte des colonies en raison de l'apathie et de la léthargie de ses dirigeants. Ce désir « régénérateur » s'est concrétisé à travers des expériences littéraires différentes qui ont mené chacun des trois auteurs à procéder à sa propre quête. Chacun d'entre eux s'est vu confronté à des interrogations existentielles telles que la question de l'éternel retour, celle de l'immortalité, ou encore celle de l'inanité de la vie. C'est par le biais des trois figures mythiques de la littérature espagnole : Don Quichotte, Don Juan et la Célestine, qu'ils sont parvenus à dépasser leurs préoccupations existentielles. En leur donnant une nouvelle vie, ces auteurs offrent aux figures mythiques une autre dimension : ils vont même jusqu'à les sanctifier. En réalité, les écrivains voient dans cette réinterprétation le salut même de l'Espagne, mais les figures mythiques qu'ils ne cessent tantôt de valoriser, tantôt de démystifier, jouent d'autres rôles plus pragmatiques et plus prépondérants. Elles ont également une fonction plus immédiate. En fait, tout dans leurs œuvres tend à éveiller le peuple espagnol et à lui inculquer un sentiment patriotique imprégné d'une philosophie quichottesque, celle qui consiste à garder ses idéaux, tout en ayant une conscience lucide et aigüe.

Mots clés : Génération de 1898, Miguel de Unamuno, Azorín, Ramiro de Maeztu, Don Quichotte, Don Juan.

Title: Founding myths, reconstructive myths: a study of *Don Quixote, Don Juan* and *Celestina* by Azorín (1873-1967), Miguel de UNAMUNO (1864-1936) and Ramiro de MAEZTU (1874-1936)

Abstract: In the centre of this thesis, there are three writers who belong to a Spanish literary group, better known to the word as "Generation of 1898": Miguel de Unamuno, Azorín and Ramiro de Maeztu. Although this group is not homogeneous, these engaged writers, who are originally journalists, had a common and unique objective: regenerating Spain, that was devastated by the loss of its colonies due to its leader's apathy and lethargy. The desire was archives through various literary experiences that led each of the three writers to carry on his own quest. Each of them dealt with different existential questions such as the one of "eternal return", "immortality" or the "futility of life": it was in the three mythic figures of Spanish literature: don Quixote, don Juan and Celestina that their concerns were reflected. By reviving them, the three writers were giving these figures new dimensions. In truth, the writers considered this reinterpretation as a sanctification. Yet, the mythical figures that they valued sometimes and criticized some other times, played other, more prominent and pragmatic roles. They had equally a move immediate function. In fact, everything in their writings tended to awaken in Spanish people a sense of patriotism, impregnated with the "quixotic" philosophy. A philosophy that preserved an accurate and clear awareness.

Key words: Generation of 1898, Miguel de Unamuno, Azorín, Ramiro de Maeztu, Don Quixote, Don Juan.

Études Hispaniques et Latino-Américaines
Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle
UFR d'Études Ibériques et Latino-Américaines
13 rue de Santeuil,
75005 Paris.